

ПОЛЯКОВ Т.П.



МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

МЕТОДЫ И ТЕХНОЛОГИИ
АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО
НАСЛЕДИЯ

МОСКВА
2018

Министерство культуры Российской Федерации
Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия им. Д.С. Лихачева
(ИНСТИТУТ НАСЛЕДИЯ)

Тарас Пантелеймонович Поляков

**Музейная экспозиция:
методы и технологии
актуализации культурного наследия**

Москва
2018

УДК 069.01
ББК 79.1
П54

Поляков Т.П.
П54 Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт наследия, 2018. – 588 с.

ISBN 978-5-86443-262-4

Представленная монография посвящена анализу, классификации и истории развития основных экспозиционных методов и технологий, используемых в современной практике российских музеев. Она является своего рода итогом исследовательской, проектной и педагогической деятельности автора, обобщающего и обновляющего ряд своих теоретических и практических выводов, сделанных в более ранних научных статьях и книгах.

Основная задача – показать коммуникативные возможности музея как специфического языка культуры, а музейные экспозиции – как оригинальные тексты, прошедшие эволюцию от предметных «словарей» и научно-популярных иллюстраций до оригинальных произведений искусства. Особенность монографии – большое количество конкретных примеров из проектов музейных экспозиций и выставок, в создании которых автор принимал непосредственное участие.

Монография предназначена для музейных проектировщиков, экспозиционеров и художников, а также для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия».

Ключевые слова: музей, музейная экспозиция, музейная выставка, музейный язык, методы проектирования, технологии проектирования, сценарий экспозиции, архитектурно-художественный проект, музейный предмет, художественная мифология.

УДК 069.01
ББК 79.1

© Т.П. Поляков, 2018
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева, 2018

ISBN 978-5-86443-262-4

Содержание

Предисловие	7
1. Введение. Методы и технологии создания музейно-выставочных экспозиций	11
1.1. Проектирование музейных экспозиций: традиционные правила игры	11
1.2. Столкновение «науки» и «искусства» в процессе создания музейно-выставочных экспозиций	14
1.3. Музейная экспозиция как специфический «текст»	18
1.4. Проблема классификации экспозиционных методов в отечественном музееведении	19
1.5. Метод и технология	22
1.6. Коллекционный (систематический) метод	25
1.7. Ансамблевый и ландшафтный методы	28
1.8. Иллюстративно-тематический (тематический, комплексно-тематический) метод	31
1.9. Музейно-образный метод	34
1.10. В поисках универсального метода проектирования музейных экспозиций	39
1.11. Концептуальные особенности художественно-мифологического (образно-сюжетного) метода проектирования музейных экспозиций	47
1.12. Проблема выбора метода музейно-экспозиционного проектирования в современных условиях	58
2. Музей и выставка	62
2.1. Выставочная и музейная экспозиции: отличительные особенности двух форм экспозиционной деятельности	62
2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея	74
2.3. Выставка в музее: публикация музейных коллекций, научно-просветительская функция, комплектование фондов, инструмент модернизации музея	95

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования основной (стационарной) музейной экспозиции	111
2.5. Проблемы классификации музейных выставок	126
2.6. Особенности музейно-выставочной деятельности на современном этапе	136
2.7. Виртуальные (электронные) выставки и проблема сохранения музейной специфики	143
3. История формирования и развития основных методов и технологий музейно-экспозиционного проектирования в России (конец XIX – конец XX вв.)	154
3.1. Коллекционный и ансамблевый методы музейно-экспозиционного проектирования в конце XIX – начале XX в.	156
3.2. Концепция «живого музея» в начале XX в. (Н.Ф. Федоров и П.А. Флоренский)	161
3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов в первом десятилетии Советской власти (1918–1928 гг.)	170
3.4. Формирование иллюстративно-тематического и музейно-образного методов проектирования (вторая половина 1920-х гг.)	181
3.5. Делегаты Первого Всероссийского музейного съезда о новых методах создания музейных экспозиций (1930 г.)	194
3.6. Особенности применения иллюстративно-тематического и музейно-образного методов в первой половине 1930-х гг.	200
3.7. Музейная экспозиция как учебное пособие: иллюстративно-тематический метод в 1930-е гг.	205
3.8. Особенности применения иллюстративно-тематического метода в период Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)	212
3.9. Иллюстративно-тематический метод накануне кризиса (вторая половина 1940-х – начало 1960-х гг.)	217
3.10. Возрождение музейно-образного метода и проблемы его практического применения в последней трети XX в.	223
3.10.1. Первые эксперименты (1960-е гг.)	223

3.10.2. Двоевластие музейно-образного и иллюстративно-тематического методов (1970-е – начало 1980-х гг.)	229
3.10.3. Музейно-образный метод как ведущий метод проектирования (1980–90-е гг.)	234
4. Музейная экспозиция как произведение искусства:	
художественно-мифологический метод проектирования	254
4.1. Музейная экспозиция как художественно- мифологическая картина мира	254
4.1.1. Особенности научного и художественного познания мира	254
4.1.2. Документирование исторического процесса в период создания произведений экспозиционного искусства	259
4.1.3. Образовательно-просветительская функция музея и произведение экспозиционного искусства	266
4.1.4. Искусство музейной экспозиции в контексте традиционных искусств	272
4.2. Основные, вспомогательные и синтетические средства (технологии) в художественном моделировании исторического процесса	279
4.2.1. Основные экспозиционные средства – музейные предметы	280
4.2.2. Вспомогательные экспозиционные средства – средства функционально-декоративного оформления	286
4.2.3. Синтетические экспозиционные средства: экспозиционно-художественный образ (музейная инсталляция)	295
4.2.4. Синтетические экспозиционные средства: экспозиционный сюжет	300
4.3. Жанровые формы искусства музейной экспозиции	312
4.3.1. Экспозиционно-художественный очерк	314
4.3.2. Экспозиционно-художественное исследование	316
4.3.3. Экспозиционно-художественная легенда	322
4.3.4. Экспозиционно-художественная картина мира или модель историко-культурного процесса (явления, события)	238
4.3.5. Экспозиционно-художественная картина мира или модель историко-культурного процесса, обусловленная мемориальной средой	336

4.4. Город в музее: проблемы экспозиционно-художественной интерпретации	347
4.5. Проблемы авторского музея	365
5. Искусство музейной экспозиции	
в контексте новых технологий XXI в.	383
5.1. Музейно-экспозиционное проектирование и проблемы XXI в.	383
5.2. Экспозиционно-художественное произведение в мемориальных домах-новоделах	398
5.2.1. «Вновь я посетил...», или Сценарная концепция фрагментов экспозиции Музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское»	399
5.2.2. «Снилось Шахматово...», или Сценарная концепция экспозиции Историко-литературного и природного музея-заповедника А.А. Блока «Шахматово»	427
5.3. «Живой музей» в пространстве Дома Булгакова	458
5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца	485
5.5. Зоны живого музея и мультимедийные инсталляции в проекте восстановления экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского	503
6. Заключение. Основные критерии успешности экспозиционно-выставочной деятельности музеев	519
Список литературы	565
<i>Приложение 1</i>	
Графическая схема «Традиционные методы создания музейных экспозиций»	586
<i>Приложение 2</i>	
Графическая схема «Художественно-мифологический метод создания музейных экспозиций: жанровые формы»	587

Предисловие

Актуальность монографии связана с повышением интереса к музеям, осуществляющим физическое и духовное хранение аутентичных образцов художественного, культурно-исторического и природного наследия.

Основной формой духовного хранения музейных ценностей и определяющей формой существования музея является его экспозиция, стационарная или выставочная. Эта аксиома позволяет рассматривать экспозиционно-выставочную деятельность музеев как приоритетную, обеспечивающую непосредственный доступ местного населения и туристов к музейным ценностям и отличающую музей как культурный феномен от функционально близких учреждений культуры: архивов, библиотек или культурно-исторических центров.

В настоящее время изменился вектор государственной культурной политики, переориентированной на поддержку тех направлений культурной деятельности и, в частности, тех музейных проектов, которые связаны с сохранением, актуализацией и воспроизводством «присущей российскому обществу системы ценностей», а также с укреплением «идентичности российского общества и его приоритетного культурного и гуманитарного развития»¹.

Подобный подход к музейным экспозициям и выставкам, актуализирующим ценности российской цивилизации, предполагает наличие определенной системы традиционных и инновационных методов и технологий, позволяющих добиваться поставленной цели и решать соответствующие творческие задачи.

Представленная монография посвящена в первую очередь анализу, классификации и истории развития основных методов и технологий создания музейных и выставочных экспозиций, используемых в современной практике российских музеев. Кроме того, она является своего рода итогом исследовательской, проект-

¹ См. проект «Стратегия государственной культурной политики». Институт Наследия им. Д. С. Лихачева. Электронный ресурс.

ной и педагогической деятельности автора монографии, обобщающего, уточняющего и обновляющего ряд своих теоретических и практических выводов, сделанных в более ранних научных статьях и книгах, посвященных проблемам музейного проектирования².

Основная цель монографии – показать диапазон актуальных методов и технологий музейно-экспозиционного проектирования, позволяющих создавать самые разные экспозиционные «тексты» – от научных и научно-популярных до художественных «текстов», выводящих музейную экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства.

Основные направления и задачи исследования отражены в названиях шести представленных глав:

Первая глава – «Методы и технологии создания музейно-выставочных экспозиций» – выполняет функции концептуального введения, посвященного теоретическим, методическим и организационным аспектам проектирования музейных экспозиций и выставок. В частности, терминологическим проблемам, связанным с принципиальным отличием понятий «метод» и «технология», воспринимаемых часто как синонимы, проблеме классификации методов, а также организации процесса проектирования музейных экспозиций, обусловленного разными методами – научными, научно-популярными и художественными.

Вторая глава – «Музей и выставка» – посвящена особенностям так называемых выставочных экспозиций, традиционно отделяемых от так называемых основных или стационарных экспозиций. Автор пытается доказать, что эти две формы музейно-экспозиционной деятельности не имеют принципиальных отличий и характеризуют разнообразие творческой деятельности музея, обусловленное конкретными обстоятельствами. В частности, в настоящее время в российских музеях активизируется выставочная деятельность, не требующая особых финансовых затрат и позволяющая более мобильно актуализировать музейные ценности.

² Основные книги автора: *Поляков Т.П.* Как делать музей? М., 1997 (в 1998 г. отмечена премией министерства культуры РФ как лучшая научная работа года); *Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная экспозиция и выставка. М., 1997; *Поляков Т.П.* Мифология музейного проектирования. М., 2003.

Третья глава – «История формирования и развития основных методов и технологий музейно-экспозиционного проектирования в России (конец XIX – конец XX вв.)» – представляет исторический очерк формирования и развития четырех методов: коллекционного, ансамблевого, иллюстративно-тематического и музейно-образного. Основная задача – показать процесс постепенного расширения коммуникативных возможностей музея как специфического языка, а музейные экспозиции – как оригинальные тексты, прошедшие эволюцию от предметных «словарей» и научно-популярных иллюстраций к оригинальным произведениям искусства.

Четвертая глава – «Музейная экспозиция как произведение искусства: художественно-мифологический метод проектирования» – подробно описывает онтологические основы данного метода, превращающего музейную экспозицию в самостоятельный и специфический вид искусства. Кроме того, здесь на конкретных примерах анализируются оригинальные технологии создания произведений экспозиционного искусства, а также его жанровые формы.

Пятая глава – «Искусство музейной экспозиции в контексте новых технологий XXI в.» – посвящена особенностям художественного проектирования музейных экспозиций в контексте трех основных технологий, характеризующих перспективы музейного проектирования: созданию «мемориальных» домов-новоделов, электронно-компьютерным технологиям и в особенности технологиям «живого музея», обеспечивающим свободное общение посетителей в экспозиционном пространстве на духовном и социально-бытовом уровне.

Наконец, шестая глава – «Основные критерии успешности экспозиционно-выставочной деятельности музеев» – выполняет функцию концептуального заключения. В ней подводятся итоги представленного исследования в формате методических рекомендаций, связанных с оценкой успешности музейных и выставочных экспозиций, а также других видов музейной деятельности, осуществляемой в музейно-экспозиционном пространстве.

Особенность монографии – большое количество конкретных примеров из области проектирования музейных экспозиций и выставок. За тридцать лет проектной деятельности автор разработал более пятидесяти сценарных концепций и сценариев стационарных музейных экспозиций. Из них на сегодняшний день реализовано пятнадцать проектов.

Самый известный проект – легендарная экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского³, созданная на основе художественно-мифологического метода проектирования и с применением оригинальных рукотворно-художественных технологий. Эта экспозиция в течение 25 лет поражала воображение отечественных и зарубежных зрителей. На ее основе проводились учебные занятия и семинары, дискуссии специалистов и мастер-классы. Ведущие культурологи-публицисты и музейеведы-ученые считали своим долгом упомянуть о ней в своих фундаментальных и популярных трудах. На сегодняшний день практически каждый учебник по музейеведению не обходит ее вниманием. Так что в данной монографии экспозиции о Маяковском уделено особое место.

Остается добавить, что основные положения представленной монографии были озвучены на десятках научных конференциях и проектных семинарах, а также апробированы в процессе обучения студентов и аспирантов:

- Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ);
- Российского института культурологии (РИК);
- Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Институт Наследия);
- Академии переподготовки работников культуры, искусства и туризма МК РФ (АПРИКТ).

В течение двадцати с лишним лет преподавательской деятельности автор монографии был руководителем более тридцати дипломных проектов, связанных с проблемами создания музейных экспозиций на основе художественно-мифологического метода. Автор гордится тем, что практически в каждом московском музее работают его ученики и последователи. Они – лучший авторский проект. Им автор и посвящает свою новую монографию.

³ Государственный музей В. В. Маяковского, 1989 г. Руководитель проекта С.Е. Стрижнева. Сценарист Т. Поляков. Автор художественного проекта Е. Амаспюр. Художники: Е. Амаспюр, И. Лубенников, И. Обросов, А. Волков, Т. Сажин и др. Архитекторы: А. Боков, Е. Будин, И. Иванов.

1

Введение Методы и технологии создания музейно-выставочных экспозиций

1.1. Проектирование музейных экспозиций: традиционные правила игры

В каждом деле свои правила игры. В последней трети XX в. в отечественном музейном деле появилось и закрепилось понятие «музейное проектирование», успешно используемое в настоящее время. В широком смысле это креативный способ освоения историко-культурного и природного наследия в музейном пространстве. Появился даже термин «проектный метод» или, иначе, «проектный подход». В узком, профессиональном смысле это комплексная разработка инновационных концепций и программ по всем видам музейной деятельности: научно-исследовательской, фондовой, образовательно-просветительской, экспозиционной и т. п.⁴ В итоге предполагается получить некие новые модели или типы музеев.

Объектом нашего исследования является определяющая область музейного проектирования – проектирование музейных экспозиций, т. е. творческий процесс, который, согласно канцелярской терминологии, включает разработку исходной документации для будущих музейных и выставочных экспозиций, а также осуществление авторского надзора за их реализацией⁵.

В 1980-е гг. произошло знаменательное событие: основные участники этого процесса, экспозиционеры-ученые и экспозиционеры-художники, договорились о том, что:

- а) существует два вида проектирования – научное и художественное; в результате была разработана комплексная система (схема) взаимодействия этих полярных видов, впоследствии

⁴ Музейные термины: Словарь // Терминологические проблемы музееведения. Сб. науч. трудов Музея революции СССР. М., 1986. С. 36–135.

⁵ Там же.

утвержденная тогдашним министром культуры и с некоторыми изменениями и вариантами действующая по настоящее время;

б) структура экспозиции универсальна и включает в себя по нисходящей: разделы (залы), темы (крупные фрагменты зала), тематико-экспозиционные комплексы (композиции из однородных или разнородных экспонатов на одну локальную тему), экспонаты (музейные предметы и вспомогательные материалы).

Согласно предложенной схеме все начинается с научной концепции (НК) музейной или выставочной экспозиции. Что это такое, каждый ученый понимает по-своему, и может сложиться впечатление, что до сего дня универсального определения НК не существует, вероятно, по причине ее априорной непознаваемости. Чтобы напрочь читателя, приведем одно из самых крутых определений:

«Концепция есть наиболее общая конструктивная идея (трактовка) чего-то, рефлексирующая в себя, то есть складывающаяся как бы из положенности ряда более конкретных идей, ее образующих, которые, в свою очередь, так же рефлексированы в себя до тех пор, пока не будет обнаружен уровень достаточности для обеспечения соответствия назначению и направленности концепции, то есть подчинению ее той задаче, которую концепция должна решить».

Переведем этот наукообразный экзерсис на более понятный, традиционно музееведческий язык. Согласно договору, под научной концепцией экспозиции подразумевалось целостное понимание задач музея в области экспозиционной деятельности, в конкретном случае – система основных тем, идей и проблем, раскрываемых в проектируемой экспозиции. Если еще конкретнее, то НК как проектный документ определяет актуальность, цели, задачи и способы их решения на уровне содержания экспозиции, а также включает краткую структуру экспозиции на уровне ее основных разделов.

Научной концепции должна соответствовать, по мнению авторов договора, архитектурно-художественная концепция (АХК), т. е. воплощение объемно-пространственного образа экспозиции, найденного художником на базе научной концепции, описывающей основные разделы. Выполняется АХК обычно в форме макета из бумаги, картона и аналогичных материалов,

1.1. Проектирование музейных экспозиций: традиционные правила игры

в последние десятилетия – в электронном формате. Ею завершается первый этап совместного проектирования.

На втором этапе должны взаимодействовать два документа. Первый документ – расширенная тематическая структура (РТС), т. е. тематическая разработка экспозиции, детализированная до уровня основных тем и тематических комплексов с обозначением ведущих экспонатов, иллюстрирующих локальную тему. Второй документ – эскизный проект, т. е. развернутая архитектурно-художественная концепция (АХК), детализированная до уровня основных тем и тематико-экспозиционных комплексов, включая детальную проработку их пространственного, цветового и, если необходимо, электронно-мультимедийного решения. В настоящее время представляется в электронном формате с добавлением альбомов с эскизами и рисунками наиболее сложных экспозиционных комплексов.

Третий, завершающий, этап начинается с разработки тематико-экспозиционного плана (ТЭП) и заканчивается составлением монтажных листов (МЛ). ТЭП включает наименование разделов, тем и тематических (тематико-экспозиционных) комплексов, а также ведущие тексты, аннотации и, самое главное, подробный перечень экспонатов с указанием их характера, размеров, места хранения и многое другое. МЛ – чертежи участков экспозиционной поверхности, называемых «экспозиционными комплексами», на которых указано размещение конкретных экспонатов и вспомогательных экспозиционных объектов (типовых или оригинальных витрин, электронных экранов и т. п.) в определенном масштабе.

Иногда на втором или третьем этапе проектирования проводится так называемая раскладка экспонатов в экспозиционном пространстве, уточняющая его реальные возможности и влияющая на проектно-научную документацию.

Дополнительный этап – техническое проектирование, включающее чертежи вспомогательных экспозиционных объектов и технического оборудования (оригинальных витрин, осветительных установок, электронных конструкций и т. п.).

Отметим, что в практической деятельности эта последовательность не всегда соблюдалась и соблюдается. Очень часто экспозиционеры-ученые, представляя интересы заказчика, совмещают научную концепцию и расширенную тематическую структуру,

иногда добавляя к общему документу тематико-экспозиционный план или список экспонатов по разделам и темам. С другой стороны, если заказчик знает возможности художника-экспозиционера и хочет сэкономить деньги, то на этапе художественного проектирования сразу заключается договор на создание архитектурно-художественной концепции и эскизного проекта.

Всё это говорит о том, что представленная схема проектирования музейных экспозиций, несмотря на свою внешнюю логичность, несет в себе ряд латентных проблем.

Забегая вперед, выделим наиболее актуальную. После принятия в начале XXI в. федерального закона № 94-ФЗ и федерального закона № 44-ФЗ от 5 апреля 2013 г. «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд» возникла конкурсная система заказа на художественное проектирование музейных экспозиций. В этой ситуации основополагающим документом для будущего исполнителя является уже не научная документация (концепция, расширенная тематическая структура и т. п.) на создание экспозиции, а некое «техническое задание», адаптирующее и часто искажающее эту документацию. О данной проблеме мы поговорим чуть ниже.

1.2. Столкновение «науки» и «искусства» в процессе создания музейно-выставочных экспозиций

Итак, в результате совместной работы ученого и художника планировалось получить уникальный музейно-экспозиционный продукт, синтезирующий в себе науку и искусство. Но вот в чем заключалась основная проблема. Объявляя художника «равноправным участником проектирования», авторы данной схемы оговаривали тем не менее право первенства за наукой: дескать, художник может делать в музее всё, но в рамках научной концепции. И тут выяснилось, что не всякий художник готов работать в научных рамках. Что наука и искусство – это два равноценных, но разных направления в познании Жизни. Что Художник с боль-

шой буквы имеет право на собственную, образно-художественную интерпретацию исторического процесса, порой не совпадающую со взглядами Ученого. И началось соревнование по перетягиванию одеяла на себя, в котором, как отмечал Е.А. Розенблюм, «побеждал тот, кто талантливее». Но реальных победителей, за небольшим исключением, не было. Очень часто проигрывала экспозиция, сотрясаемая творческими и человеческими конфликтами, по известным причинам скрытыми от посетителя.

Понятно, что нужен был посредник, сглаживавший противоречия между представителями науки и искусства. В данной роли обычно выступали министерские или региональные чиновники от культуры, последнее «да» или «нет» которых ставило точку в конце затянувшейся склоки. Но решить административным путем проблему в целом было невозможно. Необходим творческий посредник – сценарист или создатель сценария музейной экспозиции. Перед автором этого нового проектного документа, представляемого в литературном формате, была поставлена идеальная задача: выразить (и подробно описать) внутренний драматизм музейной темы, возникающий как результат сопричастности посетителя людям и событиям, о которых повествует экспозиционный материал⁶.

Однако на практике возникает дилемма. Сценарист, работающий в рамках всё той же схемы (т.е. полуученый-полухудожник), разрабатывал или сюжет восприятия посетителем еще не созданной экспозиции (одна крайность), или внутреннюю структуру потенциальных экспозиционных образов, т. е. сочинял своего рода режиссерский сценарий для будущего художника (другая крайность). В первом случае акцентировалась проблема «как воспринимать»⁷, во втором случае – «как делать» экспозицию⁸. Нормативная же цель – синтезировать научное и художественное проектирование – часто приводила к тому, что этот новый

⁶ Музейные термины: Словарь. С. 36–135.

⁷ См. *Гнедовский М.Б.* Роль сценария в экспозиционной работе музеев // Актуальные проблемы советского музееведения / М.: Изд. Центрального музея революции СССР, 1987. С. 37–49.

⁸ См. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: Изд. НИИ культуры, 1989. С. 45–60.

«стрелочник» выглядел в глазах своих коллег или плохим ученым, или плохим художником.

Что же получилось? С одной стороны, для решения экспозиционных задач требовались и ученый, и сценарист, и художник. С другой стороны, в процессе совместной работы повторялся сюжет известной басни...

Музейные проектировщики долго искали выход из нового тупика. Например, наш коллега В.Ю. Дукельский предложил весьма радикальный способ решения данной проблемы. По его мнению, сценарист, которого «правильнее было бы назвать продюсером», должен заменить автора научной концепции как негласного лидера и выступить в качестве «режиссера, отвечающего за создание единого и гармоничного экспозиционного действия»⁹. Согласно этой «новой технологии» музейно-экспозиционного проектирования, новый лидер – некий сценарист-режиссер-продюсер «в одном флаконе» – призван увлечь художника на творческие подвиги. Сначала вместо научной концепции (или вслед за ней) сочиняется базовый проектный документ – сценарная концепция экспозиции. На ее основе создается художественная концепция. Далее, соответственно, сценарий и эскизный проект в электронном формате, завершающие творческий этап проектирования.

Очень привлекательно. Если не учитывать следующих обстоятельств. Во-первых, в наших процветающих художественных или, например, мемориальных музеях сценарист, как правило, не востребован в силу специфики экспонатов или особенностей экспозиционных «текстов». Во-вторых, сценарист-надсмотрщик мешает художнику, создающему объемно-пространственные произведения экспозиционного искусства, не выходящие за границы изобразительных искусств. В-третьих, в процессе создания синтетического произведения музейно-экспозиционного искусства, выходящего за рамки изобразительных искусств, за границы трех измерений и напоминающего театральную постановку, протекающую во времени, нужен сценарист-драматург. То есть нормальный, а не суррогатный музейный «сценарист», образ которого рекламирует автор цитируемой статьи.

⁹ Дукельский В.Ю. Проектирование музейных экспозиций // Музейное проектирование. М., 2009. С. 63.

1.2. Столкновение «науки» и «искусства» в процессе создания...

Полноценный сценарист призван не осуществлять «общее руководство», а прежде всего разработать оригинальный сюжет будущей экспозиции, структуру развития экспозиционного действия, основанного на драматической коллизии или конфликте. Эта сюжетно-тематическая структура должна учитывать особенности музейного пространства и представлять собой простую или сложную систему экспозиционно-художественных образов или мизансцен, развивающихся в условном времени, то есть выполняющих функции «пролога», «завязки», «развития действия», «кульминации», «развязки», «эпилога» и т. п. Наконец, сценарист определяет основных действующих лиц и потенциальных исполнителей, называя ведущие музейные предметы, призванные сыграть те или иные роли в экспозиционном спектакле. А также рекомендует, но не навязывает потенциальному художнику-режиссеру вспомогательные средства создания экспозиционно-художественных образов и решения сюжетных проблем.

Практика показывает, что не всякий музейный проектировщик, именующий себя сценаристом, способен на это. Очень часто отсутствие навыков и таланта компенсируется продюсерскими или режиссерскими амбициями, кратким изложением умных идей или «принципов подхода», «набором сюжетов» или ни к чему не обязывающих «основных сюжетных линий» и, естественно, перечнем «мультимедийных сценариев и программ».

Всё это не так страшно. Страшно то, что подобный, весьма путаный, на наш взгляд, подход объявляется новой универсальной «технологией проектирования» и предлагается музейному сообществу в качестве тотальной инструкции. Попробуем развязать этот узел и показать диапазон разных подходов или, точнее, методов создания музейных экспозиций, способных вбирать в себя как традиционные, так и инновационные технологии.

1.3. Музейная экспозиция как специфический «текст»

Еще раз подчеркнем, что в данной монографии нет абсолютных истин, есть только личное мнение автора, сформированное в результате практической экспозиционной деятельности. На наш взгляд, необходимо изначально решить, куда мы потянем «воз» – в облака, в воду или назад, так сказать, к классическому музееведению. И прежде всего, определить, что представляет собой этот тяжелый груз – музейная экспозиция (МЭ).

На сегодняшний день актуальны два полярных определения музейной экспозиции, выражающих конечные цели каждой из двух конфликтующих сторон: с одной стороны, музейная экспозиция – это овеществленная научная концепция, с другой стороны, это художественное произведение, обладающее музейной спецификой. И то, и другое определение верны по-своему, но нам необходимо найти «золотую середину», другими словами, формулу музейной экспозиции.

Ответим на два принципиальных вопроса. Может ли существовать музей без фондохранилища? Вполне, например, музей «под открытым небом», экомuseum или мемориальный музей-квартира, где экспозиция, собственно говоря, и есть сам музей. А можно ли представить музей без экспозиции? Да, но только в экстремальных условиях: в момент консервации, реставрации, реконструкции... Конечная же цель любой реконструкции – создание музейной экспозиции, стационарной или действующей в формате временных выставок. Без экспозиции музей теряет свою специфику, превращается в ценностный фонд или склад, в архив и т. п.

Итак, МЭ – это определяющая форма существования музея, выражающаяся в целенаправленной презентации музейных предметов: ученый предполагает делать это с одной целью, художник – с другой. Поясним нашу мысль. Если рассматривать музей как искусственный язык или как систему музейной коммуникации, а конкретную музейную экспозицию – как специфический текст, то напрашивается следующее сравнение.

Определенная категория людей любит читать словарные тексты, т. е. толковые словари, например, словарь В. Даля;

1.4. Проблема классификации экспозиционных методов...

просто читать (!), получая помимо информации еще и эстетическое удовольствие. То же самое можно сказать и о посетителях коллекционных музеев – экспозиций, представляющих коллекции уникальных или репрезентативных музейных предметов.

Другая часть потенциальных музейных посетителей увлекается разного рода научно-популярными монографиями о выдающихся людях, историко-культурных процессах, событиях и т. п. В этом смысле музейная экспозиция представляется им в виде иллюстрированного научно-популярного текста, основу которого составляют всё те же музейные предметы.

Наконец, многие любят читать художественную литературу, например, исторические романы типа толстовской «Войны и мира», историко-драматические произведения в стиле пушкинского «Бориса Годунова» или лирические стихи по историческим мотивам в духе блоковского цикла «На поле Куликовом». Поэтому нет ничего удивительного в том, что создавались, создаются и всегда будут востребованы музейные экспозиции, достигшие уровня художественного произведения, в основе языка которого лежат специфические «слова» – музейные предметы.

Таким образом, всё зависит от цели, которую ставят перед собой экспозиционеры-проектировщики. Но в этом случае следует отказаться от универсальных схем и обратиться к разным – научным, научно-популярным или художественным методам создания музейных экспозиций.

1.4. Проблема классификации экспозиционных методов в отечественном музееведении

Итак, одним из вариантов преодоления конфронтации экспозиционера-ученого и экспозиционера-художника является, на наш взгляд, попытка посмотреть на двухсторонний процесс проектирования как на единую стратегическую задачу. Суть задачи состоит в согласованном выборе определенного метода освоения музейного материала и музейного пространства, а также

в согласованном применении соответствующих традиционных или инновационных технологий создания экспозиции.

Сегодня, к сожалению, эта проблема всё еще остается на стадии разработки, хотя в течение многих десятилетий понятие «метод» часто, со смыслом или чисто формально, употреблялось в российской музееведческой литературе. Более того, существовали попытки создать обоснованную классификацию тех или иных экспозиционных методов, характерных для конкретных исторических этапов музейной деятельности. Эта проблема поднималась в работах Н.И. Романова¹⁰, Ф.И. Шмита¹¹, Н.М. Дружинина¹², А.И. Михайловской¹³, А.Б. Закс¹⁴ и др. В обобщенном виде классификация экспозиционных методов была представлена в «Кратком словаре музееведческих терминов», изданном НИИ культуры в 1983 г.¹⁵, а также в научной разработке «Музейные термины», подготовленной лабораторией музееведения Центрального музея революции в 1986 г.¹⁶, и в Российской музейной энциклопедии, вышедшей в начале нового тысячелетия¹⁷.

Во всех этих изданиях классификация экспозиционных методов строится по традиционной научной схеме, применяемой в библиотечном деле. Прежде всего, выделяются систематический и тематический (комплексно-тематический) методы. Первый метод экспонирования предусматривает отбор и размещение однородных предметов в соответствии с классификационной

¹⁰ Романов Н.И. Местные музеи и как их устраивать / Комитет по охране художественных сокровищ при Совете Всероссийских кооперативных съездов. М., 1919. С. 110.

¹¹ Шмит Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции. Л.: Академия, 1929. С. 245.

¹² Дружинин Н.М. Методы историко-революционных экспозиций. // Музей революции СССР, вып.1. М., 1924.

¹³ Михайловская А.И. Музейная экспозиция: организация и техника. М., 1964.

¹⁴ Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917–1936 гг.). М.: Изд. НИИ музееведения, 1970. С. 128–169.

¹⁵ Краткий словарь музееведческих терминов // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Т. 126. М., 1983. С. 103–153.

¹⁶ Музейные термины: Словарь. С. 36–135.

¹⁷ Российская музейная энциклопедия: в 2 т. М.: Прогресс, 2001.

системой конкретной научной дисциплины или отрасли производства. Второй метод нацелен на создание экспозиции, которая посредством музейных предметов и вспомогательных экспонатов (вещей, документов, изобразительных материалов, сопроводительных текстов, электронных технологий и т. п.) раскрывает (точнее – иллюстрирует) определенную научно-популярную тему или проблему.

Затем к наукообразным понятиям добавляется термин, позаимствованный из арсенала искусствоведения: метод, названный ансамблевым, часто используется при создании экспозиций в так называемых музеях-дворцах, в этнографических и мемориальных музеях. Основа подобных экспозиций – комплекс экспонатов, сохраняющий или реконструирующий среду бытования музейных предметов. В естественно-научных музеях ему соответствует ландшафтный метод, в самом названии которого подразумевается воссоздание взаимосвязи природных компонентов в формате био групп, ландшафтных диорам или иных природных комплексов.

Находя подобную классификацию достаточно абстрактной, бывший директор бывшего Центрального музея революции Ф.Г. Кротов на рубеже 1970–80-х гг. предложил иную терминологию. Однако его коллекционный, иллюстративный и музейно-образный методы фактически соответствовали по смыслу трем предыдущим¹⁸. В частности, он не видел особой разницы между бытовыми, интерьерными экспозициями, созданными на основе ансамблевого метода и внешне очень похожими предметно-образными композициями, которые художник Е.А. Розенблюм называл «музейными натюрмортами». Для Ф.Г. Кротова понятие «образ» было единым, он не учитывал того, что существуют образы бытовые (иллюстративные) и образы художественные, обладающие эстетической энергией и многозначностью смыслов.

Чуть позже М.Б. Гнедовский ввел еще одно понятие – проектный метод, точнее «проектный подход»¹⁹, с помощью которого, видимо, можно осуществлять согласованное научное и худо-

¹⁸ Кротов Ф.Г. О задачах совершенствования экспозиций исторических и краеведческих музеев // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 8–9.

¹⁹ Гнедовский М.Б. Роль сценария в экспозиционной работе музеев. С. 37–49.

жественное проектирование. (Правда, возникает один вопрос: а может ли вообще существовать непроектный метод или подход в музейном проектировании?)

Наконец, автор данной монографии, в начале 80-х гг. прошлого века предложив новую классификацию музейно-экспозиционных методов, по цензурным соображениям обозначил свой новый метод как «образно-сюжетный»²⁰, а на рубеже XXI в. вернул ему прежнее, концептуальное название – «художественно-мифологический»²¹.

В настоящее время понятие «метод» в контексте музейно-экспозиционного проектирования встретишь не часто. Например, в последнем «Словаре музейных терминов»²², опубликованном в 2009 г., его нет вообще. Но самая главная проблема заключается в путанице, в смешении двух понятий – метод и технология, которые часто употребляются как синонимы.

1.5. Метод и технология

Чтобы разобраться в ситуации, вернемся к изначальному смыслу понятия метод. В этимологическом значении греческое слово *methodos* состоит из двух частей: *metha* – «пере-» и *odos* – «дорога, путь». То есть классический метод – это «путь следования» или «путь исследования».

Каждый подобный путь подразумевает конечную цель. Создавая те или иные модели бытия, человек помимо множества частных, порой меркантильных интересов стремится в конечном итоге познать окружающий мир и себя в этом мире. Это – глобальная цель, возникающая как на сознательном, интеллектуальном, так и

²⁰ Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод организации музейной экспозиции // Некоторые проблемы исследования современной культуры. Сб. науч. трудов НИИ культуры. М., 1987. С. 44–53; Его же. Как делать музей? (о методах проектирования музейной экспозиции). М.: Изд. Российского института культурологии, 1996. С.25

²¹ Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования. С. 21.

²² Словарь музейных терминов // Музей. 2009, № 6.

на подсознательном, интуитивном уровне человеческого мышления. Причем каждый из познающих определяет приоритетными те познавательные пути или, иначе, методы достижения глобальной цели, которые наиболее близки особенностям его мышления.

За тысячелетия своего существования человечество выработало как минимум религиозные, научные и художественные методы познания. Эти дороги, которые мы выбираем осознанно или интуитивно, ведут к достижению локальной цели, связанной с особенностями того или иного пути. Кто-то старается путем веры и медитации достучаться до высшей жизненной силы. Кто-то, обуреваемый фаустовским азартом, пытается постичь жизнь, разлагая ее на составные части, а затем собирая в искусственные схемы и модели по логико-понятийным правилам науки. Наконец, кто-то, умея в «капле воды» увидеть все радости и трагедии этого мира, стремится построить искусственную, воображаемую реальность, воздействующую на окружающих не столько своей логикой, сколько мощной эстетической силой, художественной энергией, заставляющей работать душу и сердце.

Выбрав ту или иную дорогу, неопит или мудрец вынужден определить те или иные средства, приемы и операции, которые, с его точки зрения, являются наиболее адекватными выбранному пути, ведущему к локальной цели. Например, выбрав свой путь, ведущий к одному из подножий горы познания, мы можем пройти его пешком, можем проехать на велосипеде, а можем воспользоваться современным автомобилем. У каждого вида «транспорта» свои плюсы и минусы: шагая неторопливо к локальной цели, мы потеряем время, но глубже познаем пространство, а велосипед и автомобиль, отсекая нюансы окружающего мира, создадут иллюзию быстроты и технической инновации в нашем гносеологическом движении.

Подобного рода «средства, приемы и операции», связанные с познанием мира, сегодня всё чаще называются технологиями – по аналогии с приемами и операциями различных научно-технических и производственно-бытовых процессов. Остается открытым вопрос: что первично, метод или технология? Греческое слово *techné* означает «искусство, ремесло, мастерство», а слово *logos* подразумевает «учение». То есть в классическом смысле технология – это учение о мастерстве, о совокупности средств, приемов и операций, с помощью которых можно пройти тот или иной «путь следования» или «путь исследования».

Наш дилетантский взгляд на проблему подтверждают современные философы. Ведь в философско-методологическом мышлении понятие «технология» в отличие от понятия «метод» до сих пор относится не к основаниям, а к предметной области, т. е. его изучают с помощью различных категорий «деятельности». Иначе говоря, метод подсказывает направление мышления, основные принципы и подходы к познанию объекта или субъекта, а технология определяет совокупности средств, способы и приемы реализации этих принципов.

Путаница, вероятно, возникает оттого, что сегодня не только большинство научных направлений, но и многие виды и жанры искусства связаны с техникой в реальном, современном смысле слова. Ведь в технической или производственной сфере так называемые «методы», как уже отмечалось, существуют внутри «технологий». Например, технологии сварки или приготовления яичницы не исключают появления нового метода холодной сварки или нового метода взбивания яиц. Только здесь понятие «метод» употребляется в метафорическом смысле и является неграмотным синонимом слова «способ». Отсюда – путаница, автоматическое перенесение подобных «технологий» и «методов» в гуманитарную сферу. Происходит это, вероятно, по той причине, что за последние десятилетия в культурологию пришло огромное количество заблудившихся «технарей», засоривших, в частности, музейный дискурс огромным количеством специфических терминов, выдаваемых за последние достижения гуманитарного знания.

Кроме того, в XXI в. активно наращивают свой потенциал так называемые «технические искусства»: фото, телевидение, компьютерный дизайн, мультимедиа и др. Для них понятие «технология» часто становится определяющим, заслоняя собой гносеологическую природу данного искусства, его методологическую суть, отличающую мышление в художественных образах от иных путей или, иначе, методов познания мира.

В музейной сфере, в частности в музейном проектировании, которое, помимо творческих аспектов, связано с производственно-техническими процессами, также используют различного рода традиционные и инновационные технологии. Но понятие «метод музейно-экспозиционного проектирования» является первичным по отношению к понятию «музейная технология». Он относится к основаниям, характеризующим гносеологические цели нашего

1.6. Коллекционный (систематический) метод

музейного дела. Причем каждый из известных музейно-экспозиционных методов способен включать в свой арсенал самые разные технологические «приемы, способы и операции».

Итак, среди современных методов создания музейной экспозиции есть как научные или научно-популярные методы, так и художественные. К первым относятся коллекционный, ансамблевый и иллюстративно-тематический методы. Ко вторым – музейно-образный и образно-сюжетный или, иначе, художественно-мифологический методы. Выбор каждого из названных методов зависит от локальной цели, которую сознательно или интуитивно ставят создатели экспозиции.

1.6. Коллекционный (систематический) метод

Если цель состоит в том, чтобы продемонстрировать посетителю музейную коллекцию, систематизированную на основе профильной научной дисциплины, применяется коллекционный метод. В популярной музееведческой литературе, как уже отмечалось, он обычно называется «систематическим». Необходимо отметить, что данный метод, с которого начиналось осознанное музейное проектирование, имеет огромный запас прочности. В каком бы инновационном направлении ни продвигалось музейное дело, понятие «коллекция» всегда останется основой этого дела. Поскольку вечно будет существовать категория лиц, считающих, что познание мира можно осуществлять, только разложив его на составные элементы, а затем собрав по искусственным принципам в научные модели или, как у нас, в научные коллекции.

Есть парадоксальные примеры. Известный создатель столичного пушкинского музея А.З. Крейн начинал, как обычный музейщик, с собирания коллекции. Затем соблазнился ее образными интерпретациями в пространстве музейной экспозиции²³. Но в конце жизни вновь вернулся к основам. Он полагал, что идеальная экспозиция, посвященная А.С. Пушкину, должна иметь

²³ Крейн А.З. Рождение музея. М., 1962.

предметно-аналитический характер: в первом зале портреты великого поэта, далее – виды пушкинских мест, еще далее – портреты современников, затем – зал рукописей, зал прижизненных изданий и т. д.²⁴

Вполне естественно, что были, есть и будут появляться музеи, где, исходя из особенностей профильных предметов, коллекционный метод экспозиционного проектирования всегда останется приоритетным. Речь идет в первую очередь о художественных музеях. В отличие от иных музейных предметов, произведение изобразительного или декоративно-прикладного искусства является, как правило, самодостаточным объектом. То есть его ценность и внутренний смысл максимально выражены во внешней форме. Можно и нужно экспериментировать, создавая на выставках дополнительную образно-художественную или даже драматическую, сюжетную среду для экспозиционной интерпретации каких-то скрытых смыслов, связанных с тайнами рождения или бытования того или иного произведения искусства. Но идеальным вариантом духовного хранения подобных произведений остается коллекционный метод экспонирования.

Создателям коллекционной экспозиции не нужно замораживаться «равноправным союзом» экспозиционера-ученого и экспозиционера-художника. Базовым документом для них должна стать научная концепция экспозиции, где в научно-популярной форме, допускающей приемы иллюстративно-образного характера, излагаются ценностные характеристики представляемых систематических или тематических коллекций, а также цели, задачи, средства и технологии их экспонирования. В приложении к основному проектному документу дается список экспонатов по разделам и темам с указанием размеров и места хранения.

Художник, приглашаемый в качестве дизайнера, должен оставить свои амбиции и работать на «науку», создавая оформительский проект экспонирования коллекции, не претендующий на решение каких-то дополнительных творческих задач. Его профессиональная задача, во-первых, продумать дизайн витрин, соответствующих особенностям представляемых материалов и

²⁴ Крейн А.З. Записки музейного работника // Советский музей. 1990–№ 3. С. 11–13.

обеспечивающих их сохранность, а во-вторых, используя световые эффекты, создать комфортные условия для восприятия коллекции в экспозиционном пространстве.

Технологии, применяемые в процессе создания коллекционных экспозиций, разнообразны. Помимо традиционных, связанных с витринно-световым дизайном, сегодня популярны технологии, развивающие идею открытых фондов. В одних музеях это реальные фондохранилища, приспособленные для публичного осмотра. В других – так называемые «золотые кладовые», где создается соответствующая среда для хранения экспонатов из драгметаллов и камней. В третьих музеях, как, например, в питерском Центральном музее связи, имитируется среда «сейфовой комнаты», позволяющая достойно экспонировать уникальные филателистические коллекции. Подобная технология годится, как нетрудно заметить, для представления коллекции рукописей, мелкой графики, нумизматики, фалеристики и т. п.

Применяются и активно будут внедряться в коллекционные экспозиции электронно-компьютерные технологии, решающие проблемы информации, в частности, этикетаж, а также позволяющие создавать виртуальные экспонаты, отсутствующие в коллекции. Маленькое предостережение. В одном художественном музее провели эксперимент: в зале древнерусской живописи поместили крупную электронную панель, действующую в режиме нон-стоп. Наблюдался «коровий эффект»: входящие посетители все как один поворачивали головы не в сторону иконописных подлинников, а в сторону этой электронной «иконы» XXI в.

Нужен ли здесь пришлый «сценарист», осуществляющий общее руководство? Скорее всего, нет. Функции руководителя берет на себя местный продюсер или куратор коллекционной экспозиции, возглавляющий группу научных сотрудников – экспозиционеров и хранителей коллекции. Нужен ли здесь сценарист-драматург, предлагающий свои сюжетные эскизы? Ответ, безусловно, тот же.

1.7. Ансамблевый и ландшафтный методы

Перейдем ко второму научному методу музейно-экспозиционного проектирования. Он близок тем музейным ученым, которые ностальгируют по ушедшей историко-бытовой, мемориальной или этнографической реальности. Словом, если ваша цель состоит в том, чтобы на основе музейной коллекции воссоздать бытовую среду, связанную с историко-культурным процессом, явлением или событием, можете смело применять ансамблевый метод проектирования²⁵.

Подобный метод актуален, как уже отмечалось, в мемориальных музеях, создаваемых в аутентичном архитектурном пространстве и на основе соответствующих бытовых предметов, называемых мемориальными. Скажем больше: понятие мемориальность – это высшая ценностная характеристика музейных предметов. Мемориальные вещи, собранные в бытовую ансамбль или, иначе, интерьер, обладают особой аурой, которая трудно поддается изучению в традиционных научных дисциплинах. Но создается этот ансамбль тем не менее на основе научного метода проектирования, позволяющего путем кропотливого изучения документов восстанавливать бытовые нюансы повседневной жизни того или иного героя. К сожалению, не все отечественные мемориальные музеи могут похвастаться наличием подлинных материальных свидетелей той жизни. О преодолении данного противоречия мы поговорим ниже, представляя один из художественных методов проектирования.

Кроме мемориальных музеев, ансамблевый метод останется не менее востребованным в историко-бытовых и этнографических музеях. Здесь воспроизведения бытовых фрагментов жизни, связанных с ушедшими или сохраняющимися социальными группами и этносами, выглядят как своего рода научно-популярные иллюстрации к истории этих групп и этносов. Только в научных книгах это плоскостные воспроизведения, а в музейной экспози-

²⁵ Студенткам я обычно поясняю так: если в коллекционных экспозициях вы демонстрируете иголки и нитки в разных витринах, исходя из принципов иглокологии или нитководения, то в ансамблевых экспозициях эти предметы находятся в тесном контакте.

ции – уникальные артефакты, возвращенные в искусственно воссозданную среду бытования.

В подобных экспозициях, строящихся на основе ансамблевого метода, учитываются и успешно применяются новые интерактивные технологии, в частности – игровые и театральные. Посетителя погружают в бытовую среду и превращают в активного участника театрализованной акции. Подчеркнем, что подобные акции, предусмотренные в научной концепции, не ставят особых художественно-символических задач, как это свойственно профессиональному художественному театру. Они ограничиваются научно-популярными приемами, интерактивной формой погружения зрителя в восстанавливаемую историко-бытовую среду. Единственная проблема, пока еще требующая решения при применении данных технологий, это физическая сохранность уникальных экспонатов, ведь в случае замены подлинников на копии снижается музейный смысл интерактивно-театрализованных игр.

Наиболее перспективная разновидность интерактивных технологий, применяемых в ансамблевых экспозициях, – технология «живого музея». Речь идет о создании в музейном пространстве особых экспозиционно-тематических зон общения, позволяющих посетителю нарушать традиционные музейные правила в стиле «руками не трогать», «не шуметь», «не садиться» и т. п. Подобные зоны общения получили образное название «живой музей». Это музеи-театры, музеи-библиотеки, музеи-магазины, музеи-трактиры, музеи-салоны, музеи-мастерские, музеи-гостиницы, музеи-амбулатории и тому подобные интерактивные зоны в структуре экспозиций и выставок, не только превращающие посетителей в участников игровых программ, но и погружающие его в атмосферу реальных интеллектуально-творческих или социально-бытовых акций. Ярчайший пример – музей-амбулатория, созданный на территории музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово», воссоздающий атмосферу чеховской «амбулатории» и принимающий реальных пациентов.

Нужен ли сценарист в процессе проектирования ансамблевой экспозиции? Вряд ли. Базовым документом здесь является научная концепция воссоздания той или иной бытовой среды, разработанная коллективом музейных специалистов на основе тщательнейшего изучения архивных документов. Нужен ли данному коллективу художник с амбициями творческой интерпретации?

Вряд ли. Скорее всего, потребуются искусствовед-реставратор, своего рода историко-бытовой дизайнер, работающий на «науку» и способный контролировать стилистическую адекватность воссоздаваемой среды.

Что же касается дальнейшей жизни ансамблевых экспозиций, способных стать, как уже отмечалось, площадкой для реализации новейших интерактивных технологий, предусмотренных в научной концепции, то появление специалиста, разрабатывающего подробные сценарии костюмированных образовательных программ, а также карнавалов и иных театрализованных акций, принесет, конечно же, только пользу музею. Правда, в данном случае этот «сценарист-затейник» превышает функции сценариста-экспозиционера.

Напомним, что в естественно-научных экспозициях применяется метод, аналогичный ансамблевому. Это ландшафтный метод, позволяющий воссоздавать целостные фрагменты природной среды, используя популярные технологии типа био групп и диорам. В настоящее время намечается тенденция сближения этих методов, способных интерпретировать в экспозиционном пространстве так называемые культурные ландшафты. То есть «природно-культурные территориальные комплексы, сформировавшиеся в результате эволюционного взаимодействия природы и человека, его социокультурной и хозяйственной деятельности и состоящие из характерных устойчивых сочетаний природных и культурных компонентов, находящихся в устойчивой взаимосвязи и взаимообусловленности»²⁶.

Однако следует отметить, что среди разных вариантов культурных ландшафтов особо выделяются ассоциативные ландшафты, где культурная составляющая часто представлена не только в материальной, но и в ментальной форме, по ассоциации природного объекта с определенным феноменом культуры. Подобные объекты не укладываются в общую колею ансамблевого и ландшафтного методов, нуждаясь в иных, художественных методах экспозиционной интерпретации.

²⁶ См. Кулешова М.Е. Управление культурными ландшафтами и иными объектами историко-культурного наследия в национальных парках. М., 2002. С. 8.

1.8. Иллюстративно-тематический (тематический, комплексно-тематический) метод

Перейдем к третьему – научно-популярному – методу музейного проектирования, применяемому чаще всего в музеях исторического, историко-литературного и краеведческого профиля.

Если наша цель заключается в том, чтобы развернуть в пространстве экспозиции научно-популярный рассказ о глобальных или местных историко-культурных и природных процессах, мы выбираем иллюстративно-тематический метод. В популярной музейведческой литературе, как уже отмечалось, его обычно называют «тематическим» или «комплексно-тематическим». Напомним, что основной структурной единицей здесь является тематико-экспозиционный комплекс, включающий небольшое количество разнородных экспонатов, иллюстрирующих некую научно-экспозиционную мысль, выраженную в тексте-комментарии. Из этих комплексов складывается экспозиционная тема, из тем – раздел экспозиции и т. д.

Возникающая экспозиция напоминает иллюстрированную научно-популярную монографию на историческую, историко-литературную и естественно-научную тему или книгу в стиле «жизнь замечательных людей». С одним принципиальным отличием: в идеале в качестве «иллюстраций» предлагается использовать подлинные материальные свидетельства тех историй, о которых рассказывается в экспозиции. К сожалению, подобные идеалы реализуются только в крупных музеях, обладающих серьезным предметным потенциалом. А небольшие краеведческие музеи, идущие в фарватере музейных гигантов, создают, как правило, суррогатные иллюстративно-тематические экспозиции, нарушающие музейные правила игры. Ведь если в научно-популярной монографии нам хватает слов для описания даже самых темных фрагментов истории, то в аналогичной экспозиции отсутствие подлинных музейных предметов компенсируется за счет традиционных или современных технологий, включающих использование копий, муляжей, новоделов, живописно-графических иллюстраций современных художников, всевозможных баннеров, панно, мини-диорам, макетов или современных электронных и мультимедийных средств. Это часто приводит к дискредитации

музейного языка. Кроме того, с помощью данного метода создается вторичный экспозиционный «текст», адаптирующий и иллюстрирующий серьезные научные исследования. Исходный документ – научная концепция экспозиции – является, как правило, результатом переписывания популярных научных идей из толстой книги в тонкую тетрадь.

Но! Подобные иллюстративно-тематические экспозиции будут еще долгие годы востребованы средней школой. Ведь большинство провинциальных музейщиков-краеведов являются по своей природе школьными учителями, нуждающимися, в силу методической привычки, в красивой и понятной предметной иллюстрации на историческую или естественно-научную тему. Продлению жизни данного метода будет способствовать также активное применение в краеведческих экспозициях современных электронно-интерактивно-информационных технологий, привлекающих молодежную аудиторию.

На вопрос, кто является главным в процессе проектирования иллюстративно-тематических экспозиций, ответим так: автор научной концепции. Ему не нужен ни амбициозный художник, ни изобретательный сценарист. Он нуждается лишь в хорошем оформителе представленных научно-популярных идей и предметных иллюстраций, освоившем, добавим, современные электронные технологии.

Так что из старой схемы научного и художественного проектирования музейных экспозиций на практике востребованными оказываются в данном случае только два научных и два художественных проектных документа.

На первом этапе создается научная концепция, включающая в себя расширенную тематическую структуру и являющаяся исходным документом для создания эскизного проекта, иллюстрирующего эту концепцию в пространстве условной экспозиции. Электронные технологии позволяют демонстрировать объемно-пространственные модели будущей экспозиции, где можно путешествовать вдоль виртуальных тематико-экспозиционных комплексов.

На втором этапе создается тематико-экспозиционный план (ТЭП), являющийся символом иллюстративно-тематического метода. Здесь фиксируются все экспонаты, собранные в тематические комплексы, обозначаются ведущие тексты и тексты-ком-

ментарии, а в графе «примечания» предлагаются те или иные технологии, позволяющие максимально выразительно добиться поставленной цели. ТЭП становится основой для разработки монтажных листов. Эти рабочие листы, созданные либо в традиционно-графическом виде, либо в электронном формате, призваны изобразить в масштабе полноценную экспозицию, вплоть до каждой мелочи. В том числе обозначить в экспозиционном пространстве конкретные технические объекты, например витрины и вспомогательные электронные установки, требующие дополнительного технического проектирования с участием конструкторов, технологов и инженеров.

Скажем больше. Если заказчику хорошо известен профессиональный уровень приглашаемого художника-оформителя, он не будет зря тратить время и деньги, а сразу же предоставит последнему единый проектный документ, собравший под своей обложкой научную концепцию, расширенную тематическую структуру и тематико-экспозиционный план. А в ответ пожелает получить объемный художественный проект, где эскизы конкретных тематико-экспозиционных комплексов будут детализированы до уровня полноценных монтажных листов с изображением потенциальных экспонатов, витрин и электронно-технических конструкций.

В любом случае сценарист-драматург здесь не нужен: научно-популярный экспозиционный «текст», иллюстрирующий историко-культурные процессы по хронологии, не нуждается в образно-сюжетной интерпретации. Иначе это будет уже качественно другой «текст».

Тех же, кто питает иллюзии по поводу гармонии «научного содержания» и «художественной формы», разочаруем. Практика показывает, что, попадая в научный «текст», любой дополнительный художественный элемент тут же адаптируется и выглядит банальной иллюстрацией. И наоборот, в художественном тексте любая «научная идея» обернется элементом художественной формы, искусственным приемом, воспринимаемым не по законам науки, а по законам искусства как ассоциативный, поэтический символ, выходящий за границы иллюстрируемых в экспозиции научных идей и проблем.

В этой связи у нас появился повод перейти к художественным методам создания музейных экспозиций.

1.9. Музейно-образный метод

Первый среди художественных методов проектирования экспозиций – музейно-образный. В этом неуклюжем названии, придуманном Ф.П. Кротовым, скрыта главная идея фактического родоначальника данного метода, гениального музейного художника Е.А. Розенблюма. В своих теоретических статьях²⁷ и практической экспозиционной деятельности Розенблюм утверждал, что музейный проектировщик не может ограничиваться традиционными научными целями. Художник в музее должен стремиться к «трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы». Он способен создать в музейном пространстве полноценный экспозиционно-художественный образ (или систему образов), не иллюстрирующий научную идею, а являющийся самостоятельным произведением искусства с музейной спецификой.

Это метод рождался и процветал в литературных музеях, имеющих мемориальные претензии, но не владеющих достаточной коллекцией мемориальных предметов. Наши умные предшественники, занимавшиеся созданием ансамблевых, интерьерных экспозиций из типологических вещей, в какой-то момент стали осознавать, что экспозиция, лишенная подлинников, теряет мемориальную ауру. Ее необходимо было чем-то компенсировать. И тогда на выручку пришло искусство. Искусство составления «музейных натюрмортов», включающих избранные знаки эпохи, превращенные в философско-поэтические символы. То есть речь шла уже не о попытке восстановить бытовую среду, а о стремлении создать экспозиционно-художественный портрет героя этой среды, выразить внутренние особенности его личности, его духовного мира. Обратим внимание, что эти нестандартные произведения изобразительного искусства, обладавшие музейной спецификой, действовали на

²⁷ Розенблюм Е.А. Музей и художник // Декоративное искусство СССР. 1967. № 11. С. 5–10; Его же. Художник в дизайне: Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. М., 1974. С. 176; Его же. Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 23–29.

душу и сердце посетителя, восполняя мемориальную недостаточность экспозиции.

От экспозиционных портретов героев перешли к портретам эпохи. Например, в 1983 г. Е.А. Розенблюм, призванный создать юбилейную выставку «Маяковский и двадцатый век» на базе коллекции Государственного литературного музея, покинул его здание, захватив бумажно-художественные экспонаты, и проник в Политехнический музей. Здесь, отобрав в фондах необходимые «железки», символизирующие революционно-технический век, и изобретя образные витрины в стиле ротационных машин, валов и валиков, он создал оригинальную экспозицию, воплощавшую образ великой эпохи. Этот объемно-пространственный экспозиционный «портрет» был лишен драматических конфликтов и сюжетных коллизий, не имел ни начала, ни конца, его можно было осваивать слева направо и наоборот. Словом, являлся типичным произведением искусства, созданным на основе музейно-образного метода.

Сегодня, помимо традиционных рукотворных технологий, включающих создание оригинальных пластических композиций из папье-маше, оргалита, дерева или металла, ученики и последователи Розенблюма применяют новые электронные технологии, связанные со световыми эффектами, виртуальными тенями и изображениями, органично проникающими в предметные «натюрморты». Где-то это получается лучше, где-то хуже. Но одно бесспорно: данный метод остается одним из самых востребованных в тех музеях, где есть проблемы с экспозиционной площадью и с количеством музейных предметов. Ведь, как доказал еще в конце XIX в. великий культуролог А.А. Потебня, произведение искусства, художественный текст обладает гораздо большим информационным потенциалом, чем аналогичный по объему научный текст. В произведении искусства значим каждый элемент, каждая возможная инверсия, каждое сочетание соседних объектов. Более того, подлинное, а не суррогатное художественное произведение обречено на вечную жизнь в силу своей природной ассоциативности, многозначности смысла, способности вызывать аллюзии и порождать новые смыслы.

Особое место среди экспозиций, созданных на основе музейно-образного метода, занимают так называемые музеи-

диорамы²⁸ и более сложные, но реже встречающиеся музей-панорамы²⁹.

Напомним, что технология создания мини-диорам активно используется в экспозициях исторического или естественно-научного профиля, в первую очередь – в краеведческих экспозициях, иллюстрирующих местные историко-культурные или естественно-исторические процессы, явления и события. Создатели подобных изобразительных иллюстраций, как правило, не претендуют на оригинальные художественные открытия, работая на науку и стремясь выразить в иллюстративно-образной форме конкретный научно-популярный тезис. Но даже если подобные открытия случаются, мини-диорамы, как и прочие художественные иллюстрации, попадая в структуру научно-популярного экспозиционного текста, теряют свои художественные смыслы, превращаясь в яркую картинку-иллюстрацию.

Однако крупные, многометровые художественные диорамы или панорамы на историческую тему, занимая практически всё экспозиционное пространство и вытесняя научно-популярные тематико-экспозиционные комплексы, создают определенную иллюзию присутствия посетителя в пространстве и времени того или иного исторического события. Подобные произведения монументальной живописи, стремящиеся эмоционально и образно донести информацию о масштабном историческом событии, выходят из поля притяжения научно-популярного экспозиционного текста, претендуя на самостоятельную художественную интерпретацию данного события. Кроме того, диорама или панорама не являются вариантом ансамблевой экспозиции, поскольку основная цель их авторов состоит не в научной реконструкции бытовой среды, связанной с историческим событием, а в художественном представлении концептуального смысла и основных действующих лиц этого события, что, естественно, подразумевает

²⁸ Наиболее известные российские музей-диорамы: «Курская битва. Белгородское направление» (Белгород), «Прорыв блокады Ленинграда» (Ленинградская область), «Орловская наступательная операция» (Орел), «Невская битва 1240 год» (С.-Петербург, Усть-Ижора). Из недавно открытых музеев-диорам – «Великое стояние на Угре» (Калужская область).

²⁹ Классические отечественные музей-панорамы: «Бородинская битва» (Москва), «Оборона Севастополя 1854-1855 гг.» (Севастополь) и «Сталинградская битва» (Волгоград).

использование театрально-декорационных и иных художественно-пластических средств.

В данной ситуации художник может многое себе позволить, поскольку является основным автором экспозиции-диорамы. В этом смысле создание музеев-диорам и музеев-панорам можно считать одной из технологий музейно-образного метода. Правда, не самой современной и, к сожалению, включающей в свой арсенал художественно-пластические средства, нарушающие музейную специфику. Ведь за редким исключением в подобных диорамах или панорамах на переднем плане представлены композиции из новоделов, копий и манекенов, дискредитирующие музейный язык. Но автор монографии уверен, что если вместо новоделов и манекенов в художественно-исторические диорамы и панорамы будут остроумно и органично вводиться подлинные музейные предметы, не растворяющиеся в театральных декорациях, у подобной рукотворной технологии большое будущее. Тем более что современные музеи-диорамы активно включают в свою ткань электронные и мультимедийные средства, позволяющие усилить иллюзию присутствия и привлекать молодежную аудиторию.

Хочется отметить еще одно качество музеев-диорам и музеев-панорам как экспозиционной технологии: исторические полотна всегда сюжетны. Однако эти сюжеты выражены непосредственно в самой диораме или панораме, куда вход посетителю, естественно, «строго запрещен». Кроме того, сюжетные диорамы и панорамы занимает, как правило, центральную экспозиционную площадь соответствующих музеев. Во многих случаях эта центральная экспозиция окружена дополнительными залами-экспозициями, не включенными, естественно, в исторический сюжет диорамы. Но самое печальное заключается в том, что именно в этих коллекционных или иллюстративно-тематических экспозициях, выполняющих вспомогательную функцию, часто содержатся подлинные музейные предметы, невостребованные в центральной диорамной или панорамной экспозиции.

Так что основной недостаток музейно-образных экспозиций, помимо тотального и порой безграничного использования экспонатов-новоделов, это отсутствие пространственной драматургии, напряженного сюжетно-драматического действия, объединяющего все экспозиционные залы. Если бы сей недостаток был устранен, посетитель смог бы не просто разглядывать экспозиционное

произведение искусства из одной точки (музей-диорама) или свободно разгуливать в «музейном натюрморте» (розенблюмовские экспозиции), а осваивать это произведение или систему «натюрмортов» в целенаправленном движении. То есть стать активным участником экспозиционного сюжета, влияющим на его развитие в пространстве и времени экспозиции.

Теперь об участниках проектирования музейно-образных экспозиций. Практика показывает, что музейный сценарист-драматург здесь, как правило, не нужен. Этот посредник вызывает только раздражение основного творца – художника, который не нуждается в дополнительной литературной драматургии. Как любой живописец или скульптор, интерпретирующий историческую тему в рамках изобразительного искусства, он сам себе является и сценаристом, и режиссером.

Кто же нужен? Толковый продюсер. То есть хозяин музея, в отличие от многих своих коллег понимающий потенциальную ценность будущего произведения искусства и не боящийся отдать «варягу» на откуп экспозиционное пространство. И еще главный научный консультант, бывший автор научной концепции, возглавляющий коллектив экспозиционеров и следящий за возможными ошибками, в том числе за анахронизмами, пресекающий в случае необходимости всевозможные нарушения музейной специфики. Ведь многие творцы по инерции пытаются сотворить не вспомогательные художественные средства, необходимые для создания музейной инсталляции, а новые художественные экспонаты, забывающие немногочисленные подлинники.

О проектной документации. Чтобы начать работу, художнику необходимо иметь формальное тематическое задание, не претендующее на адекватность воплощения. Это может быть либо традиционная научная концепция, либо тематико-экспозиционный план с концептуальным введением, неважно. Важно, чтобы в нем давалась подробная характеристика темы, ее проблемных нюансов, а также описание имеющихся музейных предметов или направлений комплектования планируемой экспозиции. Как показывает практика, художник, ознакомившись с данным документом, откладывает его в сторону и создает оригинальный проект будущего произведения искусства, включающий художественную концепцию и эскизы наиболее аттрактивных или проблемных фрагментов. В некоторых случаях продюсер или

1.10. В поисках универсального метода проектирования музейных экспозиций

главный научный консультант пишут литературный комментарий к готовому проекту. Кстати, именно этот документ многие наши коллеги называют сценарием, что не соответствует истине.

Вернемся к основному недостатку музейно-образного метода, попробуем его преодолеть. Представим, что произведение экспозиционного искусства способно развиваться не только в пространстве, но во времени, насыщаться сюжетной драматургией, глобальными и локальными коллизиями, театральным действием. Всё это, естественно, не укладывается в рамки музейно-образного метода, ограничивающегося средствами изобразительных видов искусств.

1.10. В поисках универсального метода проектирования музейных экспозиций

Теперь представим все четыре метода в виде графической схемы³⁰, позволяющей нам не только наглядно представить новую классификацию, но и рассмотреть отношение к музейному предмету в процессе выбора того или иного метода.

Из этой схемы видно, что коллекционный и ансамблевый методы отличаются тем, что музейный предмет выступает здесь на уровне условного содержания экспозиции. В первом случае как составная часть коллекции, во втором – как часть предметного ансамбля. Если же мы применяем два оставшихся метода, то музейный предмет становится своего рода средством, элементом формы: иллюстративно-тематический метод позволяет создавать наукообразные или научно-популярные экспозиции, а музейно-образный – художественные, ограниченные, правда, рамками изобразительных видов искусства.

Теперь рассмотрим вертикальные пары: в процессе применения коллекционного или иллюстративно-тематического метода музейный предмет выступает как относительно самостоятельная структурная единица экспозиции. В коллекционных экспозициях

³⁰ См. Приложение 1. Графическая схема «Традиционные методы проектирования музейных экспозиций».

как составная часть коллекции, а в иллюстративно-тематических экспозициях – как основная структурная единица тематико-экспозиционного комплекса. И в том, и в другом случае эту относительную самостоятельность предмета определяет наличие сопроводительной этикетки или порядкового номера, отсылающего к общему этикетажному списку. Однако в случае применения ансамблевого или музейно-образного метода музейный предмет является органической частью целого: в первом случае неразрывной частью бытового предметного интерьера, во втором – основным элементом произведения искусства.

И в том, и в другом случае индивидуальная этикетка ему не нужна, а если она вдруг появляется, например, в мемориальных интерьерах, то говорит в первую очередь о непрофессионализме авторов экспозиции. Экспозиционеры-профессионалы, как правило, представляют рядом с ансамблевой экспозицией условную схему интерьера, где номерами обозначают основные экспонаты и дают краткие сопроводительные тексты. Нечто подобное характерно и для образно-сюжетных экспозиций.

Но несмотря на принципиальные различия всех четырех методов в первую очередь по отношению к музейному предмету, определяющему характер экспозиционного текста, в практической проектно-музейной деятельности наблюдается явная тенденция либо к их объединению, либо к поиску нового универсального метода, вбирающего в себя всё лучшее, что есть в каждом из четырех.

Здесь необходимо пояснить, что когда мы говорим о согласованном выборе цели, определяющей выбор того или иного метода, то, конечно же, выдаем желаемое за действительное. На практике очень часто названные методы применяются в комплексе, в соседстве друг с другом, что и приводит к конфронтации или творческим ошибкам. Ярчайший пример – экспозиция мемориального музея А.С. Пушкина на Арбате (Москва).

Складывается такое ощущение, что в этом двухэтажном особняке проектировщики-конкуренты, т. е. экспозиционеры-ученые и экспозиционеры-художники, взяли себе по этажу.

На втором этаже бывшего дома Н.Н. Хитрово, куда в феврале 1831 г. А.С. Пушкин на руках внес свою молодую жену, Н.Н. Гончарову, с помощью буквально нескольких мемориальных предметов-символов и простейших архитектурно-художественных технологий строится лирический образ земного и, к сожалению,

милолетного счастья Поэта, то есть применяется музейно-образный метод. С его помощью художникам (руководитель проекта Е.А. Розенблюм) удается невероятное – экспонировать «воздух», пушкинскую ауру, обрамленную мемориальными стенами дома. В создаваемой музейной гармонии Мадонны и Поэта значимы каждый декоративный элемент, каждый гвоздь, каждая складка ткани, значимо расстояние между предметами-символами, значимы цвет, свет и т. д., и т. п. Словом, всё включено в игру. Посетителю поначалу трудно понять этот новый, не типично мемориальный язык экспозиции. Но когда код становится известен, лирический образ начинает работать.

Теперь нижний этаж: фрагменты коллекций гравюр, книг и документов, некоторые из них иллюстрируют тему «Пушкин в Москве». Всё это вставлено в равнодушные, теснящие друг друга стеклянные шкафы-витрины. В том же пространстве представлены ансамблевые фрагменты московских гостиных первой трети XIX в. и др. Однако правила игры, предложенные на втором этаже, автоматически начинают срабатывать и на первом: посетитель будет искать в этой эклектической экспозиции ту же функциональность и символичность – как в деталях художественного оформления, так и в технических конструкциях. Можно себе представить, какого рода «образ» сложится у него в голове.

Но это еще полбеды. Мы начали со второго этажа, а экспозиционный маршрут-то начинается с первого, насыщенного многочисленными аттрактивными экспонатами, и ведет на второй, демонстрирующий тонкий образ земного счастья с помощью минимального количества предметов-символов. И нет ничего удивительного в последующей реакции многих посетителей: голые залы, голые стены, блестящий паркет и всё? Причем, если попытаться объяснить суть создаваемого экспозиционно-художественного образа и технологический код, необходимый для его прочтения, то круг замкнется: спустившись вниз, посетитель вновь увидит предметно-стеклянное изобилие без каких-либо художественных идей. Словом, благая идея совместить перенасыщенную научно-популярную экспозицию и утонченную художественную экспозицию, по сути, в одном экспозиционном пространстве, исходившая из принципа «и вашим, и нашим», обернулась творческой ошибкой. Было нарушено единство восприятия экспозиционного текста, проиграли и наука, и искусство.

На наш взгляд, можно было поступить иначе: разработать уникальный драматический сюжет, соединивший бы оба этажа в целостное экспозиционное произведение, посвященное трем героям: Наталье Гончаровой, Александру Пушкину и Москве. Кульминацией этого сюжетно-драматического произведения могло бы стать ощущение радостнейшего мгновения жизни и... предчувствие будущей трагедии. Но эта непосредственная реакция на арбатскую экспозицию вряд ли способна трансформироваться в творческую идею, если мы попробуем ограничиться известными методами. Для реализации данной идеи не подходит ни иллюстративно-тематический метод в силу своего наукообразия, ни музейно-образный метод, скованный рамками «чистого» дизайна, отрицающего сюжетно-драматические, литературные принципы. С другой стороны, хотелось бы сохранить и актуализировать всё самое ценное, что есть в каждом из четырех методов. Словом, речь идет о поиске нового, во многом полифонического метода проектирования. Возможен ли он?

Прежде всего, необходимо определить основу искомого универсального метода, сохраняющую специфику музейной экспозиции. На роль этой основы претендуют два компонента – музейный предмет и музейно-экспозиционный образ. Насколько различны эти понятия? С одной стороны, если под образом понимать результат отражения объекта в сознании человека, то образность характерна для восприятия любой экспозиции. С другой стороны, музейный предмет в известной степени сам является овеществленным образом. Однако образность образности разнь: есть, как известно, иллюстративные образы, но есть и художественные образы, принципиально отличающиеся от первых.

Отметим, что любой из традиционных методов объективно стремится объединить экспозицию в нечто целое – коллекцию, интерьер, иллюстративный комплекс, музейный образ и т. п. Этого требуют не только законы экспонирования в определенном пространстве, но и законы восприятия музейной экспозиции как объекта познания, нуждающегося в условных границах, в последовательности освоения. Стремление к внутреннему единству, к информационной емкости объективно приближает музейную экспозицию как пространственную структуру не просто к образности, а к образности художественной, к искусству, т. е. к такой системе или, точнее, к такому организму, в котором нет ничего случайного и механически служебного. Как пишут в популярных энциклопе-

дях, этот искусственно созданный организм прекрасен благодаря совершенному единству и конечной осмысленности своих частей. Он воплощает эстетически обобщенную авторскую мысль, отражающую концепцию мира и человека, т. е. обладает художественной идеей. Словом, речь идет о полноценном произведении искусства.

Определив внутреннюю связь между понятиями «музейный предмет» и «музейный образ» и наметив перспективу развития последнего, можно сделать два вывода: принципиальной основой нового метода становится отношение к музейной экспозиции как к новому виду искусства, а основой языка этого вида искусства способен стать музейный предмет.

Исходные данные конструируемый метод получает в наследство от музейно-образного метода. Более того, в его первоначальном и, быть может, не самом удачном названии (образно-сюжетный метод), во многом обусловленном цензурными причинами, подчеркивалась идея преемственности и выражалось стремление развивать на новом уровне художественные принципы, присущие музейно-образному методу.

Прежде всего, необходимо уточнить взаимосвязь между музейными предметами, ставшими экспонатами, и архитектурно-художественными средствами. Теоретиками и практиками, применяющими музейно-образный метод, допускается создание новых экспонатов и использование их в качестве основных средств наряду с традиционными музейными предметами — подлинными материальными свидетелями моделируемых историко-культурных или естественно-исторических процессов, явлений и событий. Принципиальной особенностью нового метода является стремление к предметной подлинности.

Однако музейный предмет, сохраняющий свои информационно-ценностные качества, воспринимается как своего рода актер, лишенный голоса и способности к движению. И то, и другое восстанавливается за счет оригинальных экспозиционных технологий или, иначе, архитектурно-художественных средств³¹, среди которых особую роль играют метафорические скульптурные конструкции.

³¹ Еще одно синонимическое название подобных технологий, употребляемое в музееведческой литературе, — средства функционально-декоративного оформления (средство ФДО).

Они образуются в результате виртуального взаимодействия, точнее – движения навстречу друг другу традиционных витрин и неприемлемых для нового метода «специально созданных экспонатов»: картин, скульптур, макетов, панно и т. п. В результате образуется некая пластическая конструкция, одновременно исполняющая роль условной витрины и выражающая или дешифрующая основную художественную идею, скрытую в предметном «натюрморте»: картина или ее аналог теряет свою предметную самостоятельность, а витрина приобретает осмысленную художественную функцию. Развивая идею витрины-образа и «музейного натюрморта», то есть разрабатывая концепцию музейной инсталляции, сторонники нового метода уточняют правила игры, тем самым пытаясь сохранить музейную специфику нового вида искусства.

В этой области возможны эксперименты, прежде всего выставочного характера. И первую простейшую выставочную жанровую форму, весьма близкую к произведениям статичного музейно-образного метода, решающего простейшие художественно-пространственные задачи, можно обозначить как экспозиционно-художественный очерк. Задача подобного очерка – воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя внимание на его статике, а не на развитии, и тем самым создать у посетителя иллюзию присутствия.

Дальнейшие эксперименты связаны с интерпретацией основных преимуществ коллекционного метода, важнейшая особенность которого заключается в демонстрации итога научной работы, выраженного в презентации собранной и систематизированной коллекции. Новый метод в идеале позволяет выразить музейными средствами сам процесс исследования, т. е. провести художественное исследование в области традиционно научных проблем, показав тем самым личность исследователя, диалектику его мысли, и в конечном итоге сделать посетителя равноправным участником процесса познания с помощью всё тех же метафорических «витрин». Их загадочность и одновременно способность вызывать эмоции позволяют создавать условные «художественные ребусы»³², т. е. оригинальные музейные инсталляции,

³² В буквальном переводе с латинского языка слово «ребус» означает «вещами». «Non verbis, sed rebus», – говорили древние, пытаясь выразить свои мысли с помощью предметов-символов или их изображений.

1.10. В поисках универсального метода проектирования музейных экспозиций

напоминающие, что искусство это специфическая игра интеллекта и чувства.

Более того, многоплановость художественного образа, в основе которого, напомним, лежат подлинные музейные предметы из музейных коллекций, развивает у посетителя фантазию и рождает самые необычные варианты восприятия, казалось бы, сугубо научных проблем. Эксперименты в этой области определяют еще одну выставочную жанровую форму – экспозиционно-художественное исследование.

Серьезное преимущество иллюстративно-тематического метода – развитие темы, движение, желание показать не столько явления, сколько процессы, приводящие к ним. Эта особенность данного научно-популярного метода реализуется в новом качестве – разрабатывается драматический сюжет экспозиции. То есть к чистым архитектурно-художественным, дизайнерским средствам добавляется конструктивный элемент литературы, драматургии, театра и кино. Причем драматический сюжет – последовательность действия в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему экспозиционно-художественных образов или, иначе, музейных инсталляций, – отнюдь не случайно переносится нами в музей с целью превращения его в шоу. Он потенциально заложен в самом музейном предмете, обладающем мифологической аурой. Недаром пояснительная графа из научного паспорта, содержащая сведения о передаваемом в музей предмете, называется легендой.

Любой музейный предмет, будь то вещь, книга или картина, напрямую или косвенно связана с определенными событиями в жизни ее создателя или владельца, не важно, известного или пока безымянного. Можно отразить эту жизнь в романе, можно перенести ее на театральные подмостки, и, несомненно, можно представить ее в драматическом сюжете музейной экспозиции. Оригинальный сюжет, построенный с определенной долей художественной фантазии или, по выражению английского историка Р. Дж. Коллингвуда, на основе априорного воображения³³, позволяет исследовать диалектику души героя экспозиции. Эксперименты в этом направлении определяют третью выставочную жанровую форму – экспозиционно-художественную легенду.

³³ Коллингвуд Р. Дж. Идея Истории. Автобиография. М., 1980. С. 482.

Если попытаться объединить конструктивные особенности всех трех жанровых форм, выставочных по своей экспериментальной сути, мы, с одной стороны, получим принципиальную характеристику нового художественно-мифологического метода, а с другой стороны – определим качественно новую жанровую форму. Эта сложная жанровая форма в идеале выходит за рамки экспериментальных выставочных экспозиций и соответствует либо серьезной «долгоиграющей» выставке, либо экспозиции стационарной, музейной в полном смысле слова. Назовем ее, условно, экспозиционно-художественной моделью времени и мира или экспозиционно-художественной картиной мира. От экспозиционно-художественного очерка она отличается глубиной своей художественной идеи и логически-последовательным драматическим действием, основанным на сюжетной коллизии.

Наконец, если эта модель или картина мира создается в контексте мемориальной среды (вспомним ансамблевый метод), т. е. если мемориальный интерьер или ансамбль становятся основным структурным элементом сюжета, повышается не только художественная ценность проектируемой экспозиции, но и историческая ценность самого мемориала. Применяя на практике этот принцип, мы сможем избежать монотонности биографических экспозиций, являющихся, как правило, иллюстрированным приложением к мемориальному интерьеру, а также поднять престиж самих мемориальных музеев. Подобная экспозиционно-художественная картина мира, обусловленная мемориальной средой, получает право на титул высшей жанровой формы. Ярчайший пример – экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, драматический сюжет которой закручен вокруг мемориальной комнаты поэта, где 14 апреля 1930 г. прозвучал трагический выстрел.

Итак, предлагаемый образно-сюжетный, а точнее – художественно-мифологический метод музейного проектирования развивает идею «музейная экспозиция как вид искусства». В определенной степени он может претендовать на роль универсального метода, объединяющего на качественно новой основе преимущества четырех предыдущих методов. Остается раскрыть его онтологическую сущность, объяснить название, обозначить диапазон технологий и показать последовательность взаимоотношения сценариста и художника.

1.11. Концептуальные особенности художественно-мифологического (образно-сюжетного) метода проектирования музейных экспозиций

Особо отметим, что новый художественно-мифологический метод проектирования экспозиций, развивающий основные принципы музейно-образного метода, активно, правда не всегда стопроцентно, применяется в тех музеях, где есть проблемы с интерпретацией сложной темы и с наличием аттрактивных музейных предметов. Цель авторов подобных экспозиций – создать оригинальную художественно-мифологическую модель актуального историко-культурного процесса, основанную на сюжетной коллизии, учитывающую мемориальную ауру экспозиционного пространства и сохраняющую музейную специфику. Идеальный вариант, если эта картина мира будет демонстрировать или отстаивать материальные или духовные ценности российской культуры и цивилизации.

К понятию «мифология», обозначающему познание тайной, метафизической и трансцендентной реальности через земные артефакты, добавляется определение «художественная», выводящее эти реалии, объекты и предметы на философско-поэтический уровень.

Поясним название данного метода, опираясь на современные подходы к оценке мифологии и мифологического мышления.

В популярном значении мифология – это совокупность мифов или научная дисциплина, изучающая мифы и сказания³⁴. Начнем с «совокупности». Порождается она, как известно, мифологическим сознанием или мышлением. Традиционно считалось, что это мышление свойственно нашим далеким предкам. Однако в современной науке, в частности, не только в философии, но и в квантовой механике, всё чаще и чаще просыпается интерес к данной теме. Доходит до того, что человеческое сознание объявляют чуть ли не явлением космического, вселенского характера и пытаются доказать, что мифологическое мышление априорно присуще человеку. В том числе

³⁴ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991.

человеку современному, который просто не может мыслить не мифологически³⁵.

Еще в первой трети прошлого века А.Ф. Лосев утверждал, что «мифология – основа и опора всякого знания, и абстрактные науки только потому и могут существовать, что есть у них та полнокровная и реальная база, от которой они могут отвлекать те или другие абстрактные конструкции»³⁶. Дальше – больше. Уже в наше время, на рубеже XX–XXI вв., многие ученые пытаются доказать, что наука не просто окружена и подпитывается мифологией, заимствуя у нее исходные интуиции, но и должна испытывать перед последней «чувство греха». Как отмечает автор монографии «Философия мифа» А. Косарев, этот «грех совершился, когда наука, объявив себя единственным светочем познания, предала анафеме мифологию», а в качестве «змея искушителя выступило зародившееся на почве эллинистической культуры рационалистическое мышление». Данный тип мышления, утверждается дальше, «образование более позднее, локальное и для человеческого сознания совсем не обязательное. Под ним, скрытно от нашего осознанного “я”, бурлит и колышется океан бессознательного, который выплескивается на поверхность сознания в виде архетипических образов и мифологических сюжетов. Умение непроизвольно или целенаправленно подключаться к этому океану информации и извлекать её на поверхность сознания и есть творчество». В этом случае «перед человеком открывается, в зависимости от степени погружения, грандиозная панорама сюжетов, образов и даже целых картин мироздания, находящихся словесное оформление в мифе»³⁷.

Как утверждает физик Б. Цейтлин, мифологическое знание не противоречит научному знанию и не является дополнительным по отношению к нему: в мифе содержится то же самое знание, но на более глубоком уровне³⁸. С этим тезисом можно спорить, а можно

³⁵ Косарев А. Философия мифа: мифология и её эвристическая значимость. Учебное пособие для вузов. М.: ПЕРСЭ; СПб. Университетская книга, 2000. С. 45–50.

³⁶ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1980. С. 162–163.

³⁷ Косарев А. Указ. соч. С. 48–50.

³⁸ Цейтлин Б. Физика – миф – свобода (Лики одушевленного творчества: натурфилософия Павла Флоренского) // Знания – сила. 1992. № 12. С. 73–74.

и соглашаться, приводя собственные доказательства из других областей знания или творчества. Во всяком случае, ряд солидных ученых в области квантовой механики полагают, что открывающиеся им в результате специальных исследований картины и структуры могут быть описаны только на языке мифологии, ибо наш обычный понятийный язык, с неизбежностью абстрактный и дискретный, не способен удовлетворительно выразить непрерывность и целостность протекающих в микромире процессов. Так, например, автор теории физической структуры Ю.И. Кулаков, интерпретируя известный образ «пещеры Платона» с костром, танцующей женщиной и прыгающими тенями-отблесками на стене, определил последние как внешний мир, танцовщицу как мир структур, а непонятно кем зажженный костер – как гиперструктуру³⁹.

Попытаемся рассмотреть образ и основные символы «пещеры Платона» применительно к процессу проектирования музейных экспозиций:

Напомним, что в центре темной сферической пещеры горит таинственный костер, перед ним танцует женщина, отбрасывая тени на стену. Между женщиной и стеной, повернувшись лицом к стене, сидят или стоят музейные проектировщики: ученый-позитивист, философ и пророк-художник, наблюдающие за движением теней, женщины и костра они не видят. Тени на стене – это мир внешних музейных реалий, музейных проблем, музейных артефактов, доступный восприятию наших органов чувств. То есть наша эмпирическая физическая реальность, ведущее место в которой занимают музейные предметы. Стремясь обнаружить закономерности в движении неповторимых теней или просто получая эстетическое удовольствие от этих образцов творения, проектировщик-ученый пристально наблюдает за ними, собирает в коллекции, сопоставляет и систематизирует, создавая умозрительные теории и гипотезы. Однако эти закономерности и тайны красоты определяются не самими тенями, а женщиной и костром, которых проектировщик-ученый при помощи органов чувств и, несомненно, большого ума, наблюдать, к сожалению, не может.

Поэтому, чтобы проникнуть в недоступную для органов чувств реальность и познать танцующую за спиной женщину,

³⁹ Косарев А. Указ. соч. С. 165–170.

проектировщику-ученому необходимо отрешиться от мира теней, абстрагироваться от физической реальности, от умозрительных теорий и покопаться в собственной душе, расспросить свое сердце. «Опишет Вселенную тот, – утверждал российский философ М.К. Мамардашвили, – кто сможет расспросить и описать себя»⁴⁰. Но это уже область метафизической реальности. Ею, как правило, занимается проектировщик-философ (в широком смысле последнего слова). То есть тот же ученый, но сумевший преодолеть магию позитивизма, тяготение физической реальности и способный заняться метафизическим созерцанием.

Однако без костра танцующая женщина остается невидимой и потому недоступной для метафизического созерцания: без костра она не может отбрасывать тени на стену. Значит, та картина мира, какую создает проектировщик-философ, созерцая метафизическую реальность, и то собрание теней, какое проектировщик-ученый наблюдает на стене, зависят от характеристик этого таинственного костра. Напомним, что в платоновской модели костер символизирует трансцендентную реальность. Верующие называют ее Богом, у теософов она характеризует Абсолютную Бытийность, а в теории Ю.Н. Кулакова – гиперструктуру, определяющую существование и гармонию Вселенной.

Словом, чтобы максимально проникнуть в метафизическую реальность, проектировщик-философ должен обладать качеством проектировщика-пророка, проектировщика-художника, способного получить сигнал от трансцендентной реальности. Иными словами, его должен озарить некий внутренний свет, на него должна упасть хотя бы искорка от вселенского костра. Как говорят в народе, искра Божия...

Таким образом, музейный проектировщик живет одновременно, как и любой творческий человек, в трех реальностях – физической, метафизической и трансцендентной. Первая познается сознанием, две последние – подсознанием и интуицией. Однако образы, поставляемые ему сознанием и подсознанием, он различать не может, и потому воспринимает все три реальности целостно, как одну. Выражением этого целостного, конкретно-чувственного восприятия мира и является миф, в нашем

⁴⁰ Мамардашвили М.К. Картезианские размышления (январь 1981 г.). М.: Прогресс: культура. 1993. С. 12.

1.11. Концептуальные особенности художественно-мифологического метода

случае – миф экспозиционный. Причем в зависимости от степени познания трехуровневой реальности создаются разные по типу и уровню мифы: бытовые, политические, наукообразные, философские, религиозные и, наконец, художественные.

Если по той или иной причине акцентируется физическая реальность, возникают бытовые, наукообразные или политические мифы, в том числе в музейно-экспозиционном формате.

Если доминирует метафизическая реальность (см. выше тезис М.К. Мамардашвили), рождается философская мифология, в том числе в музейном пространстве.

Если проектировщик ведет трансцендентная реальность, создаются экспозиционные мифы религиозного характера, востребованные в мемориальных музеях, обожествляющих своих героев, и в музеях-храмах, находящихся на грани музеев и объектов религиозного поклонения.

И только в случае гармонического единства всех трех реальностей – физической, метафизической и трансцендентной – складывается художественная мифология, являющаяся онтологической сутью подлинного искусства и представляющая высший уровень мифологического мышления. Отметим, что именно эта гармония определяет степень полноценности продукта художественного творчества, его соответствие основным эстетическим критериям. Как отмечал В.А. Жуковский, красота художественного произведения состоит не только в ясности идеи, но и в ее гармоническом согласии с материальным художественным образом, который, со своей стороны, должен быть согласен с образцом, заимствованным из создания внешнего: «Душа беседует с созданием, и создание ей откликается. Не голос ли это Создателя?» То есть красота, творимая художником на основе земных образов и в согласии с собственной душой, есть «ощущение и слышание душою Бога в создании»⁴¹.

С другой стороны, подобная гармония обеспечивает вечную жизнь и постоянную востребованность подлинного произведения искусства, поскольку образцы физической реальности трансформируются в мифопоэтические, художественные символы и образы, обладающие ассоциативностью и многозначностью смысла.

⁴¹ Жуковский В.А. О поэте и его современном значении // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. СПб. 1906. Т. 2. С. 491, 228.

Напомним, что художественный символ или художественный образ, в отличие от обычного знака или иллюстративного образа, всегда больше самого себя, т. е. своего номинального значения или внешнего смысла. Это качество, априорно свойственное мифопоэтической символике и образности, провоцирует множество личностных интерпретаций художественного текста и порождает новые смыслы, независимо от изначальной авторской концепции и от времени создания произведения.

В этой связи вспомним знаковые для русской культуры и цивилизации произведения искусства, превращающие достаточно спорные исторические мифы в образцы художественной мифологии, актуализирующие наши традиционные ценности в разные исторические эпохи.

Например, «Слово о полку Игореве», автор которого насытил локальную историческую легенду сложной поэтической символикой и художественной образностью, позволяющей сохранять актуальность этого многозначного «слова» для любого критического момента российской истории, связанного с необходимостью объединиться и «вступить в золотое стремя». Другой пример – опера «Жизнь за царя», превращающая политический миф «о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина» в музыкально-драматический гимн, прославляющий жертвенность и духовную силу русского народа. Третий пример – кинофильм «Александр Невский», доводящий исторический сюжет об одном из столкновений новгородского князя и ливонского ордена до общенационального мифа, в котором главному герою отводится роль «защитника православия и земли Русской» перед лицом перманентной западной угрозы. Наконец, вспомним героическую песню «Варяг», где известное трагическое событие начала Русско-японской войны 1904–1905 гг. трансформируется в мифопоэтическое музыкальное произведение, своего рода молитву русских воинов-моряков, готовых мужественно принять смерть «во славу русского флага». Не важно, на море или на земле, в начале XX или в начале XXI в. Список аналогичных произведений отечественного искусства, в основе которых лежит художественная мифология, можно продолжить.

Вернемся к музейному проектированию. Эволюция музея как особой коммуникативной системы от «храма муз» через научное, политико-просветительское и научно-просветительское

1.11. Концептуальные особенности художественно-мифологического метода

учреждение к предметно-художественной модели или картине мира демонстрирует уникальные возможности музейного языка, его априорную приспособляемость к различным формам мифологического мышления. Что же касается итогов этой эволюции, то её сегодняшние результаты по крайней мере в отечественном музейном деле неслучайны: длительное господство наукообразных или идеологизированных исторических концепций, выдаваемых за истины в последней инстанции, неизбежно должно было привести к решительной замене наукообразной или политической мифологии мифологией поэтической, художественной.

Здесь в отличие от скрытой субъективности политического или научного мифа проявляется откровенная, декларируемая свобода в выборе тех или иных идейно-эстетических концепций, что позволяет создавать музейно-экспозиционные, личностные модели нашего Бытия, обладающие вневременной художественной ценностью. Главное, чтобы подобные авторские концепции и их ценностные ориентиры не противоречили традиционным ценностям российской цивилизации.

Еще одно важнейшее качество мифа, влияющее на название нового художественного метода проектирования: в буквальном переводе миф – это сюжетная история, рассказ, насыщенный драматическим действием. То есть миф практически всегда сюжетен, а художественный миф сюжетен на концептуальном уровне.

Таким образом, в процессе создания экспозиции на основе художественно-мифологического метода, в отличие от экспозиционно-художественных произведений, созданных на основе музейно-образного метода, рождается синтетическое произведение искусства, выходящее за рамки трех измерений, за рамки изобразительных искусств. Помимо художественно-пластических средств, подобное произведение искусства активно включает в свою ткань сюжетные элементы традиционного мифа, литературы, драматургии и театра.

В основе языка нового вида искусства лежат музейные предметы, превращенные в художественные символы, но не утратившие свои качества исторических источников. Напомним, что музейный предмет – это подлинный материальный свидетель историко-культурных или природных процессов, явлений и событий, обладающих социальной ценностью – научной, культурно-исторической, художественной и т. п.

Голос и пластика этих специфических «актеров» обеспечивается с помощью оригинальных, хотя и вспомогательных архитектурно-художественных средств, составляющих арсенал соответствующих экспозиционных технологий. Их синонимическое название – средства функционально декоративного оформления, сокращенно – средства ФДО.

Самые ранние и распространенные вспомогательные технологии (средства ФДО) – это комбинации из музейных предметов, называемые по-розенблюмовски «музейными натюрмортами», но расставленные в экспозиционном пространстве не на основе научной хронологии, а в драматической последовательности оригинального сюжета. Более поздние и более сложные технологии – метафорические, скульптурные модели реальных предметов, вещей, архитектурных объектов или их комбинаций, выполняющие витринные функции и влияющие на тайный смысл «музейных натюрмортов»⁴². Подобные композиции, называемые «музейными инсталляциями», требуют более сложной пространственно-временной, архитектурной и сюжетной организации. Итоговая экспозиция получается не столько линейной, сколько объемной, заставляющей посетителя, становящегося активным участником экспозиционного действия, искать или обращать внимание на образные или сюжетные «рифмы». Ярчайший пример – культовая экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского на Лубянке, поражавшая отечественных и иностранных посетителей до сентября 2013 г.

Сегодня в актив художественно-мифологических экспозиций можно записать и электронные технологии. С одним но: они применяются не формально, по причине эпохальной моды, а с учетом сюжетной коллизии, заставляющей эти агрессивные технологии проявляться там, где без них уже невозможно обойтись. Например, стилизованная экранная панель в экспозиции о Маяковском, демонстрирующая «фильму» с участием Героя и Лили Брик, появлялась в кульминационный момент действия, выражаемого двумя полярными фразами: с одной стороны, «любовь как в кино», с другой стороны, «любовная лодка разбилась о быт». В московском музее Гоголя электронные мультимедийные тени и силуэты были призваны подчеркнуть волшебное преобразование

⁴² Подробнее см. главу 4.2.

быта в философско-поэтические проблемы Бытия. Жаль, что не всё получилось.

Более оригинальное решение мы предложили в музее технического университета города Ухты – промышленной столицы Республики Коми. Экспозиция музея была посвящена истории данного вуза в контексте местной истории. Драматический сюжет о неизбежном столкновении символических архетипов «ГУЛАГ» и «УНИВЕРСИТЕТ» завершался образом электронного века, призванного сгладить в виртуальном пространстве все проблемы, в частности, проблему «физиков» и «лириков», доставшуюся в наследство от предыдущей эпохи. Посетитель, прошедший все сюжетные повороты ухтинской истории, попадал в образ «компьютерного нутра», наполненного реальными действующими компьютерами разных поколений, связанными с историей университета. В этом «живом музее» имелось одно большое «окно», напоминающее компьютерный экран, где посетитель мог наблюдать живое общение студентов, участвующих в репетиции местного театра. То есть ложное «компьютерное окно», соединенное с соседним помещением, приглашало любителей виртуальной реальности вернуться к реальному человеческому общению. Где истина? Ответа нет. Поскольку произведение музейно-экспозиционного искусства призвано не столько отвечать на вопросы, сколько их провоцировать, действуя на интеллект, душу и сердце молодого посетителя.

Теперь о процессе и участниках проектирования подобных экспозиций. Если анализируемый метод – общий, то экспозиции, создаваемые на его основе, являются авторскими. Как правило, автор един в трех лицах: продюсер, сценарист и художник.

Всё начинается с продюсера – хозяина музея, определившего направление или метод проектирования, убедившего в этом творческую часть коллектива и взявшего на себя всю ответственность за организацию, финансирование, производство и все художественные провокации своих потенциальных соавторов. Сначала он выбирает сценариста. Это может быть специально подготовленный сотрудник музея, но в случае особой сложности темы или отсутствия полноценной музейной коллекции привлекается, как правило, профессионал высшего разряда. Сценарист, возглавляющий группу местных экспозиционеров-практиков и ученых-консультантов, разрабатывает на первом этапе «сценарную

концепцию». Главное в ней – поиск и литературное воплощение уникального сюжета, возможного только в данном экспозиционном пространстве.

Если сценарист разгадал тайну этого пространства и определил внутреннюю структуру будущего экспозиционного действия, основанного на сюжетной коллизии, связанной с особенностями темы и пространственной аурой, он уже оправдал свое участие. Если сценарист сформулировал оригинальную завязку, кульминацию и возможную «развязку» действия, если он определил последовательную систему экспозиционных сцен и ведущих актеров-экспонатов, а также предметную «массовку», он оправдал свое профессиональное имя. И еще одно принципиальное замечание. В идеале, создавая сценарную концепцию, сценарист должен учитывать ее потенциального адресата, т. е. конкретного художника, обладающего творческими возможностями и стилистическими особенностями, близкими к данной теме экспозиции. Иначе сценарист может потерять время, а музей – деньги.

Когда к процессу проектирования подключается художник, способный выйти за пределы изобразительных видов искусства, он берет на себя большую часть режиссерских функций и на первом этапе, дополняя работу сценариста, создает художественную концепцию будущей экспозиции. Здесь акцентируется внимание не только на образно-художественной целостности или решении отдельных частей пространства, но в большей степени на последовательности развития экспозиционного действия, преобразующего пространственный потенциал, выводящего его в четвертое измерение – время. Основная задача художника на этом этапе – обозначить последовательные контуры будущего экспозиционного спектакля, развернувшегося в конкретном пространстве и во времени.

На втором этапе, если продюсер принимает и ту, и другую концепцию, начинается более тесная работа сценариста и художника, пытающихся разработать внутреннюю структуру конкретных мизансцен. Обычно сценарист, ссылаясь на сюжетно-тематические особенности планируемой экспозиции, предлагает возможные варианты решения и лоббирует участие в той или иной роли перспективных актеров-экспонатов. В итоге дискуссии художник принимает окончательное режиссерское решение, опираясь на свои собственные креативные идеи и учитывая реальные

возможности экспозиционного пространства, подвластные определенным эстетическим законам. В общем, в идеале создаются и вручаются продюсеру два равноценных и взаимодополняющих документа: сценарий и эскизный проект будущей экспозиции.

Всё это – идеальная последовательность проектирования музейных экспозиций на основе художественно-мифологического метода. В современных условиях финансового дефицита заказчик на свой страх и риск заказывает сразу сценарий экспозиции, минуя стадию сценарной концепции. Нечто подобное происходит в сфере художественно проектирования: обойдя формальные проблемы, связанные с федеральным законом № 44 ФЗ (см. ниже), заказчик поручает художнику создание единого проектного документа, совмещающего художественную концепцию и эскизные проект. Основной минус подобной ситуации – художественный проект экспозиции не всегда соответствует изначальному сценарию, поскольку в процессе совместной работы художника и сценариста в проект вносится ряд изменений и уточнений, являющихся продуктом совместного творчества. Понятно, что в изначальном сценарном документе эти дополнения не отражены, поэтому сей факт в отдаленном будущем может спровоцировать конфликт в стиле «кто сказал “э”?». Так что лучше сохранять последовательность действий, обозначенную выше.

Отметим, что технологии разработки и формат проектной документации могут быть разными. Свои плюсы есть у традиционного формата проектирования, когда художник создает концептуальный или эскизный макет будущей экспозиции из картона, оргалита или подобных материалов: здесь заранее апробируются рукотворные технологии будущего произведения искусства. Да и красивый макет, стоящий на столе продюсера, вызывает больше эмоций у потенциальных спонсоров, чем электронные картинки.

Оппоненты возразят, что у последних есть свои плюсы: в добротном электронном проекте, созданном в стиле виртуального музея, можно путешествовать почти так же, как и в реальной экспозиции. Одно но: в силу специфики музейной экспозиции, проектируемой и воспринимаемой как полноценное произведение искусства, в эскизном проекте допускаются условности, требующие своего дальнейшего развития в процессе непосредственного создания этого произведения. Зрители, видящие рукотворный макет в определенном масштабе, эту условность

понимают больше, чем те, кто «путешествует» в электронном формате, создающем иллюзию готового продукта.

Как бы там ни было, после принятия сценария и художественного проекта будущей экспозиции начинается этап технического проектирования. Он включает разработку чертежей и моделей основных фрагментов и узлов экспозиционного оборудования (в том числе электронного), являющихся в данном случае органическими элементами предметно-художественных инсталляций.

Далее – согласованное изложение технического задания на создание экспозиции, составление сметы работ и конкурс, подготовка экспонатов, изготовление необходимых муляжей и элементов технического оборудования, наконец, непосредственный монтаж экспозиции. Финальный итог – готовое произведение экспозиционного искусства. Как говорится, гладко было на бумаге...

1.12. Проблема выбора метода музейно-экспозиционного проектирования в современных условиях

Подведем первые итоги. Существуют разные пути или, иначе, методы проектирования или создания музейных экспозиций, следуя которым можно приблизиться к достижению нашей глобальной познавательной цели. Еще раз отметим, что у каждого метода есть свои преимущества и свои недостатки.

Например, основной недостаток художественно-мифологического метода, претендующего на определенную универсальность, заключается в том, что он требует не только значительных финансовых средств, но и высокопрофессиональных участников проектирования, поскольку нацелен на создание полноценного произведения искусства, а не его суррогатного аналога. В этой связи автор монографии предостерегает своих коллег: не беритесь самостоятельно за то, что превышает ваши возможности, приглашайте сценаристов-профессионалов и художников, разбирающихся не только в тонкостях изобразительных искусств,

но и в театральном искусстве, а также с пониманием относящихся к специфике музейного языка. Только в этом случае вы достигнете поставленной цели.

Напомним, что довольно часто коллеги-проектировщики предпочитают продвигаться сразу по нескольким направлениям, применяя в экспозиции одновременно коллекционный, ансамблевый и иллюстративно-тематический методы. Ничего плохого в этом нет, наоборот, открываются новые возможности научно-популярного экспозиционного рассказа. Плохо, когда в одном экспозиционном пространстве пытаются объединить научные и художественные методы проектирования, в результате чего происходит нарушение восприятия экспозиции. Например, многие наши коллеги не могут избавиться от желания создавать экспозиции на основе выборочных принципов иллюстративно-тематического и музейно-образного методов в одном пространстве, полагая, что в художественное произведение можно втиснуть некое научное содержание. Ничего хорошего, как правило, в итоге не получается. По крайней мере, автор монографии не знает положительных примеров и готов признать свою ошибку, если эти примеры появятся в ближайшем будущем.

Помимо методов существует также большое количество традиционных и инновационных технологий, с помощью которых музейные проектировщики, выбравшие тот или иной путь, способны продвигаться в музейно-экспозиционном пространстве и времени. Главное – не ошибиться в выборе технологий: если мы определили свой путь, необходимо соблюдать правила дорожного движения, то есть специфику музейного языка. Ведь, как известно, любой музей, традиционный или инновационный, начинается и заканчивается там, где начинается и заканчивается музейный предмет.

Теперь о проблемах, искусственно созданных уже упомянутым федеральным законом № 94-ФЗ, отмененным и модернизированным аналогичным законом № 44-ФЗ «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд». Напомним, что в результате принятия этих законов с начала XX в. и по сегодняшний день формально действует конкурсная система заказа на художественное проектирование музейных экспозиций, часто приводящая к негативному итогу.

Прежде всего, данная система мешает осознанному выбору того или иного метода проектирования, поскольку ставит заказчика (продюсера) в положение человека, получающего кот в мешке. В процессе выбора коллекционного, ансамблевого или иллюстративно-тематического методов проектирования ущерб не так заметен, поскольку речь идет о конкурсе художников-оформителей, соревнующихся в создании дизайн-проекта, нацеленного на простоту, лаконичность и дешевизну исполнения.

Однако если заказчик намерен создавать экспозицию на основе художественных методов проектирования, в частности художественно-мифологического метода, эта «простота» реально становится хуже известного «воровства». Ведь конкурсная система предполагает, что базовым документом на проектирование должна стать не сценарная концепция или сценарий экспозиции, а условное техническое задание, в силу специфики своего языка упрощающее и, следовательно, искажающее концептуальные и художественные идеи этих основных проектных документов. Следовательно, основная задача заказчика – постараться минимизировать потери при переводе сценария экспозиции на язык технического задания.

Отметим, кстати, что проблема выбора сценариста в этих условиях решается несколько проще, чем проблема выбора художника. Напомним, что согласно 93-й статье, излагающей условия «закупки у единого поставщика», музей в принципе может заказать сценарий или художественный проект у конкретного проектировщика-профессионала, если стоимость этой работы не превышает 400 тыс. рублей. Музейные сценаристы часто соглашаются работать за такую сумму, а их коллеги, художники-проектировщики, как правило, готовы выполнить в пределах данной суммы только художественную концепцию экспозиции.

В этом случае предполагаются два варианта решения: либо эскизный проект экспозиции проводится и оплачивается по конкурсной системе, не гарантирующей стопроцентную победу автора художественной концепции, либо заказчик составляет два договора – на художественную концепцию и эскизный проект, каждый на сумму 400 тыс. рублей. Последний уравнилительный вариант, как не трудно заметить, не учитывает размеры экспозиционной площади и, соответственно, тот или иной объем экспозиционно-художественных работ.

1.11. Концептуальные особенности художественно-мифологического метода

В общем, проблема есть, но, как показывает практика, она довольно успешно решается заказчиками-профессионалами, выработавшими за эти годы разнообразные технологии преодоления данного закона. Да и сами законодатели, похоже, начинают потихоньку выбираться из искусственного капкана, созданного по принципу «хотели как лучше».

В частности, сам факт появления закона № 44-ФЗ, модернизирующего предыдущий (№ 94-ФЗ), внушает определенный оптимизм: одним из главных условий для участников конкурса закупок объявлена «квалификация участника, опыт работы и деловая репутация». Будем надеяться, что дополнительные поправки к этому закону, связанные с художественными работами, упростят жизнь музейного заказчика, а также будут способствовать более четкой и профессиональной организации процесса проектирования музейных экспозиций, основные методы и технологии которого описаны выше.

* * *

В заключение отметим, что данная глава является базовым, концептуальным текстом, призванным выразить основные идеи монографии. В последующих главах подробно и конкретно излагаются локальные, но не менее важные проблемы, связанные с историей формирования экспозиционных методов и технологий, с диалектикой взаимовлияния музейных и выставочных экспозиций. Кроме того, дается подробный анализ основных принципов, технологий и жанровых форм, используемых в процессе создания произведения экспозиционного искусства, в том числе анализируются проблемы применения в музейно-экспозиционном пространстве новых технологий XXI в. В заключительной главе автор излагает (в формате методических рекомендаций) основные условия и критерии успешности экспозиционно-выставочной деятельности, осуществляемой отечественными музеями.

Музей и выставка

2.1. Выставочная и музейная экспозиции: отличительные особенности двух форм экспозиционной деятельности

В музейном проектировании, на наш взгляд, нет более устоявшегося и более запутанного понятия, чем выставка. Казалось бы, всё ясно. По С. Ожегову, выставка – это собрание каких-нибудь предметов, животных, расположенных где-нибудь для обозрения.⁴³ Прилагательное «музейная» объясняет характер этих предметов, представляющих образцы культурного и природного наследия, изъятые из среды бытования, прошедшие все стадии научной обработки и включенные в состав музейного собрания.

В чем же тогда состоит отличие музейной выставки от основной экспозиции? Авторы монографии «Основы советского музееведения», многие десятилетия служившей настольной книгой для музейных работников, отвечают на этот вопрос вполне определенно. Прежде всего, статья о выставке выносится за скобки «Экспозиционной работы музея» и переносится в главу «Массовая работа». Здесь сообщается, что выставки делятся на стационарные и передвижные варианты. Несмотря на то, что стационарные выставки организуются иногда и в музее, они коренным образом отличаются от музейной экспозиции. Понятие «выставка» включает в себя информацию о временном, преходящем характере экспозиции. «Стационарные выставки, – отмечается в коллективной монографии, – после более или менее продолжительного периода или закрываются совсем, или после перестройки входят в основную экспозицию»⁴⁴.

Следовательно, первый критерий отличия выставки от основной или, иначе, стационарной экспозиции характеризуется фактором времени. Но перевернем страницы монографии в обрат-

⁴³ Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: 1991. С. 124.

⁴⁴ Основы советского музееведения. М.: 1955. С. 364–366.

ном направлении, вернемся в «Экспозиционную работу». Оказывается, эта работа «не прекращается и после открытия» основной экспозиции. По мнению авторов «Основ», следует планировать не только разработку новых экспозиций, но и «совершенствование открытых экспозиционных залов»⁴⁵. А отсюда следует, что основная экспозиция музея не менее зависит от четвертого измерения, чем выставка, и ее постоянность весьма относительна.

Данное противоречие пыталась решить А.И. Михайловская, добавляя к понятию «выставка» априорное прилагательное «временная». По ее мнению, выставки устраиваются, как правило, «на сравнительно краткие сроки»; они приурочены к юбилейным датам, отдельным событиям, посвящены актуальным проблемам дня, а также демонстрируют «богатство фондов, освещают результаты различных экспедиций» и т. д.⁴⁶ Следуя данной логике, основная экспозиция музея устраивается на сравнительно длительные сроки.

В том же русле движется экспозиционная мысль и авторов учебного пособия «Музееведение»⁴⁷, где выставке отведено, как уже отмечалось, две страницы. Как говорится, и так всё ясно: помимо постоянных экспозиций музеев создает и временные экспозиции – музейные выставки. Эти выставки посвящаются «актуальным вопросам современности»: крупным политическим событиям, юбилеям, «информации о текущем моменте»; они повышают доступность и общественную значимость музейных коллекций, оперативно вводят в оборот научные достижения музея и т. д., и т. п.

Но вот перед нами новый поворот темы. Оказывается, «временность» выставок отражается на составе экспонатов: здесь могут быть показаны музейные предметы, «обычно не подлежащие экспонированию в целях обеспечения сохранности»⁴⁸. Логика, как видим, проста: не можем обеспечить раритетам необходимые условия для относительно постоянного экспонирования – выставляем их временно. Ну а дальше? Вероятно, еще одна временная экспозиция, затем еще и еще... Иначе музей реализует

⁴⁵ Основы советского музееведения. С. 308.

⁴⁶ Михайловская А.И. Музейная экспозиция. С. 403–406.

⁴⁷ Музееведение. Музеи исторического профиля. М.: 1986. С. 197–198.

⁴⁸ Там же. С. 198.

только одну сторону своей хранительской функции – обеспечивает физическое хранение и игнорирует духовное.

Наконец, совсем заблудились во времени авторы статей о выставке в известном словаре «Музейные термины», цель которого состояла в «систематизации и упорядочении современной музейной терминологии». Общая формулировка вполне традиционна: «выставка музейная – временная музейная экспозиция, посвященная актуальной теме и построенная на музейных материалах». Однако далее следует «Классификация музейных выставок». Оказывается, все выставки делятся на группы в зависимости от ряда параметров: тематики, места размещения, продолжительности⁴⁹.

Получается, есть выставки временные, и есть выставки постоянные. Например, с 1967 г. в Московском кремле действует «Постоянная выставка Алмазного фонда России». Не отстает и Северная столица: с мая 2012 г. начала работу постоянная выставка с названием «Коллекция мебели XVIII – начала XX века» из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга⁵⁰.

Итак, временная выставка в известных случаях может быть постоянной. А постоянная (основная или стационарная) музейная экспозиция может ли восприниматься как временная? Безусловно. Достаточно вспомнить такое актуальное для нашего времени понятие как «модернизация музейных экспозиций». Практически во всех вышеназванных исследованиях авторы критически относятся к методологии экспозиционной деятельности своих предшественников и предлагают новые, фундаментальные, как им кажется, принципы построения стационарной экспозиции. Однако неумолимое время делает эти принципы, как не трудно заметить сегодня, достоянием истории. Влияет оно и на конкретные стационарные (основные, генеральные, постоянные и т. п.) экспозиции, приводя их в состояние экспозиционного реликта.

Считается, что средний срок работы стационарной экспозиции не превышает 15–20 лет. Исключением являются экс-

⁴⁹ Музейные термины: Словарь. С. 81, 36, 48, 64.

⁵⁰ Коллекция мебели XVIII – начала XX века из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга // Портал «Музеи России» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.museum.ru/N46087> (дата обращения 12.11.2017).

позиции, претендующие называться произведением искусства. В идеале они вечны. В реальности требуют периодических реставрационных работ и частичной модернизации, связанных с износом материалов и технического оборудования. Характерный пример – экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского. Если бы дирекция музея периодически осуществляла подобные профилактические работы, уникальная экспозиция, строящаяся на основе отечественных рукотворных технологий, могла бы работать еще многие десятилетия. По крайней мере, сегодня бы не стоял вопрос о ее восстановлении.

Таким образом, фактор времени не является принципиальным критерием отличия выставочной и стационарной (основной) музейной экспозиции, а лишь характеризует временной диапазон экспозиционной деятельности музея и проблемы старения той или иной экспозиции.

Вторым важнейшим критерием, разделяющим основную и выставочную экспозиции, традиционно считается содержательный, проблемно-тематический аспект. Понятие временности соотносится в данном случае с «преходящим характером» выставки, влияющим на «глубину освещения материала»⁵¹. Многие наши коллеги считают, что постоянная экспозиция в идеале представляет фундаментальную монографию на определенную тему, обобщающую наиболее устоявшееся и значимое. Выставка же призвана дополнять отдельные положения экспозиционной монографии, освещать новые факты и открытия. Однако существуют выставки, например, юбилейные, которые не только шире, но и глубже исследуют соответствующие темы основной экспозиции, затрагивая «различные стороны жизни в разных аспектах»⁵². Подобные экспозиционные исследования, собственно говоря, и образуют противоречивое, на первый взгляд, понятие «постоянная выставка».

Итак, можно сделать предварительный вывод, что содержательный аспект также не является принципиальным критерием отличия основной и выставочной экспозиции, а лишь характеризует проблемно-тематический диапазон экспозиционной деятельности музея.

⁵¹ Основы советского музееведения. С. 364–366.

⁵² Михайловская А.И. Музейная экспозиция. С. 403–406.

Теперь перейдем к экспозиционным средствам, составляющим арсенал соответствующих технологий. Основными структурными элементами экспозиции, как выставочной, так и стационарной, безусловно, являются музейные предметы. В коллекционных экспозициях они выступают как «вещи в себе», в иллюстративно-тематических – как основные языковые средства, с помощью которых передается информация и строятся те или иные типы экспозиционных текстов. Количество же так называемых «вспомогательных экспонатов» (копий, муляжей, современных иллюстраций и т. п.) обратно пропорционально музейной ценности как выставочной, так и основной экспозиции. Данный тезис не вызывает сомнений у большинства музейных проектировщиков. Дискуссия же ведется по иному поводу.

Традиционно считалось, что «музейные» принципы построения экспозиции отличаются от «выставочных». Точнее, то, что иногда допускается делать художнику на выставке, категорически запрещается в музее. Особенно непримиримую позицию в этом отношении занимала А.И. Михайловская в 1950–60-е гг. Анализируя, например, выставочный опыт художников – участников международных экспозиций тех лет, автор когда-то самой популярной монографии о музейной экспозиции допускала использование «некоторых приемов» оформления (декоративность, броскость, парадность) промышленных выставок при создании временных музейных экспозиций. При этом специально оговаривала, что «здесь учитывается более кратковременное пребывание посетителя по сравнению с осмотром всего музея». Дескать, нечего портить нашего посетителя, ведь основные требования к оформлению временных выставок «предъявляются такие же, как и к оформлению основной экспозиции»⁵³.

Что же остается за скобками разрешения? Приведем точную цитату, которую многие наши коллеги считали актуальной и в начале XXI в.: «Нередко на немuseumных выставках в группировке и размещении экспонатов применяются приемы показа, используемые в оформлении магазинных витрин. Создаются своего рода «натюрморты» из предметов декоративного искусства на фоне тканей, собранных складками или смятых и как бы небрежно брошенных в витринах. Вся композиция строится только по эстети-

⁵³ Михайловская А.И. Музейная экспозиция. С. 403–406.

ческим признакам, на основе индивидуального вкуса художника-оформителя. Группировка предметов носит случайный характер, предметы без нужды повторяются в различных комбинациях, нет этикетаж и пояснительного материала. Музеям не следует допускать такие приемы на своих временных выставках»⁵⁴.

Следует уточнить, что уже в начале 1980-х гг. А.И. Михайловская высказывалась менее категорично: «В создании ансамбля экспозиции не может быть рецептов и тем более норм. Часто экспозиция бывает сделана грамотно, но шаблонно скучно, невыразительно и, главное, равнодушно. Чтобы художественное решение экспозиции действительно могло стать произведением искусства, авторы должны привнести в нее пропагандистскую убежденность и профессиональное мастерство»⁵⁵. И, наконец, самое главное: «Основные черты целостного архитектурно-художественного ансамбля, сменяющие устаревшие формы построения его, сформировались преимущественно на выставках. Выставки всегда как бы прокладывали путь музейной экспозиции, здесь широко применяются новые приемы организации пространства, композиции экспонатов, а также технические средства»⁵⁶.

Какие же «приемы» или, в современном звучании, экспозиционные технологии стали приемлемыми для А.И. Михайловской? Да те, что использовались в конце XIX в. на кустарно-промышленных выставках и полностью игнорировались в музейной практике. В качестве положительного примера приводится экспозиционно-художественный образ, созданный К. Коровиным в павильоне Крайнего Севера на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде.

По проекту художника был сооружен бревенчатый павильон, а в нем размещены объекты природы и предметы быта народов Севера, имеющие символический смысл и создающие своеобразный экспозиционный «натюрморт». По мысли К. Коровина, необходимо было вызвать у зрителя те же чувства и впечатления, которые испытал сам художник, побывавший на Севере. Так что,

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Михайловская А.И. Музейные предметы в ансамбле экспозиции // Искусство музейной экспозиции. Сб. научных трудов НИИ культуры. М.: 1982. С. 32–59.

⁵⁶ Там же.

как справедливо отмечает А.И. Михайловская, актуализируя отечественные экспозиционные технологии начала XX в.: «Художник ради создания образа экспозиции подчинил свой яркий талант непревзойденного колориста-декоратора экспозиционному ансамблю, создав талантливое произведение нового жанра – искусства экспозиции»⁵⁷.

Под этими словами могли бы подписаться и Е.А. Розенблюм, и Т.П. Поляков, и другие сторонники художественных методов музейного проектирования. Добавим, что начиная с 1970–80-х гг., когда появилось и узаконилось понятие «музейный натюрморт», подобные технологии, свойственные музейно-образному методу проектирования, официально были «разрешены» как на музейных выставках, так и при создании основных (стационарных) экспозиций. В то же время более сложные экспозиционные приемы, успешно применявшиеся в выставочной практике ряда московских музеев в 1980-е гг., не признавались «музейными» ни А.И. Михайловской, ни другими музейедами-традиционалистами. Не признаются они таковыми и сегодня, поскольку у большинства музейных работников сохраняются стереотипы прошлого столетия. Более того, появившиеся на рубеже XX–XXI вв. электронные технологии, в частности мультимедийные средства, считаются более «музейными», чем рукотворные метафорические конструкции, выполняющие витринные функции и являющиеся часто структурной основой экспозиционно-художественного образа или, иначе, музейной инсталляции.

В истории отечественного музейного проектирования можно найти ряд примеров, демонстрирующих, как ранее неприемлемые в музеях выставочные технологии впоследствии активно входили в экспозиционную практику и стали считаться классическими.

Вспомним заочный спор, разгоревшийся между А.С. Уваровым и И.Е. Забелиным в процессе создания экспозиции Императорского исторического музея. Исходя из своей концепции исторического музея «как вещественного выразителя и изобразителя тысячелетней истории русского народа во всех ее видоизменениях и бытовых положениях», Забелин предложил «представить

⁵⁷ Михайловская А.И. Музейные предметы в ансамбле экспозиции. С. 32–59.

несколько комнат» музея «в том виде, как жили предки»⁵⁸, то есть строить экспозицию по технологиям ансамблевого метода. Но в те годы эти технологии применялись только на этнографических и кустарно-промышленных выставках. Подобные «живые картины», объективно выражающие именно забелинскую концепцию истории, для коллекционера и археолога А.С. Уварова были неприемлемы: они противоречили традиционному представлению о музее как о храме науки.

Стоит отметить, что лишь немногие музеи исторического и историко-краеведческого профиля были готовы идти те годы на подобные эксперименты. Например, сотрудники Красноярского городского музея, мало отличавшегося от провинциальных аналогов, решили создать оригинальную передвижную экспозицию (выставку!), представлявшую живые картины-образы, связанные с бытом аборигенов Сибири и сибирской природой. Эта выставка, по силе своего воздействия затмевая основную систематическую экспозицию, объездила пол-Сибири и получила золотую медаль на Омской ярмарке. И только после этого, вернувшись в родные стены, стала выполнять формальные функции стационарной экспозиции⁵⁹.

По тому же пути, но с использованием технологий ландшафтного метода шел и Кавказский музей (Тифлис) в начале 1890-х гг. В центре одного из залов вместо систематизированных естественно-научных коллекций, возвышалась искусственная скала, на которой располагались высокогорные обитатели: тур, горный баран, серна и др. Следующая группа представляла тигров, убитых в Ленкоранском уезде: «Самка стоит над убитым кабаном, самец спускается с высоты и, видимо, оспаривает у самки добычу»⁶⁰. Эти незамысловатые по меркам сегодняшнего времени группы животных располагались на фоне стенной росписи, изображавшей характерные для Кавказа пейзажи. Тот же выставочный прием использовался и в отделе этнографии, где представители

⁵⁸ Разгон А.М. Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872–1917) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. 2. М.: 1960. С. 224–300.

⁵⁹ Двадцатипятилетие Красноярского городского музея. 1889–1914 гг. Красноярск: 1915. С. 46–47.

⁶⁰ Кеттен Ф.П. Несколько слов о Кавказском музее. СПб.: 1896. С. 6–8.

многочисленных кавказских племен (естественно, манекены) были представлены в соответствующей бытовой обстановке на фоне типичных ландшафтов.

Через тридцать лет подобные диорамные технологии стали считаться вполне музейными. А тогда... Известный ученый профессор К. Мензбир, осмотрев кавказскую экспозицию, упрекнул директора музея Г.И. Радде в том, что подобным «показным» коллекциям, как тогда называли подобные технологии, отводится в музее гораздо больше места, чем систематическим. Директор ответил по-одесски, но вполне достойно: «Что лучше по отношению к массе посетителей? Представить им голые стены и деревянные подставки с животными или же полные жизни группы животных, размещенные на искусственно изготовленной почве перед верными природе живописными видами на стенах, чтобы этим последним средством приковывать общее внимание, воздействовать на воображение и возбуждать интерес к природе и естествознанию?»⁶¹

В начале 1920-х гг. подобные выставочные приемы достигли, наконец, стен Государственного исторического музея (ГИМ). Правда, уже с опозданием. В докладе на заседании президиума Главмузея, посвященном реорганизации экспозиции ГИМ, Г.Л. Малицкий высказывается по поводу бытовых интерьеров уже несколько скептически: марксистский идеолог мечтал о новой «синтетической» экспозиции, принципы и технологии построения которой еще только предполагалось определить на выставках.⁶² Что же касается ансамблевых экспозиций, о которых мечтал, но так и не увидел даже во время своего фактического директорства И. Е. Забелин, то их появление в «храме науки» уже не вызывало ни малейшего сомнения у музейных ученых. Теперь уже в качестве традиционалистов и критиков новых марксистских методов и технологий выступали последователи Забелина, в частности, М.М. Богословский, видевший ГИМ как «центральный историко-бытовой музей»⁶³.

⁶¹ Отчет по Кавказскому музею за 1897–1898 годы. Тифлис: 1899. С. 10.

⁶² *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. II. М.: 1960. С. 300–359.

⁶³ Там же. С. 320.

Наконец, уже упомянутая экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, строящаяся на основе художественно-мифологического метода и соответствующих технологий, разработанных на экспериментальных выставках, многими современниками воспринималась как застывшая во времени выставка. Поясним нашу мысль. В середине 1980-х гг. на выставках музея разрабатывались рукотворные технологии, связанные с созданием метафорических скульптурных конструкций, выполнявших витринные функции. Они, естественно, изготавливались из легких материалов: картона, бумаги, фанеры и т. п. В процессе создания стационарной экспозиции 1989 г. аналогичные конструкции были сделаны уже из железа, стекла, бетона и крепкого дерева. То есть технология осталась та же, а материалы использовались более прочные, «вечные». По крайней мере, так казалось в те годы авторам экспозиции, варварски разрушенной в 2013 г.

Следует напомнить, что в настоящее время запущен процесс восстановления этой легендарной экспозиции, предусматривающий некоторую модернизацию, связанную с заменой технических коммуникаций и реставрацией отдельных элементов предметно-художественных инсталляций. Но ее основные структурные объекты, созданные с помощью когда-то «выставочных» технологий, в настоящее время признаны «культурным достоянием», подлежащим обязательному восстановлению и сохранению⁶⁴.

Итак, можно сделать еще один вывод: экспозиционные технологии – средства и приемы – не являются принципиальным критерием, разделяющим выставочную и стационарную экспозиции музея. Они лишь характеризуют диапазон специфических средств, с помощью которых решаются содержательные проблемы экспозиции музея. Диапазон этот достаточно широк: от узнаваемых и обкатанных приемов до современных экспериментальных технологий создания экспозиционно-художественного образа, включающих как рукотворные средства, так и электронные, в частности мультимедийные. Одно уточнение: относительно «постоянный» характер основной экспозиции требует, естественно, технически более надежных и прочных средств, обеспечивающих продолжительность ее жизни.

⁶⁴ См. главу 5.5.

В этой связи особый интерес вызывает оригинальный и более глубокий критерий различия двух форм экспозиционной деятельности, предложенный Е.А. Розенблюмом⁶⁵. Рассматривая экспозицию как специфическое произведение искусства, известный художник-проектировщик разделил «выставочные» и «музейные» принципы создания экспозиционного образа, исходя из особенностей их воздействия на посетителя. Воспринимая эти принципы как жанровые, он предложил сопоставить их с особенностями двух типов переживаний, характерных для истории культуры: профанического и сакрального.

Если исходить из данной логики, условными границами между этими жанрами служат музейные стены. Пространство за стенами музея – профаническое пространство. Это площадь, улица, ярмарка и, в конечном итоге, выставка. Пространство внутри музея – сакральное. Это храм, предметные сокровища, трансформирующиеся в «духовные ценности и идеалы». При чем выставка иногда допускается в «храм», но ей отводится здесь особое место, позволяющее экспериментировать в духе средневековых алхимиков. Добавим, что розенблюмовская концепция во многом повторяет основную идею статьи Д. Камерона «Музей – храм или форум?», где автор стремится отделить специфику музейной («храмовой») коммуникации от любой другой, в том числе – от выставочной⁶⁶.

На наш взгляд, подобные идеи при всей внешней «философичности» упрощают проблему. Напомним, что этнографические и кустарно-промышленные выставки конца XIX – начала XX в., непосредственно повлиявшие на музейно-экспозиционные технологии уже более позднего времени, уходят своими корнями в историю бытования средневековых ярмарок. Ярмарочная, карнавальная, «профаническая» культура эпохи Ф. Рабле во многом являлась, как утверждал, например, М. Бахтин, оппозиционной формой отношения к официальной «сакральной» культуре. Однако также известно, что наряду с развитием ярмарок, основной лозунг которых звучал как «всё на продажу», в Средние века организовывался и публичный показ предметов, лишенный

⁶⁵ Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–28.

⁶⁶ Камерон Д. Музей – храм или форум? // Советский музей. 1990. № 2. С. 15–17.

утилитарно-балаганных целей. Например, в 1483 г. в Вене было построено специальное здание для демонстрации сакральных предметов из католических соборов. Причем зрители находились не в самом этом здании, называемом Хайльтумштуль, а сидели на скамьях на площади и смотрели, как священнослужители выставляли на украшенных коврами подоконниках драгоценную церковную утварь⁶⁷. В идеале это было гармоническое единство Храма и Форума.

Напомним, что само слово «музей» этимологически связано с древнегреческими музеями – с одной стороны, храмами, посвященными конкретным музам, а с другой стороны, своеобразными выставочными залами, куда художники приносили и выставляли свои произведения, предметы-посвящения. Например, в Феспийском музее периодически устраивали состязания поэтов и художников, привлекавшие зрителей со всех концов греческого мира.⁶⁸

Что же касается традиционных римских форумов, первоначальных рыночных площадей, где происходили все наиболее значимые политические и культурные события, то их планировочная структура всегда предполагала нахождение в центре наиболее значительного городского храма, который, в свою очередь, обустроивался памятниками и триумфальными арками. Так на месте бывшего рынка-форума создавался хорошо нам теперь известный «музей под открытым небом».

Отметим, что в русской традиции Храм и Форум всегда воспринимались в едином культурном пространстве. Достаточно вспомнить русские сельские ярмарки на больших площадях, в центре которых всегда находился Храм. Наконец, ярчайшим примером диалектики Храма и Форума является столичная Красная площадь, выступающая поочередно то в сакральной, то в ярмарочно-концертной ипостаси. Одно условие: последняя ипостась не должна выходить за рамки ценностных традиций русской ярмарки.

Итак, можно сделать вывод, что сакральный и профанический типы переживаний способны характеризовать крайности той или иной историко-культурной эпохи, но отнюдь не служить

⁶⁷ *Кликс Р.* Художественное проектирование экспозиций. М.: 1978. С. 23–49.

⁶⁸ *Шмит Ф.И.* Указ. соч. С. 7–8.

критерием отличия выставочной и стационарной музейной экспозиции. В особенности если речь идет об экспозиции, являющейся произведением искусства. Ведь в конце своих рассуждений о «сакральном и профаническом» художник Е.А. Розенблюм выделяет именно это качество выставки:

«Если мы сегодня рассматриваем экспозицию как особый вид искусства, то у искусства следует позаимствовать и основную форму его идейного и профессионального совершенства – выставку. Выставка – это функционирование проекта в системе художественной и социальной жизни общества, это встреча проекта с широким кругом зрителей, встреча, вызывающая акт сопереживания, акт сотворчества, включающая зрителя в процесс проектирования и придающая тем самым особый общественный характер всей художественно-проектной деятельности»⁶⁹.

Подведем общий итог. На наш взгляд, не существует абсолютных критериев, позволяющих четко разграничить выставочные и стационарные музейные экспозиции. Каждый критерий ограничен понятием «относительно». Это касается временных и проблемно-содержательных особенностей, разнообразия и качества экспозиционных технологий, а также ценностных критериев, связанных с тем или иным типом переживаний. В этом смысле музейная выставка – наиболее динамичная форма экспозиционной деятельности, способствующая на разных этапах музейной жизни возникновению, развитию и совершенствованию основной экспозиции, а при определенных обстоятельствах способная выполнять ее прямые функции. Рассмотрим каждую из функциональных возможностей выставки отдельно.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

В традиционном музееведении существует точка зрения, что выставка – это детище музея: «Музейная выставка, как плод, несет в себе всю совокупность генетических признаков поро-

⁶⁹ Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–28.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

дившего ее дерева – музея»⁷⁰. В данном случае прилагательное «музейная», как уже отмечалось, определяет характер выставленных предметов, т. е. «памятников истории и культуры, изъятых из среды бытования и прошедших все стадии научной обработки»⁷¹. До этих «стадий» подобные предметы называются «предметами музейного значения». В связи с этим автор монографии берет на себя смелость утверждать, что участие предметов музейного значения, непосредственно отобранных и систематизированных специалистами, в немузейных выставках, положивших начало новому музею, во многом компенсирует отсутствие формальных «стадий». Попытаемся доказать наше утверждение, исследуя процесс рождения ряда отечественных музеев.

Первыми нарушили сложившуюся традицию формирования музеев на основе частных коллекций или государственных хранилищ музеи сельскохозяйственного и этнографического профиля. В середине XIX в. предстоящая реформа и связанная с ней необходимость коренной перестройки сельскохозяйственного производства остро поставили вопрос о технических возможностях помещичьего хозяйства, о приобретении современных орудий и машин, соответствующих европейскому уровню. В связи с этим в 1859 г. было принято решение об организации сельскохозяйственного музея в Санкт-Петербурге. Директор будущего музея Н.В. Черняев в срочном порядке был командирован за границу для изучения и приобретения лучших образцов сельскохозяйственных орудий и машин. Привезенные им экспонаты демонстрировались на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1860 г.

В описании выставки, положившей начало Императорскому сельскохозяйственному музею, особо отмечалось, что закупленные коллекции «так полны, что представляют образцы орудий и машин по всем отраслям хозяйства и садоводства»⁷². В частно-

⁷⁰ Соустин А.С. Выставочная деятельность музеев: некоторые пути интенсификации и повышения эффективности // На пути к музею XXI века. М.: 1989. С. 127–134.

⁷¹ Музейные термины: Словарь. С. 81

⁷² Иваницкий И.П. Сельскохозяйственные музеи капиталистической России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. V. М.: 1963. С. 307–313.

сти, упоминались коллекции плугов всех основных европейских систем, американские, саксонские и английские сеялки разных модификаций, жатвенные машины европейских и американских фирм. В общем, для русского посетителя, сельского хозяина, эта техническая экзотика казалась божественным откровением. Добавим в конце, что практически до перевода сельскохозяйственного музея в Соляной городок, где только в 1881 г. было построено специальное помещение, он функционировал как долгосрочная выставка, перемещавшаяся из выставочных павильонов в Лесной институт, затем в помещение Экзерциргауза при Зимнем дворце и постоянно пополнявшаяся новыми экспонатами⁷³.

Экономические проблемы были неотделимы от политических. Характерный пример – организация накануне Славянского съезда Всероссийской этнографической выставки 1867 г.⁷⁴, положившей начало Дашковскому этнографическому музею. Инициатива организации подобной выставки принадлежала членам Общества любителей естествознания при Московском университете. Эту инициативу поддержал известный коллекционер и меценат В.А. Дашков, предложивший профинансировать выставку с тем условием, что после ее закрытия собранные материалы лягут в основу намечаемого им Русского этнографического музея. Предложение было принято, и специалисты-этнографы разработали программу комплектования этнографических материалов. В частности, профессор А.П. Богданов подготовил «Инструкцию собирания предметов для русской этнографической выставки и русского музея»⁷⁵.

Согласно этой инструкции, на выставке предполагалось уделить особое внимание не традиционным систематическим коллекциям, а ансамблевым композициям, что, как уже отмечалось, не всегда принималось представителями академической науки. «Комитет предполагает, – писал А.П. Богданов, – как на выставке,

⁷³ *Батюшков В.Д.* Императорский сельскохозяйственный музей // Зодчий. 1915. № 4. С. 3–5.

⁷⁴ Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 г. М.: 1867. С. 3–9.

⁷⁵ *Разгон А.М.* Этнографические музеи в России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М.: 1961. С. 244–249, 251–252, 261–267.

так и в музее каждое племя представить в виде характеристической группы, окруженной, по возможности, всеми особенностями своего быта». В результате, отмечал автор «Инструкции», посетитель получит «не отрывочные понятия о различных костюмах и предметах, а более или менее цельное представление о племени или о жителях известной местности»⁷⁶.

Второй инновационной технологией можно считать широкое применение на выставке декоративных приемов создания образа. В частности, особое место отводилось «живому растительному царству»: каждая племенная группа располагалась в окружении природных объектов, соответствующих данной географической среде. Всё это, кстати, дало повод упрекнуть авторов выставки в том, что декоративная, образная сторона превалировала над «научным содержанием» экспозиции⁵². Весьма актуальный упрек, часто слышимый автором монографии от многих экспозиционеров-ученых.

Вернемся на выставку. Ее основные разделы были посвящены славянской теме, в частности русской этнографии. «Путеводитель по Московской этнографической выставке» развертывал перед глазами читателя картину общего вида экспозиции, акцентировал внимание на следующих образах: «Вступив в огромный московский манеж, мы поднимаемся по нарочно устроенной широкой лестнице на балкон, откуда открывается общий вид... Сельская ярмарка – это великорусская группа; из-за ее пестрой массы высится ветряная мельница, а далее – купол деревенской церкви, выглядывающий из-за группы сосновых и еловых деревьев». Рядом располагались две репрезентативные «избы». Первая представляла собой пятистенку, характерную для «промышленной полосы России», и была окружена «ассортиментом товаров деревенской промышленности». Вторая, названная в путеводителе «убогой», представляла тип деревенской постройки в беднейших частях чисто земледельческих губерний⁷⁷.

К великорусскому отделу примыкали малороссийский и белорусский, строящиеся по тем же выставочным принципам:

⁷⁶ Разгон А.М. Этнографические музеи в России (1861–1917 гг.). С. 251–252.

⁷⁷ Путеводитель по Московской этнографической выставке. М.: 1867. С. 5–9.

в центре первого располагалась мазанка, у которой сидела «бабушка с внучатами», а рядом «чумак с парой распряженных волов». Из числа манекенов (с соответствующими этнографическими атрибутами) второго отдела как особо удачные были отмечены две фигуры – старого и молодого рыбаков, «отправляющихся на промысел».

Далее следовал общеславянский комплекс, состоящий из национальных отделов, посвященных полякам, чехам, словакам, словенцам, черногорцам и сербам. Последние были представлены одной массовой сценой в составе 14 фигур. Сюжет этой группы был признан наивысшим экспозиционным достижением Этнографической выставки: сцена изображала слепого певца, вокруг которого располагались «стар и млад, чтобы послушать сказания о седой старине, о героической борьбе за независимость». Не обсуждая художественных достоинств данного экспозиционного образа, отметим лишь, что в контексте международной обстановки конца 1860-х гг. он приобретал явный политический смысл и, как подчеркивалось в «Путеводителе», «производил сильное эмоциональное впечатление»⁷⁸. Причем подобные «сцены» ничуть не снижали познавательное значение выставки, строящейся на подлинных предметах этнографического характера. Как писал корреспондент «Санкт-Петербургских Ведомостей», «славянский отдел показал нам, что выставка может и должна иметь ученые основания»⁷⁹.

После закрытия выставки и образования Этнографического музея (в залах Румянцевского музея), «ученые основания» стали доминировать в экспозиции. Во-первых, ансамблевое размещение экспонатов было изменено на сугубо «научное», выражавшееся в «постановке их рядами»⁸⁰. Во-вторых, если на выставке классификация по географическим районам сочеталась с группировкой по этнографическим признакам, то музей «сделал шаг назад и ограничился одной географической систематизацией»⁸¹.

⁷⁸ Путеводитель по Московской этнографической выставке. С. 5–9.

⁷⁹ Русская этнографическая выставка // С.-Петербургские ведомости. 1867, 24 мая. С. 3.

⁸⁰ Каталог Дашковского этнографического музея. М.: 1877. С. 3–105.

⁸¹ *Иванова О.А.* Всероссийская этнографическая выставка 1867 года // Материалы по работе и истории этнографических музеев и выставок. М.: 1972. С. 99–142.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

Это упрощение экспозиции в пользу формальной «учености», по отзывам современников, приводило к обратному эффекту – снижало ее «научно-познавательное значение». Об этом, в частности, писал корреспондент газеты «Русские ведомости» в 1898 г.:

«Поток народа влился в большую двухсветную залу, тесно заставленную черными витринами. Толпа проходит между ними и бегло просматривает фигуры каких-то людей в различных одеждах, расставленных за стеклом. В этих красиво убранных залах не хватает человеческого голоса»⁸².

Необходимо отметить, что на базе этнографических выставок возникали не только центральные музеи. К 1900 г. относится основание Этнографического музея Харьковского историко-филологического общества, коллекцию которого составили экспонаты соответствующей выставки, организованной к XII археологическому съезду. Программу собирания этнографических материалов составил профессор Н.Ф. Сумцов, предложивший устраивать «волостные выставки» как форму комплектования фондов будущих этнографических музеев. На выставке были представлены собранные и систематизированные материалы, характеризующие главным образом украинское крестьянство. Однако после закрытия выставки и формального открытия этнографического музея эти коллекции без всякой систематизации хранились в архиве Харьковского университета, в сараях и на чердаках. И лишь только в 1904 г. были вновь систематизированы по темам и материалам жилище и постройки, домашняя утварь, манекены, одежда и т. п. Принятая классификация являлась одновременно и планом экспозиции, открывшейся в 1908 г., после перевода «музея» в помещение бывшего зоологического кабинета⁸³. Понятно, что наукообразные принципы подобного экспонирования не отвечали просветительским целям музея.

В 1896 г. открылась Латышская этнографическая выставка, устроенная в связи с 10-м Археологическим съездом в Риге. Основу этой выставки составляли коллекции, собранные Научным комитетом рижского латышского общества, поставившего перед собой задачу создания Латышского этнографического музея.

⁸² *Иванова О.А.* Указ. соч. С. 140.

⁸³ *Данилевич В.Е.* Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества. Харьков: 1911. С. 1–5.

В 18 отделах выставки были представлены экспонаты, характеризующие хозяйство, культуру и быт латышского народа. Понятно, что программа выставки была значительно шире этнографической тематики и претендовала на создание будущего Национального музея⁸⁴.

На основе немусейных выставок возникали также многие музеи краеведческого профиля. Архангельский городской музей был создан на базе местной выставки «сельскохозяйственных произведений» (1859). Могилевский музей – из дубликатов коллекции, собранной статистическим комитетом для Московской антропологической выставки (1879). Кишиневский или «Музей Бессарабского земства» – на материалах местной сельскохозяйственной выставки (1889), причем экспонаты выставки определяли сельскохозяйственный профиль музея в начальный период его существования. В основу Казанского губернского музея (вместе с коллекцией Лихачева) легли экспонаты Казанской научно-промышленной выставки (1890). Мысль об устройстве Ферганского публичного музея возникла в связи с I Ферганской сельскохозяйственной и промышленной выставкой (1894) и т. д.⁸⁵

Наконец, следует особо отметить, что создание двух крупнейших московских музеев – Политехнического и Исторического – было непосредственно связано с немусейной Политехнической выставкой 1872 г.

Инициаторами выставки выступили деятели Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (А.П. Богданов, Г.Е. Щуровский, А.И. Давыдов и др.), считавшие, что Россия при благоприятных обстоятельствах сможет самостоятельно развивать свою науку, технику и промышленность, не уступающую иностранной. В связи с этим возникла мысль об организации в Москве публичного музея, на базе которого можно было бы проводить разнообразную просветительскую работу. Первым этапом на пути создания подобного музея стала Политехническая выставка, открытая в Москве 30 мая 1872 г.⁸⁶

⁸⁴ Каталог Латышской этнографической выставки. Рига: 1896. С. 1–3.

⁸⁵ См. *Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шудепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997. С. 45–68.

⁸⁶ Политехническая выставка, имеющая быть открытой 30 мая 1872 г. в Москве. М.: 1871. С. 14–20.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

На выставке было собрано более 10 тыс. экспонатов, размещенных на огромной территории вокруг Кремля в специально выстроенных павильонах и галереях. За три месяца выставку посетило более 750 тыс. человек. К ее открытию П.И. Чайковский написал специальную кантату⁸⁷. Словом, это было событие все-российского значения, итогом которого стало открытие в декабре 1872 г. столичного Политехнического музея. В его состав вошла лишь только часть выставочных отделов, связанных с промышленностью и сельским хозяйством, с естественными и техническими научными дисциплинами, с архитектурой, горным делом, почтой, морским и речным судоходством. Позднее был открыт учебный отдел и отдел «новостей промышленности». Эта структура Политехнического музея с незначительными изменениями просуществовала до 1927 г.⁸⁸

Следует подчеркнуть, что анализируемая выставка была приурочена к 200-летию со дня рождения Петра I, и, следовательно, ее тематика значительно превышала рамки «политехнической» экспозиции. Был создан специальный исторический отдел, где экспонировались памятники из древнехранилищ Троице-Сергиевой лавры, Тихвинского, Богословского, Кирилло-Белозерского и других монастырей. Исторические памятники составляли существенную часть военного и морского отделов⁸⁹.

Наконец, особое место на Политехнической выставке занимал Севастопольский отдел, павильон которого находился внутри Кремля близ Спасских ворот. Значение этого отдела было обусловлено новым подъемом интереса к Севастопольской обороне и ее героям. Здесь экспонировались их портреты и личные вещи, модели кораблей, образцы вооружения и обмундирования русских войск, картины А. Шарлемана, В. Маковского, И. Прянишникова, И. Айвазовского, карты, чертежи и планы сражений. В особой комнате была представлена лазаретная палатка, воссоз-

⁸⁷ Разгон А.М. Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872-1917). С. 224–300.

⁸⁸ Поздняков Н.Н. Политехнический музей и его научно-просветительская деятельность в 1872–1917 гг. // История музейного дела в СССР. Труды НИИ музееведения. Вып. 1. М.: 1957. С. 130–135.

⁸⁹ Политехническая выставка, имеющая быть открытой 30 мая 1872 г. в Москве. С. 14–20.

дание производилось по технологии ансамблевого метода проектирования. В то же время Севастопольский отдел вышел за рамки первоначального замысла, поскольку в экспозиции были представлены и археологические памятники, например, погребальный склеп языческой эпохи Херсонеса и др.⁹⁰

Так готовилась база для национального исторического музея, о котором мечтали еще в первой половине XIX в. Ф. Аделунг и Б. Вихман. Идея создания музейного «Храма русской славы» на основе севастопольской экспозиции принадлежала ее организаторам: А.А. Зеленому, Н.И. Чепелевскому, А.С. Уварову и Н.Е. Бранденбургу. Причем в качестве главного идеолога создания нового музея на первом «выставочном» этапе выступал отнюдь не Уваров с его археологическим уклоном, а полковник Н.И. Чепелевский. В декабре 1871 г. он обратился с письменным «Докладом его Императорскому Высочеству Государю наследнику цесаревичу», где особо подчеркнул следующее:

«Собрание обильных и драгоценных для исторической жизни России материалов, значение их для массы народной как памятников, говорящих о доблестных деяниях и славных подвигах защитников отечества, дали Севастопольскому отделу особое значение и сами собою указали учредителям, что богатства, собранные их трудами и общим сочувствием, не могут быть предметом временной только выставки, а должны сохраняться навсегда и послужить основанием прочному учреждению.

Для осуществления этого я при участии сочувствующей моей мысли лиц предполагал устроить в Москве особый музей, который сделался бы не только хранителем собранных для выставки предметов, но постоянно направлял бы свою деятельность к разработке и собиранию материалов, относящихся до других событий, более отдаленных эпох. Этот Храм, воздвигнутый во славу вековой жизни русского народа, должен собрать воедино со всех концов земли русской заветные святыни народа, памятники и документы всего русского государства, изобразить в образах и картинах имена великих подвижников, деятелей и знаменательнейшие события – живым словом раскрыть перед народом стра-

⁹⁰ Журавская И.Л. К истории Политехнической выставки в Москве // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М.: 1995. С. 10–21.

ницы его истории». Короче говоря, речь шла об устройстве Русского национального музея⁹¹.

Реальный процесс создания музея пошел, как известно, по иному, более драматичному руслу. Научным лидером будущего музея в силу ряда причин оказался А.С. Уваров. Его сложные взаимоотношения с И.Е. Забелиным и автором архитектурно-художественного проекта экспозиции В.О. Шервудом⁹², а также ряд объективных обстоятельств (например, отсутствие государственного финансирования) привели к фактическому кризису проекта. В конце 1870-х гг. стало ясно, что строительство здания музея и комплектование экспозиции, всё более склоняющейся к археологической тематике, не может быть завершено к намеченному сроку (1880 г.). Тогда инициативу снова взял на себя Н.И. Чепелевский, предложивший «Проект программы исторической выставки в Москве в 1880 г.», которая бы способствовала ускорению строительства музейного здания, сбору пожертвований и музейных предметов для основного фонда (выставка приурочивалась к 25-летию царствования Александра II). Однако наследник престола, являвшийся куратором проекта, предпочел иметь дело с А.С. Уваровым. События начала 1880-х гг. способствовали назначению последнего «товарищем председателя» (председателем стал великий князь Сергей Александрович), т. е. фактическим главой музея, а сам музей полностью перешел в ведение правительственных учреждений⁹³.

Что же получилось в итоге? От выставки, содержание которой соответствовало бы идеям «Доклада» Н.И. Чепелевского, отказались. Отвергнуты были (по крайней мере, не востребованы) и «народоведческие» идеи И.Е. Забелина. В результате в мае 1883 г. была открыта экспозиция, соответствующая программе А.С. Уварова и ограничивающаяся археологическими материалами на тему заселения страны с древнейших времен до XIII в.

⁹¹ *Разгон А.М.* Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872-1917). С. 224–300.

⁹² *Шервуд В.* Несколько слов по поводу Исторического музея имени Е.И.В. Государя Наследника Цесаревича. М.: 1879. С. 20–33.

⁹³ *Лебединская О.М.* Исторический музей в культурной жизни России (1872–1917 гг.) // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М.: 1995. С. 24–29.

н. э. (11 залов). Подбор памятников, во многом случайный, определялся состоянием фондов. Хотя главное достоинство экспозиции состояло в том, что она строилась в основном на подлинных музейных предметах.

Новый этап жизни Исторического музея начался с приходом на должность «товарища» И.Е. Забелина (1885), но это уже другая история, другая проблема. Отметим только, что в течение последующих 34 лет экспозиция была открыта еще в пяти залах и доведена до XVI в. Закрытыми оставались 27 залов музея. То есть, говоря иначе, почти три века российской истории⁹⁴.

Именно это обстоятельство и послужило основной причиной возвращения идеи создания Национального музея в юбилейном 1913 г. Непосредственным же толчком к реализации данной идеи явилась юбилейная выставка, посвященная 300-летию царствующего дома Романовых, на открытие которой М.В. Родзянко призвал «запечатлеть знаменательное событие достойным памятником – грандиозным музеем, представляющим картину русской жизни в успешном правлении Романовых»⁹⁵. То есть в сознании современников действующий Исторический музей воспринимался как хранилище археологических памятников. И лишь аргументированные возражения Н.С. Щербатова («товарища председателя»), а также «Доклад особому совещанию», где раскрывались перспективы уже существующего исторического музея, не привели к реализации идеи М.В. Родзянко⁹⁶.

После 1917 г. организация новых музеев на базе немuseumных (а в отдельных случаях и музейных) выставок приобрела еще более интенсивный характер. Остановимся только на нескольких объектах, демонстрирующих особенности этого процесса.

В начале 1920-х гг. стали открываться музеи с ярко выраженной идеологической направленностью. Прежде всего, речь идет о музеях революции. Причем, если основная экспозиция петроград-

⁹⁴ Разгон А.М. Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872–1917). С. 224–300.

⁹⁵ Мальцева Н.А. Российский Исторический музей и вопрос об учреждении национального музея им. 300-летия Дома Романовых // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М.: 1995. С. 30–35.

⁹⁶ Там же. С. 32–34.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

ского музея функционировала в первые годы своего существования как система периодически сменяемых выставок, то аналогичный музей в Москве возник на базе двух немузейных временных экспозиций. В 1921 г., к X съезду РКП(б) Центроархив совместно с Истпартом ЦК РКП(б) организовали выставку материалов по истории партии. Осенью того же года она была расширена и переведена в Большой Кремлевский дворец. Одновременно с этим началась работа по организации Музея Красной Москвы. Причем на первом этапе решено было устроить выставку «Красная Москва», которая открылась 12 ноября 1922 г. в мраморном зале бывшего Английского клуба на Тверской улице. В примыкающих к основному залу комнатах разместились материалы, связанные с советским образом жизни – «социалистическим строительством», деятельностью Красной армии, работой профсоюзов и т. п.

Через год по постановлению ЦК РКП (б) выставочный «Музей Красной Москвы» был соединен с вышеупомянутой выставкой Истпарта, и в ноябре 1923 г. в семи залах Английского клуба открылась новая экспозиция под названием «Историко-революционный музей города Москвы». Здесь были представлены систематизированные в хронологической последовательности коллекции, отражающие революционное движение от 70-х гг. XIX в. до 1917 г. Наконец, в марте 1924 г. эта обновленная выставка была превращена в Музей революции, с июня 1924 г. – Музей революции СССР, где коллекционный метод экспонирования был постепенно заменен на иллюстративно-тематический. Остается добавить, что экспозиционно-выставочная деятельность бывшего Музея революции, названного Музеем современной истории России, на рубеже XX–XXI вв. характеризуется постепенным возвращением к обозначенным истокам – постоянно обновляющимся коллекционным и коллекционно-тематическим экспозициям⁹⁷.

Складывающийся советский образ жизни нуждался в соответствующих рекламных акциях. В 1923 г. на территории Нескучного сада открылась Первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, послужившая впоследствии основой для создания Центрального музея народоведения, будущего Музея народов СССР. Судьба этого музея сложилась весьма драматично, что было во

⁹⁷ *Мазный Н.К., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 95–115.

многим обусловлено характером и потенциальными возможностями обозначенной выставки. Ее полное название, согласно письму ЦК ВКП(б), звучало как «союзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с иностранным отделом»⁹⁸.

Принципы организации выставки частично основывались на опыте этнографических и кустарно-промышленных выставок дореволюционной России. Помимо чисто производственных отделов, демонстрирующих состояние сельского хозяйства начала 1920-х гг., здесь были представлены национальные павильоны России, Украины, Белоруссии, северокавказских республик, а также Киргизии, Дагестана, Якутии и др. В частности, особый интерес вызывали воссозданные в натуре крестьянские дворы центральных, северных и восточных российских губерний. Причем избы строились плотниками из соответствующих областей с соблюдением мельчайших подробностей местной архитектуры, что придавало этнографической экспозиции «строго научный характер».⁹⁹ В целом воссозданная деревенская улица, хозяйственные постройки, колодцы, занятия земледельцев и тому подобная этнографическая экзотика создавали относительно полную картину действительности. Подчеркнем, действительности советской, разнообразие которой обуславливала политика НЭПа. Это, кстати, понимали и тогдашние идеологи, отмечавшие, что устроителям «необходимо предупредить как попытку идеализации мелкокрестьянских хозяйств, так и превращение выставки в несоответствующую действительности картину показного процветания коллективных форм сельского хозяйства»¹⁰⁰.

В 1924 г. сотрудники бывшего Дашковского этнографического музея, а теперь Этнографического отделения Румянцевского музея, принимавшие участие в подготовке выставки, выдвинули идею создания на ее базе специального Музея народоведения, в состав которого могли бы войти и дашковские коллекции. Суть идеи была понятна: Дашковский этнографический музей в начале XX в. представлял собой мертвое систематизированное храни-

⁹⁸ Федорова М.И. Первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. М.: 1953. С. 10–15.

⁹⁹ Там же. С. 10–12; Иванов А.И. Центральный музей народоведения за 15 лет Революции // Советский музей. 1933. № 2. С. 68–70.

¹⁰⁰ Федорова М.И. Указ. соч. С. 15.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

лице, а Всесоюзная сельскохозяйственная выставка могла дать новый импульс музею, оживить уникальную коллекцию.

По мысли авторов проекта, новый музей должен был состоять из двух взаимодополняющих экспозиций. Первая экспозиция, расположенная в закрытом помещении, представляла бы из себя некое подобие Всероссийской этнографической выставки 1867 г. с обстановочными сценами, характеризующими быт и духовную жизнь народов России. Ее предполагалось дополнить локальными систематическими коллекциями. Вторая экспозиция – «выставка на открытом воздухе», «жилища со всем их содержимым», «в обстановке природы», «с усадьбами», «со всем хозяйственным инвентарем» и т. п.¹⁰¹

Проект был утвержден, и в конце 1924 г. на бывшей Мамоновой даче открылась «обстановочная экспозиция», а на территории Нескучного сада – этнопарк. К 1927 г. «музей» состоял из двух экспозиций, называемых выставками: в Нескучном дворце демонстрировались этнографические «картины» европейской России и Восточной Европы, на Мамоновой даче – этнография советского Востока. Метод показа, как отмечали создатели экспозиции, состоял в организации «обстановочных комплексов, демонстрирующих вещи в их жизненном сочетании». Приведем характерный пример – отзыв современников о разделе «Украина»: «Типичным уголком старой Украины веет от бытовой сцены “Сорочинская Ярмарка”. В нем так и чувствуется гоголевская поэзия. Попадая на ярмарку, зритель захватывался поэзией»¹⁰².

Могла ли удовлетворить подобная «поэзия» советских идеологов от «народоведения» на рубеже 1920-30-х гг.? Конечно же, нет. По их мнению, необходимо было «давать объяснения характера и сущности национальной политики партии и правительства СССР, истории развития общественных форм, социалистического строительства, культуры и т. д.». Отсюда следовал оргвывод: «Реализация директив партии и правительства о музейной работе дает возможность выполнить те громадные задачи, которые стоят перед музеем – стать в полном смысле этого слова “Музеем народов СССР”, строящих социализм»¹⁰³.

¹⁰¹ *Иванов А.И.* Указ. соч. С. 68–70.

¹⁰² *Иванов А.И.* Указ. соч. С. 69.

¹⁰³ Там же. С. 70.

Решение партии – закон. С 1934 г. в Москве начал функционировать Музей народов СССР, вместивший в себя парадоксальное в контексте того времени наследие: с одной стороны, традиционную этнографическую тематику, с другой стороны – политическую идею показать «социалистические достижения народов СССР». Последняя тема в силу своей динамики носила явно выставочный характер. В результате с 1939 г. в Останкине начинает работать Постоянная, точнее постоянно обновляющаяся, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, гораздо интенсивнее решающая стратегические задачи Музея народов СССР.

Оставались, правда, еще дашковские коллекции. Их судьбу определили объективные обстоятельства 1941–1945 гг. Во время войны Музей народов СССР был свернут, а в 1948 г. эти коллекции влились в фонды и в экспозиции Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград). Москва потеряла один музей, но обрела выставку, которая с 1958 г. получила название Выставка достижений народного хозяйства (ВДНХ)¹⁰⁴.

Теперь рассмотрим музейные (т. е. строящиеся на базе предметов, прошедших «все стадии научной обработки») выставки, на основе которых планировались или создавались новые музеи.

Музеям революции в политике и народоведении могли быть противопоставлены музеи эволюции. В середине 1920-х гг. в среде сотрудников эволюционно-типологического (бывшего антропологического) отдела Музея антропологии и этнографии, выросшего из петровской Кунсткамеры, стала выкристаллизовываться идея создания Музея эволюции культур. Цель музея, по мнению ведущего сотрудника отдела Л.Я. Штернберга, заключалась в желании помочь посетителю разобраться в том, «как создавалась техника, которой он пользуется в своем повседневном быту, и как сложились его верования и идеи»¹⁰⁵. Была разработана система временных выставок, на основе которых впоследствии предполагалось построить самостоятельный музей.

Первая группа выставок должна была характеризовать развитие культуры первобытного общества. В частности, экспозиция

¹⁰⁴ Кликс Р. Указ. соч. С. 23–49.

¹⁰⁵ Станюкович Т.В. Принципы и приемы экспозиции Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР // Материалы по работе и истории этнографических музеев и выставок. М.: 1972. С. 60–66.

«Первобытные орудия и оружие» (1927) подразделялась на темы «Орудия труда» и «Средства нападения и защиты», где раскрылась эволюция палки, камня, лука и стрел, типология ножей и мечей, палиц и копий. Выставка «Огонь в истории культуры» (1928) состояла из разделов «Первобытные способы добывания огня», «Огонь в домашнем хозяйстве», «Огонь в производственной жизни малокультурных народов» и «Огонь в истории религии». Выставка «Типы жилища» (1929) демонстрировала простейшие виды жилищ: пещеры, землянки, шалаша, круглые хижины, свайные постройки. Были также подготовлены, но не реализованы выставки «Одежда», «Домашняя утварь» и «Средства передвижения».

Вторая группа выставок посвящалась надстроечным явлениям общества по темам «Организация доклассового и раннеклассового общества», «Искусство» и «Религия». В 1929 г. открылась экспозиция, посвященная «социальным корням искусства», затем выставка «Жизнь ребенка в свете этнографии», раскрывающая обычаи и обряды, связанные с деторождением: пеленанию и видам искусственной деформации тела ребенка, типам колыбели, способам ношения детей, одежде, игрушкам и т. п.¹⁰⁶

Необходимо отметить, что подобные экспозиции эволюционно-типологического типа имели широкое распространение в европейских музеях 1920-30-х гг., что вызывало раздражение у советских идеологов от науки. Состоявшееся в апреле 1929 г. совещание этнографов Москвы и Ленинграда подвергло резкой критике эволюционистскую школу в этнографии и, в частности, так называемые «эволюционные ряды», разработкой которых занимались организаторы нового музея. Все названные (и планируемые) выставки прекратили свою деятельность, а сама идея Музея эволюции культур канула в лету.

Вместо этого предлагалось создавать экспозиции, внешне напоминающие яркие этнографические композиции, но пронизанные вульгарной идеологией. Так что анализируемые «эволюционистские» выставки оказались с научно-просветительской точки зрения гораздо эффективнее, чем последующие иллюстративно-тематические экспозиции Музея антропологии и этнографии, призванные давать «картину перспективного

¹⁰⁶ Станюкович Т.В. Указ. соч. С. 60–66.

развития культурных явлений» с позиций диалектического материализма¹⁰⁷.

Совещание 1929 г. послужило импульсом для создания еще одного типа советских музеев, возникших на выставочной основе. Речь идет об «Антирелигиозной выставке», положившей начало Музею истории религии АН СССР (1931)¹⁰⁸. Название выставки определяло ее стратегическую задачу. Вместо эпической констатации или показа эволюции отдельных явлений материальной и духовной культуры, связанных с религиозными культурами, необходимо было в острой и доходчивой форме показывать происхождение и развитие различных форм религии и их «отрицательную роль» в жизни общества. Материалами послужили музейные предметы соответствующей тематики, изъятые из коллекций Музея антропологии и этнографии, Эрмитажа, а также редкие книги и рукописи из библиотеки Академии наук¹⁰⁹.

Однако, несмотря на название выставки и обилие антирелигиозных цитат, ее содержание скорее напоминало экспозицию, посвященную истории религии. Например, демонстрировались экспонаты, показывающие эволюцию религиозной символики от магических рисунков, сделанных непосредственно на орудиях, к зооморфным скульптурам, затем к фигурам антропоморфным, а от них к отдельным частям звериной туши, имевшим особое магическое значение. В том же разделе имелась витрина, посвященная типологии «рогатых» головных уборов служителей культа и включавшая шаманские головные уборы с оленьими рогами эпохи позднего палеолита и эпохи железа, лакированного индейского божка с оленьими рогами и т. п. Наконец, были представлены разделы, достаточно полно раскрывающие историю мировых религий: иудаизма, христианства, буддизма и ислама¹¹⁰. Словом, каждый из посетителей, верующий или атеист, находил здесь то, что хотел увидеть.

В этом отношении характерен тот факт, что первоначальное название музея, созданного на базе выставки, ограничивалось «историей религии». Фразу «и атеизма» добавили позднее

¹⁰⁷ Там же

¹⁰⁸ *Тан-Богораз В.* Антирелигиозная выставка Академии наук СССР // *Антирелигиозник*. 1930. № 8–9. С. 88–93.

¹⁰⁹ *Станюкович Т.В.* Указ. соч. С. 60–66.

¹¹⁰ *Тан-Богораз В.* Указ. соч. С. 88–93.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

спохватившиеся идеологи, присоединив к этому странному музею экспонаты параллельно существующего и менее популярного Антирелигиозного музея (1938). Экспозиция была в корне переработана в духе воинствующего атеизма¹¹¹.

Традиционная религия уступала место советскому неоязычеству. Пришло время «лучших и талантливейших», нуждающихся в соответствующей музейной канонизации. Это время совпало с кульминацией процесса образования новых музеев на базе выставок, состоящих из музейных предметов и архивных источников, перераспределенных в административном порядке. Ярчайший пример – юбилейная Всесоюзная пушкинская выставка, послужившая началом Всесоюзного музея А.С. Пушкина.

Выставка была подготовлена согласно постановлению ЦИК СССР от 16 декабря 1935 г. и СНК СССР от 30 декабря 1936г. Ее экспонаты изымались из фондов более чем 100 учреждений (музеев, архивов, научных институтов) и составили более 5 тыс. единиц. Для их размещения отвели залы Государственного исторического музея, ранее предназначавшиеся для основной экспозиции, посвященной первой половине XVIII – второй половине XIX в. В связи с этим сотрудники ГИМ, возглавляемые академиком Е.В. Тарле, приняли непосредственное участие в разработке тем, характеризующих пушкинскую эпоху¹¹².

Структура выставки включала три раздела: «Жизнь и творчество Пушкина», «Судьба литературного наследия Пушкина в царской России» и «Литературное наследие Пушкина в эпоху Октябрьской революции». Идейное содержание этих разделов определялось стратегической целью экспозиции: «Показать Пушкина, его борьбу с самодержавием и его гибель в этой борьбе; Пушкина – создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы, обогатившего человечество бессмертными произведениями художественного слова; судьбу литературного наследия Пушкина в социалистической культуре народов советской страны»¹¹³. То есть символическая фраза

¹¹¹ Станюкович Т.В. Указ. соч. С. 65.

¹¹² Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.). С. 300–359.

¹¹³ Волков Г. Всесоюзная Пушкинская выставка // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 17–21.

«Пушкин – это наше всё» приобретала откровенно политический, идеологический смысл.

Однако музейные предметы обладают особой спецификой в процессе передачи информации, и политическая акция превратилась в демонстрацию образцов культурного наследия. Этому способствовали и принципы построения экспозиции, которая была коллекционной по сути, хотя и систематизированной по темам в строгой хронологии. В 11 залах, посвященных биографии и творчеству поэта, можно было увидеть шедевры отечественного изобразительного искусства, собранные из фондов и экспозиций ведущих художественных музеев. Здесь демонстрировались работы Тропинина и Кипренского, Александра и Карла Брюлловых, Соколова и Уткина, Репина и Ге, Серова и Крамского, Перова и Врубеля, Билибина и Кустодиева, Сомова и других художников. Среди книжных и рукописных материалов выделялись уникальные экземпляры с автографами поэта, книги из его личной библиотеки, а также 225 автографов Пушкина – рукописи, записные книжки, письма и рисунки. Впервые демонстрировались архивные документы (свыше 300 единиц), связанные с ссылкой на юг и в Михайловское, цензурные дела и др.¹¹⁴

Словом, это была коллекционно-тематическая выставка, строящаяся в основном на подлинных материалах и объективно не претендующая на полное и подробное раскрытие творческого процесса и проблем биографии Пушкина в контексте господствующей идеологии. Именно это качество выставки – «недостаточное отражение общественно-политической эпохи», «неотчетливый» показ Пушкина «как родоначальника русской литературы», отсутствие «выводов, характеризующих работу Пушкина над созданием русского литературного языка», слабое освещение темы «гонения» и т. п. – воспринималось критиками экспозиции как серьезный недостаток. Особое раздражение вызывал, например, тот факт, что пушкинские материалы, характеризующие литературный быт (в его рукописно-книжном проявлении), заслонили тему крепостного права и ей подобные¹¹⁵.

Но в целом выставка оценивалась весьма положительно. Более того, было высказано мнение, что она «вступила в строй

¹¹⁴ Волков Г. Указ. соч. С. 17–18.

¹¹⁵ Там же. С. 20.

2.2. Выставка как первый этап формирования нового музея

наших культурных учреждений и ее необходимо превратить в постоянный музей. Автор этого предложения отмечал, что «ликвидация выставки с последующим распылением этих материалов по учреждениям нанесла бы большой урон делу изучения жизни и творчества Пушкина»¹¹⁶.

Высказанное «общественное мнение» лишь формально опережало давно созревшее правительственное решение: 4 марта 1938 г. выставка была названа Государственным музеем А.С. Пушкина и... продолжала находиться в стенах ГИМ до 1941 г. Даже после войны этот выставочный «музей», слившись с коллекцией Пушкинского дома и получив, наконец, название Всесоюзный музей А.С. Пушкина, так и не нашел своего постоянного пристанища. Сначала он размещался в здании Александровского дворца г. Пушкина, затем (1952) – в 17 залах Государственного Эрмитажа¹¹⁷, затем вновь вернулся в царскосельское «отечество», позже переехал на Мойку, несмотря на возражения ряда музейных специалистов.

Но факт есть факт. С 1999 г. и по настоящее время бывшая выставка, трансформировавшаяся в литературно-монографическую экспозицию «А.С. Пушкин. Жизнь и творчество», находится в одном здании с мемориальным Музеем-квартирой А.С. Пушкина, занимая второй и третий этажи. С 1992 г. это Всероссийский музей А.С. Пушкина, включающий, помимо литературно-монографической экспозиции и мемориальной экспозиции в последней пушкинской квартире, ряд филиалов. Остается добавить, что в 1997 г. указом президента Российской Федерации Всероссийский музей А.С. Пушкина отнесен к особо ценным объектам культурного наследия народов России¹¹⁸.

Подведем итог. Как показал проведенный анализ, многие отечественные музеи не только возникали на основе немусейных и музейных выставок, но и на первом, «выставочном», этапе

¹¹⁶ Волков Г. Указ. соч. С. 21.

¹¹⁷ Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М. Мемориальные музеи, посвященные деятелям науки и культуры СССР (1917–1956 гг.) // Очерки по истории музейного дела в СССР. Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып.9. М., 1963. С. 169.

¹¹⁸ Всесоюзный музей А.С. Пушкина. Сайт [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.museumpushkin.ru> (дата обращения 12.11.2017).

своей жизни имели существенные преимущества по сравнению с некоторыми последующими периодами. В организации подобных выставок принимали участие ведущие специалисты соответствующих отраслей науки, поэтому предметное наполнение этих ярких, нетрадиционных экспозиций хотя и не получало формально зафиксированной «научной обработки», в принципе соответствовало музейным требованиям.

Что касается специфики «немузейных» (т. е. составленных из предметов музейного значения) и «музейных» (т. е. составленных из музейных предметов) выставок, то она не является принципиальным критерием отличия этих выставочных форм, а лишь характеризует особенности музейной политики. В дореволюционной России 2-й половины XIX в., где доминировала общественная инициатива, опиравшаяся на частные коллекции и подталкивающая государство на «богоугодные дела», новые музеи могли возникнуть и возникали из общественных, немужейных выставок. В Советской России середины 1930-х гг., где общественная инициатива служила лишь прикрытием тотальной государственной политики, новые музеи могли возникнуть (и возникали) только на основе выставок, составленных из предметов, изъятых из государственных музеев и хранилищ в порядке административного приказа.

В современной России, как показывает практика, на основе любительских коллекций и выставок возникают новые частные или корпоративные музеи. Среди наиболее популярных частных музеев, выросших из выставочных экспозиций, можно назвать музей «Музыка и время» Джона Мостославского, музей «Невьянская икона» Евгения Ройзмана в Екатеринбурге, музей техники Вадима Задорожного в Подмосковье, музей уникальных кукол Ю. Вишневской в Москве, палеонтологический музей И. Гребнева в Новосибирской области и др.

Этот процесс, на наш взгляд, имеет перспективу развития и, несомненно, приведет к созданию новых больших и малых музеев, опекаемых государством. Например, с 1 марта 2011 г. в павильоне «Центральный» Всероссийского выставочного центра открылась Галерея частных музеев России. Она включает выставочные фрагменты музея-театра ледникового периода Федора Шидловского, музея «Дамское счастье» Татьяны Маковой, музея необычных кукол Антона Солныкова, музея истории телесных наказаний

Валерия Переверзева, музея барона Мюнхгаузена и др.¹¹⁹ Процесс пошел...

Итак, мы рассмотрели внешнюю функцию выставки, ее способность трансформироваться в новый музей. За скобками остались ее внутренние, сугубо музейные функции.

2.3. Выставка в музее:
публикация музейных коллекций,
научно-просветительская функция,
комплектование фондов,
инструмент модернизации музея

Анализ основных функций музейной выставки необходимо начать с небольшого исторического экскурса. Дело в том, что до середины 1920-х гг. понятие «выставка» обозначало основную экспозицию музея. Появилось оно в связи с тем, что в музеях стали постепенно накапливаться своеобразные «излишки»: сначала это были предметы второго плана, менее интересные, чем ведущие экспонаты, затем из-за нехватки экспозиционных площадей или в силу иных причин в образовавшиеся запасники стали попадать и более серьезные вещи, порой уникальные. Например, в экспозиции Императорского исторического музея 1883 г. были представлены практически все памятники, оказавшиеся в музее к моменту его открытия. А в 1886 г. вне экспозиции находились уже более 3 тыс. музейных предметов, попавшие в запасники¹²⁰.

После революции участники Первой Всероссийской конференции по делам музеев (1919) попытались навести относительный порядок в музейной терминологии. Целостное понятие «музей» перестало употребляться как единственный термин и разделилось на две смысловые части: музей – хранилище (фонд)

¹¹⁹ Сайт пресс-службы ОАО «ГАО ВВЦ» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.pr-info.ru/cgi-bin1/gb/gb.cgi?n=424> (дата обращения 12.11.2017).

¹²⁰ *Разгон А.М.* Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872–1917). С. 265.

и музей-выставка (демонстрируемые коллекции). Причем практически все участники конференции под словом «выставка» подразумевали, прежде всего, основную, постоянную экспозицию музея. Даже хрестоматийные сегодня «экспонаты» обозначались как «выставляемые предметы»¹²¹. И лишь один раз, в докладе искусствоведа П.П. Муратова традиция была нарушена: «Музейная экспозиция, – отмечал докладчик, – не простое дело. Оно требует исканий, работы, стоящей на грани ученого и художника»¹²².

Так впервые в отечественном музееведении появился термин «экспозиция», постепенно вытеснявший «выставку» на вторые роли, придавая ей вспомогательный, временный или экспериментальный смысл. Особо отметим, что именно постепенно, поскольку четкой границы между понятиями «экспозиция» и «выставка» в 1920-е гг. не существовало. Через десять лет после конференции М.В. Фармаковский в книге «Техника экспозиций в историко-бытовых музеях» (1928) употреблял эти понятия как синонимы:

«Образцом основной экспозиции может служить этнографический отдел Русского музея, который имеет целью дать общую картину труда и быта народов СССР и сопредельных стран в аспекте антропологических подразделений, хотя эта выставка...» Или: «Я считаю не лишним указать на несколько выставок различного типа, которые дают понятие о разнообразных целях экспозиции» и т. д.¹²³

Любая научная дисциплина нуждается в четкой системе понятий, музееведение – не исключение. Поэтому за относительно временными экспозициями закрепилось название «выставка», а за относительно постоянными – «основная экспозиция», позже – «стационарная экспозиция».

Первая функция относительно временной экспозиции соответствовала изменившейся ситуации: на выставках показывали то, что хранилось в запасниках. Сначала это были вспомогательные экспозиции, позволяющие демонстрировать новые посту-

¹²¹ *Закс А.Б.* Первая Всероссийская конференция по делам музеев (февраль 1919 г.) // Актуальные вопросы изучения фондов музея по истории советского общества. Труды ГИМ. Вып. 55. М.: 1982. С. 152–154.

¹²² Там же.

¹²³ *Фармаковский М.В.* Техника экспозиций в историко-бытовых музеях. Л.: 1928. С. 8–9, 26.

пления, затем – научно обработанные коллекции, не вошедшие в основную экспозицию и т. д. Так постепенно совершенствовалась ведущая выставочная функция, которую впоследствии достаточно четко сформулировал А.М. Разгон, обозначив экспозицию как вид «научного творчества, форму научной публикации»¹²⁴. Понятно, что речь шла о специфической и оперативной форме публикации музейных коллекций.

Данная выставочная функция, как это ни покажется странным на первый взгляд, актуализировалась в те годы, когда основной музейной экспозиции попытались придать дидактический характер. В начале 1920-х гг. перед руководством ГИМ была поставлена генеральная задача – разработать «общеисторическую синтетическую экспозицию»¹²⁵. Воспользовавшись этим, ряд отделов якобы в экспериментальных целях организует серию фондовых выставок. В частности, отдел народного творчества подготовил выставку «Крестьянское искусство» (1921), одна из задач которой состояла в стремлении разобрать и систематизировать соответствующие тематические коллекции. Эта работа была выполнена научным коллективом отдела под руководством В.С. Воронова, одного из пионеров изучения народного художественного творчества в рамках Исторического музея.

Представленные на выставке вещи – орудия труда, средства передвижения, архитектурные фрагменты, домашняя утварь, одежда и ткани, игрушки и т. п. (всего около 35 тыс. предметов) – позволили не только сделать ряд научных открытий, но и обозначить перспективные пути для дальнейших исследований. Понятно, что, несмотря на научную и музейную значимость этой временной экспозиции, она была закрыта через два года, прежде всего из-за давления «более насущных» для того времени политико-просветительских задач¹²⁶.

Другие экспозиционные публикации фондовых коллекций ГИМ – выставки автографов исторических деятелей, русско-го лубка XVIII-XIX вв., памятников древнерусской иконописи и

¹²⁴ Разгон А.М. Музейная экспозиция – искусство? // Декоративное искусство СССР. 1976. № 9. С. 18–19.

¹²⁵ Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.). С. 300–359.

¹²⁶ Там же.

т. д.¹²⁷ – также носили ярко выраженный предметный характер и оказались в результате инородным телом в системе нарождающейся «марксистской экспозиции».

Одной из последних фондовых публикаций в середине 1920-х гг. могла стать экспозиция «Из эпохи крепостного хозяйства XVIII–XIX века»¹²⁸, задуманная как систематический показ (т. е. как результат научной работы хранителей) историко-бытовой иконографии данного времени. Однако этому помешали представители нового поколения музейных работников, отказавшиеся от первоначальной идеи и предложившие на базе представленной коллекции создать экспозицию иного плана, где можно было бы проиллюстрировать различные общественные процессы, связанные с историей крепостного хозяйства и «развитие фабрично-заводской промышленности». Словом, речь шла о выставке, имеющей совершенно иные функции.

Однако, несмотря на дальнейшее усиление и фактическую диктатуру иллюстративно-тематических экспозиций в течение нескольких десятилетий, идея фондовых выставок, идея периодических публикаций музейных коллекций не умерла. В советское время особый размах эти публикации получили в период так называемого музейного бума (конец 1960-х – начало 1980-х гг.). Причем это касалось музеев самых разных профилей, и в первую очередь – художественных.

В экспозиционную практику этих музеев прочно вошли и оправдали себя выставки, воспринимавшиеся как своеобразный метод выявления и исследования произведений изобразительного искусства. В специальной работе Н.Н. Голованова¹²⁹, посвященной совместной экспозиционной деятельности художественных музеев Москвы, Ленинграда, Воронежа, Елабуги, Ставрополя, Перми и других городов, отмечалось, что при подготовке выставок часто определялись малоизвестные работы, систематизировалось наследие художников, проверялась подлинность

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Из эпохи крепостного хозяйства XVIII и XIX вв. Статьи и путеводитель по выставке. ГИМ. М.: 1926. С. 50–53.

¹²⁹ Голованов Н.Н. Выставочная деятельность художественных музеев // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Т. 8. М.: 1972. С. 9–32.

произведений, уточнялось название и даты исполнения. Кроме того, в процессе проведения коллективных выставок-публикаций активизировалась научная деятельность периферийных музеев, между исследователями устанавливались взаимовыгодные контакты, что способствовало дальнейшему совершенствованию этой формы выставочной работы¹³⁰.

В начале 1980-х гг. И.И. Антонова, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина, опубликовала на страницах журнала «Советский музей» программную статью «Делайте выставки!»¹³¹, особо отметив эффективность выставок-публикаций. По ее мнению, подобные выставки не только демонстрировали фондовые коллекции, но и знакомили специалистов и зрителей с результатами научных исследований, с новыми атрибучиями, открытиями, связанными с творчеством ранее неизвестных или прочно забытых художников. Среди примеров – выставочные публикации, посвященные В. Чекрыгину, де ла Травесу, византийскому искусству, старой итальянской живописи и др. Особое место среди подобных экспозиционных публикаций занимали выставки, связанные с реставрацией музейных ценностей¹³².

Помимо художественных музеев, выставки-публикации в рассматриваемый период были весьма характерны и для музеев литературных, в частности, для экспозиционной деятельности Государственного музея им. А.С. Пушкина (Москва). Началась эта деятельность с выставок новых поступлений («Дар А.С. Головиной», «Дар Н.В. Урбелян»), а кульминацией послужила экспозиция «Портреты неизвестных». Она строилась на подлинных работах художников пушкинского времени и включала в себя галерею портретов современников поэта. Цель устроителей была многоплановой: прежде всего познакомить посетителя с практически неизвестными произведениями, привлечь их внимание и в процессе работы экспозиции провести атрибуцию представленных коллекций¹³³. Выставка, по отзывам современников,

¹³⁰ Голованов Н.Н. Указ. соч. С. 31–32.

¹³¹ Антонова И. Делайте выставки! // Советский музей. 1984. № 1. С. 10–14.

¹³² Там же. С. 13–14.

¹³³ Латухина Н.А. Выставки в литературных музеях РСФСР // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Том 8. 1972. С. 55–69.

пользовалась большой популярностью. И. Андроников сделал о ней телепередачу, а сотрудники музея провели обсуждение с привлечением широкой общественности. В результате этих мероприятий было уточнено авторство ряда произведений и время их создания¹³⁴.

Следует отметить, что подобные выставки-публикации пушкинского музея проходили в контексте нетрадиционной для многих литературных музеев стационарной экспозиции, строящейся по принципам музейно-образного метода и представлявшей специфический экспозиционно-художественный текст. В такой ситуации выставки-публикации не только осуществляли вспомогательную функцию, но и создавали прецедент для сравнения двух возможных вариантов решения экспозиционной темы. Ведущий идеолог музея А.З. Крейн сначала уравнивал эти варианты, а затем отдал предпочтение коллекционным выставкам, распространив их потенциальные возможности до уровня основной экспозиции¹³⁵.

Что касается выставок-публикаций музеев исторического профиля, то ведущее место в этом направлении занимал и занимает Государственный исторический музей. Подобные выставки возобновились здесь с 1947 г. Одной из первых экспозиционных публикаций, положившей традицию, продолжающуюся до настоящего времени, являлась выставка «Русское охотничье и спортивное оружие XVI–XX вв.»¹³⁶, на которой демонстрировались научно систематизированные коллекции оружия, представлявшие интерес как в историческом, так и в художественном отношении. Актуальность выставки состояла в том, что на тот период фактически не существовало объемных научных публикаций на данную тему. Выставка давала возможность отчетливо проследить не только изменения форм и видов русского оружия, но и его декоративное устройство в разные эпохи. Впоследствии она была переоборудована в передвижную и демонстрировалась в городах СССР до середины 1960-х гг., т. е. из сугубо научной публикации превратилась в научно-популярную, приобретая еще одну музей-

¹³⁴ Там же. С. 67–69.

¹³⁵ Крейн А.З. Записки музейного работника. С. 11–13.

¹³⁶ Суслов И.М. Организация выставок декоративно-прикладного искусства // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Том 8. М.: 1972. С. 33–54.

ную функцию. Подобного рода выставки организовывались практически всеми отделами ГИМ: публикации касались коллекций одежды, медалей, монет, фарфора, стекла, уникальных документов, книг, гравюр, лубочных картинок и других материалов¹³⁷.

Не отставали от головного музея и многие краеведческие музеи, среди выставочных публикаций которых выделялись экспозиции, связанные с предметами декоративно-прикладного и народного творчества, атрибутами крестьянского и помещичьего быта, орудиями сельскохозяйственного производства и т. п. Но вот что интересно: как отмечала Э.А. Павлюченко, проведя специальное исследование выставочной деятельности краеведческих музеев в 1960–70-е гг., не существовало принципиальной границы между коллекционными и коллекционно-тематическими выставками, выполнявшими прежде всего просветительскую функцию¹³⁸ (как и передвижной вариант выставки «Оружие», см. выше).

Просветительская функция музейных выставок, как уже отмечалось, стала доминирующей в середине 1920-х гг., когда традиционный систематический, или, иначе, коллекционный метод начал постепенно вытесняться новыми методами – иллюстративно-тематическим и музейно-образным¹³⁹. «Нужны не самодовлеющие вещи, – подчеркивал Ф.И. Шмит, – а нужен показ вещей в массово-просветительских целях». Безоговорочно отрицая систематический (коллекционный) метод в публичных музеях, он называл последние «книгой, в которой – только не словами, а вещами – излагаются мысли»¹⁴⁰. Правда, Ф.И. Шмит, в силу своих искусствоведческих ориентиров, отдавал предпочтение больше художественной, чем наукообразной «книге» (т. е. музейно-образному методу), за что и был подвергнут критике со стороны фактического основателя иллюстративно-тематического метода Н.М. Дружинина¹⁴¹.

¹³⁷ *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1941–1957 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М.: 1961. С. 5–15.

¹³⁸ *Павлюченко Э.А.* Фондовые выставки в краеведческих музеях // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Том 8. М.: 1972. С. 69–85.

¹³⁹ Подробнее см. главу 3.3.

¹⁴⁰ *Шмит Ф.И.* Указ. соч. С. 7–8, 21–24, 147–157.

¹⁴¹ *Дружинин Н.М.* Рецензия на книгу Ф.И. Шмита «Музейное дело: вопросы экспозиции» // Советский музей. 1931. № 4. С. 124–127.

Отметим, что экспозиционеры ГИМ в середине 1920-х гг. только нащупывали принципы иллюстративно-тематической экспозиции. Уже известная нам выставка «Из эпохи крепостного хозяйства», трансформировавшаяся сначала в тему «От Пугачева до декабристов», а затем в «Крепостную Россию», в определенной степени соответствовала этим принципам. Но, как подчеркивала А.Б. Закс, данная выставка была практически единственной на фоне упорно отстаиваемых старыми сотрудниками отчетно-коллекционных экспозиций, таких, например, как «Работа Уральской историко-бытовой экспедиции 1925 г.» или «Быт московской Руси XVI–XVII вв.» и др. Словом, в ГИМ «тематическая экспозиция не получила в те годы дальнейшего развития»¹⁴².

Иначе обстояло дело в Центральном музее революции. Именно здесь в середине 1920-х гг. формировались принципы экспозиционного метода, способного реализовывать просветительскую функцию, обусловленную идеологическими и политическими задачами. От выставки к выставке совершенствовалась основа иллюстративных экспозиций – тематико-экспозиционный комплекс. Как подчеркивала А.И. Михайловская, он позволял «раскрывать идеи через совокупность экспонатов, взаимосвязанных и организованных по определенной системе»¹⁴³. С этого момента актуальность нового метода начала возрастать, и с середины 1930-х гг. он стал на долгие десятилетия ведущим экспозиционным методом, на базе которого строились основные экспозиции исторического профиля¹⁴⁴.

Что касается выставочной деятельности, то ведущая роль коллекционных временных экспозиций перешла к иллюстративно-тематическим выставкам, в максимальной степени выполняющим просветительскую функцию на уровне «массового политпросвета». Причем процесс освоения новых принципов шел в направлении, всё дальше удаляющемся от музейной специфики. Выставки всё чаще и чаще стали приобретать форму агитацион-

¹⁴² Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.). С. 300–359.

¹⁴³ Михайловская А.И. Музейные предметы в ансамбле экспозиции. С. 32–59.

¹⁴⁴ Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев 1917–1936. С. 128–169.

ных плакатов, где подлинные документы заменялись на копии, фотографии, рисунки, схемы, таблицы и тому подобный немuseumный материал. Подобное отношение к выставке как к подсобной, вспомогательной форме экспозиционной деятельности привело к тому, что в середине 1950-х гг. она безоговорочно была отнесена к разряду «массовой работы музея»¹⁴⁵.

Ситуация несколько изменилась в 1960–80-е гг., когда понятие «массовая работа» всё чаще стало заменяться понятием «научно-просветительская деятельность»¹⁴⁶. Именно тогда появились смешанные коллекционные, коллекционно-тематические и иллюстративно-тематические выставки, где функция публикации сочеталась с просветительской и дополнялась еще одной, не менее важной функцией. Речь идет о выставке как о нетрадиционной форме комплектования музейных коллекций, связанных с современной тематикой.

Одним из первых этой проблемы коснулся П.Я. Букшпан, проанализировавший процесс комплектования фондов по истории советского общества в связи с выставочной деятельностью Государственного исторического музея в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Он отмечал, что составляя перспективный план комплектования, музей соотносил его с планом выставочной работы. То есть выставки служили «своеобразным компасом», определяющим направления комплектования. Причем сумма нескольких выставок – «БАМ – стройка века» и «Нефть и газ Тюмени» – образовывали полноценные фондовые коллекции¹⁴⁷.

Особую роль в этом процессе сыграла выставка «От Уренгоя до Карпат» (1984), посвященная строительству экспортного газопровода из Западной Сибири в Западную Европу. В результате специальных экспедиций было собрано, представлено в экспозиции, а затем передано в фонды более 500 музейных предметов, затрагивающих важнейшие аспекты труда и быта строителей

¹⁴⁵ Основы советского музееведения. С. 308.

¹⁴⁶ Музееведение. Музеи исторического профиля. С. 197–198.

¹⁴⁷ Букшпан П.Я. Связь выставочной деятельности музея с комплектованием фондов по истории советского общества // Актуальные вопросы изучения фондов музея по истории советского общества. Труды ГИМ. Вып. 55. М.: 1982. С. 55–60.

трассы¹⁴⁸. Понятно, что подобные выставки носили ярко выраженный политический характер и отражали идеологию своего времени. Но в конечном итоге фонды ГИМ и других музеев исторического профиля пополнились бытовыми предметами – свидетелями одного из сложнейших, неоднозначно воспринимаемых периодов отечественной истории, нуждающегося в новом, более глубоком экспозиционном осмыслении.

В связи с этим определяется еще одна функция музейной выставки. Речь идет о ее способности подготавливать модернизацию основной экспозиции музея. Понятие «модернизация» появилось в отечественном музееведении сравнительно недавно, после публикации на русском языке «методических рекомендаций» польского музейоведа Е. Свечимского, посвященных данной проблеме¹⁴⁹. А сама проблема принципиального обновления основной музейной экспозиции посредством выставочных экспериментов возникла, естественно, задолго до этого.

Рассмотрим, например, историю выставочной деятельности ГИМ конца 1920-х – начала 1930-х гг., когда после коренной реорганизации музея и введения новой структуры началась активная разработка новой «марксистской экспозиции». Особую роль в этом процессе играл сектор истории развития общественных форм (ИРОФ), сотрудники которого намеревались «превратить открытые залы музея в наглядное пособие для углубленного понимания массовым посетителем диалектики развития общественных форм на территории СССР с древнейших времен до наших дней»¹⁵⁰.

Подготовка новой экспозиции началась с серии экспериментальных временных выставок, в частности, с выставки, посвященной эпохе торгового капитала (1930). О ее характере судить трудно, поскольку не сохранилось фактически ни одного рабочего документа. По воспоминаниям сотрудников ГИМ, как отме-

¹⁴⁸ Соколова О.А. Расширение источниковой базы истории социально-экономического развития СССР // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. Труды ГИМ. Вып. 65. М.: 1987. С. 65–74.

¹⁴⁹ Модернизация музейных экспозиций. Метод. рекомендации. М.: 1989. С. 3–7.

¹⁵⁰ Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.). С. 300–359.

чает А.Б. Закс, она имела целью дать наглядную иллюстрацию к «Истории России» М.Н. Покровского. Гораздо больше сведений сохранилось о выставке, подготовленной отделом промышленного капитала. Эксперимент заключался в том, чтобы с помощью музейных материалов дать экспозиционную иллюстрацию к книге В.И. Ленина «Развитие капитализма в России» (1931)¹⁵¹.

Сюжет выставки (если можно употребить в данном случае это понятие) складывался сообразно главам ленинской книги. В качестве предметных иллюстраций привлекался подлинный вещественный материал, главным образом орудия производства. Были созданы бытовые и производственные интерьеры, т. е. ансамблевые комплексы, органично входившие в ткань иллюстративно-тематической эксплуатации. Однако помимо характерных для иллюстративно-тематического метода текстов, схем и иных вспомогательных материалов, способствующих, по мысли Ю.К. Милонова, составлению «музейных предложений»¹⁵² (а точнее экспозиционных фраз, имеющих наукообразную стилистику), здесь обозначился еще один экспериментальный аспект. Речь идет об оригинальном художественном решении выставки, авторы которого пользовались популярным для того времени языком символических конструкций, т. е. объективно стремились к созданию произведения экспозиционного искусства. В итоге механического объединения двух контрастных методов – научного и художественного – сложился весьма странный экспозиционный текст, выражавший, по мнению современников, «причудливую систему образов, не только не согласующихся с логическим содержанием экспозиции, но и в значительной мере вступающих с ним в противовес»¹⁵³.

Следует отметить, что подобного рода синтетические эксперименты проводил на своей территории в начале 1930-х гг. и Центральный музей революции (ЦМР), пытавшийся оживить художественными образами однообразие тематико-экспозиционных

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Милонов Ю.К. Принципы построения обществоведческих музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М.–Л.: Учгиз Наркомпро-са РСФСР. Т. 1. С. 63–69.

¹⁵³ Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.). С. 325.

комплексов. Недаром директор ЦМР С.И. Мицкевич поддержал своих коллег, ответив оппонентам лаконичным заявлением: «До сих пор мы не имели советского Исторического музея. Теперь мы его имеем»¹⁵⁴.

Отметим, что в середине 1930-х гг. «фанерный символизм» был запрещен, иллюстративно-тематический метод отшлифован, тематико-экспозиционный комплекс унифицирован, приведен к образцу, вплоть до буквы в этикетаже¹⁵⁵. Но проблема модернизации или, как тогда выражались, обновления музейной экспозиции осталась и весьма остро обозначилась в 1980-е гг.

Уже во второй половине 1970-х гг. дирекцией головного Исторического музея, в фарватере которого следовало большинство музеев данного профиля, был взят курс на подготовку полной реэкспозиции «по единому научному плану»¹⁵⁶. Необходимость такого решения диктовалась «новым уровнем развития исторической науки» и, самое главное, «плачевным состоянием основной экспозиции, создававшейся в течение десятилетий и имевшей эклектический характер», поскольку «каждый из ее составных элементов отражал соответствующий период в советской историографии и в методике построения исторических экспозиций». Короче говоря, стационарная экспозиция потеряла к тому времени сбалансированную научно-обоснованную структуру, а ее архитектурно-художественное решение выглядело архаичным и разностильным¹⁵⁷.

Основную роль в процессе планируемой модернизации играли выставки. Согласно общему замыслу, все временные, вновь создаваемые экспозиции рассматривались как своеобразные экспериментальные работы для будущей модернизации музея. В первую очередь это относилось к выставкам по истории советского общества, созданным в конце 1970-х – начале 1980-х гг.: «БАМ – стройка века», «Правда, завоеванная Октябрем», «Славный путь Ленинского комсомола», «Подвиги земли Тюменской», «Еди-

¹⁵⁴ Там же. С. 326.

¹⁵⁵ См. подробно главу 3.7.

¹⁵⁶ *Левыкин К.Г., Разгон А.М.* Столетие экспозиции Государственного исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. Труды ГИМ. Вып. 65. М.: 1987. С. 13–17.

¹⁵⁷ *Левыкин К.Г., Разгон А.М.* Указ. соч. С. 15.

ный могучий Советский Союз» и другие. Аналогичную функцию выполняли выставки, связанные с досоветской историей: «600 лет Куликовской битвы», «Реликвии революции 1905–1907 гг. в голограммах», «Дворянский и разночинный этапы освободительного движения в России» и др.¹⁵⁸

Словом, ожидалось, что будущая стационарная экспозиция в полной мере проиллюстрирует достижения советской исторической науки и будет представлять собой «специфическую форму отражения исторических закономерностей, процессов и явлений, в основе которой – памятники материальной и духовной культуры, коллекции музейных предметов». С их помощью предполагалось «раскрыть условия жизни различных классов и, прежде всего, трудящихся масс», «показать классовую борьбу», «закономерности объединения народов в единое государство», показать «наивысшее достижение социального прогресса – Союз нерушимых республик свободных» и т. д., и т. п.¹⁵⁹

Однако перестройка и события 1990-х гг., совпавшие с реконструкцией главного здания ГИМ, нарушили эти грандиозные планы. В 2006 г. завершилась многолетняя работа по модернизации постоянной экспозиции, уже не иллюстративно-тематической, а коллекционно-тематической: на двух этажах в 39 залах представлены уникальные музейные предметы, посвященные истории России с древнейших времен до начала XX в. Технологии создания подобных экспозиций были отработаны на коллекционно-тематических выставках музея.

Теперь коснемся модернизации музея, отношение к которому до сих пор неоднозначно как у специалистов-музееведов, так и у рядовых посетителей¹⁶⁰. Речь идет о новой стационарной экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского¹⁶¹, возникшей в результате выставочных экспериментов середины 1980-х гг. Создатели экспозиции воспринимали ее как специфическое про-

¹⁵⁸ Там же. С. 13–17.

¹⁵⁹ Там же. С. 17.

¹⁶⁰ Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные // Советский музей. 1990. № 4. С. 3–15, 21.

¹⁶¹ В 2013 г. уникальная экспозиция ГММ была варварски разрушена. В настоящее время идет процесс ее восстановления с частичной модернизацией.

изведение искусства. Данная специфика определяется вполне конкретной целью – экспозиционно-художественным осмыслением исторического процесса. Это означает, что помимо чисто эстетической (нравственной и т. п.) информации произведение экспозиционного искусства включает и информацию историко-познавательного характера. Перед авторами подобных произведений стоит целый комплекс соответствующих задач, среди которых выделяются три основные:

во-первых, воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, фиксируя, прежде всего, его внешние, относительно статичные признаки;

во-вторых, провести экспозиционно-художественное исследование определенных проблем, традиционно считавшихся объектом науки, путем творческого перевода языка понятий на язык полноценных экспозиционно-художественных образов, выражающих диалектику мысли исследователя;

в-третьих, творчески восстановить (интерпретировать) внутренние, скрытые особенности определенного процесса или явления (чаще всего «диалектику души» исторического героя) путем «априорного воображения», граничащего с художественной фантазией.

Полноценность основной экспозиции музея определялась, прежде всего, наличием, точнее, органическим синтезом этих трех художественно-познавательных планов, выражаемых с помощью оригинальных экспозиционных технологий или, иначе, средств функционально-декоративного оформления (ФДО). Эти технологии разрабатывались и проходили апробацию на экспериментальных выставках.

В частности, выставка «Маяковский и производственное искусство» (1984), обозначенная впоследствии как «экспозиционно-художественный очерк»¹⁶², была призвана разработать специфические архитектурно-художественные средства, с помощью которых строится образ эпохи. Опираясь на ведущий мировоззренческий принцип «производственников», согласно которому новая архитектура и новая предметная среда становились важнейшим средством переустройства жизни, была создана система экспозиционно-художественных образов на тему «Город будуще-

¹⁶² Более подробно см. главу 4.3, где анализируются жанровые формы искусства музейной экспозиции.

го». Особое внимание уделялось специфическим «витринам» – пластическим моделям архитектурных конструкций: памятнику III Интернационалу В. Татлина, павильону СССР на международной выставке в Париже К. Мельникова, трибунам Л. Лисицкого, архитекторам К. Малевича и тому подобным объектам, наполненным «натюрмортами» из предметных символов изображаемого времени.

Далее – выставка «Маяковский и русский лубок» (1982), названная впоследствии «экспозиционно-художественным исследованием». Здесь демонстрировались не столько результаты работы экспозиционера (сравним с коллекционной выставкой-публикацией), сколько сам процесс, точнее, творческая личность исследователя, диалектика его мысли. В процессе работы были выявлены точки соприкосновения традиционного лубка и художественного авангарда первой трети XX в. Определились 15 тематических групп (по 45 плакатов и рисунков с каждой стороны) – предметные результаты сравнительного исследования. Но поскольку эти точки соприкосновения оставались скрытыми теперь уже в многоплановом сюжете каждой «картинки», то выразить их можно было только словесно, т. е. текстом-экспликацией. Поэтому авторы экспозиции решили перевести эти тексты на язык пластических метафор, визуально выражающих суть соприкосновения двух художественных миров.

Были созданы 15 метафорических скульптурных композиций из оргалита, фанеры и картона, выполнявших витринные функции и объединявших подлинные экспонаты – результаты исследования. Здесь можно было увидеть и «фигу в кармане», и газетный «кулек изобилия», и разбитое окно «жирных», и военно-гимназическую «парту-тачанку», и многие другие скульптурные композиции, метафорический смысл которых раскрывается в контексте лубочных картинок и плакатов революционной эпохи. По словам рецензента журнала «Декоративное искусство СССР», «интересному и новому научному материалу нашли адекватное выражение; благодаря такому тесному сотрудничеству выставка стала художественным исследованием»¹⁶³, сохранявшим, необходимо добавить, музейную специфику.

¹⁶³ *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. 1986. № 1. С. 27–34.

Следующая работа, оказавшая решающее влияние на принципы построения новой экспозиции музея, – выставка «10 лет из жизни В. Маяковского» (1983), названная впоследствии «экспозиционно-художественной легендой». В содержательном отношении она была призвана прояснить белые пятна в биографии поэта, раскрыть его психологическое состояние накануне трагического выстрела 14 апреля 1930 г. По условиям легенды герой экспозиции вспоминал незадолго до самоубийства наиболее значимые события своей жизни, называемые «днями». За пятиминутным ожиданием скрывалась напряженная работа смертельно раненой поэтической души. Девять оставшихся дней – это несколько мгновений Бытия, не столько реальных, сколько представимых, смоделированных в сознании. Отсюда и своеобразие экспозиционного языка: художественные модели-воспоминания складывались из своих мемориальных предметов, ставших символами и игравших чужие роли.

Объединялись эти композиции-натюрморты с помощью объемных фотоколлажей, где напрочь отсутствовали фотоизображения Маяковского: посетитель видел происходящее глазами поэта. Общая задача выставки, которую сценарист определил как попытку «проникнуть в душу героя», стала впоследствии одной из основных задач стационарной экспозиции.

В Государственном музее В.В. Маяковского создавались и другие выставки, дополняющие или развивающие анализируемую функцию. Практически каждый год, начиная с 1983 и 1986 г., журнал «Декоративное искусство СССР» («ДИ») освещал этот экспериментальный этап модернизации музея на своих страницах. Не отставали от ГММ, судя по некоторым выставкам, и соседние московские музеи, куда стали приглашать художников, «отличившихся» в доме Маяковского¹⁶⁴. В итоге накануне начала работы над основной экспозицией музея в «ДИ» было напечатано следующее: «Мы встретились с новым музеем. Когда-нибудь его рождение будет окружено легендами. Гремел гром. Блистали молнии. Растворились двери музея Маяковского и...»¹⁶⁵ В реальности это произошло в конце 1989 г.

¹⁶⁴ *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона. С. 27–34.

¹⁶⁵ *Кабанова О., Тарханов А.* Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. 1987. № 3. С. 29–34.

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования...

Трудно сказать с полной уверенностью, что новая экспозиция анализируемого музея на сто процентов осуществила органический синтез тех идей, о которых писал автор сценария и данной монографии. Но одно очевидно: такая данная экспозиция смогла стать только в результате экспериментальной выставочной работы. В этом смысле музей В.В. Маяковского может служить своего рода образцом для подражания: те музеи, которые стремятся к коренной модернизации основных экспозиций, должны пережить положенные «девять месяцев», т. е. провести ряд выставочных экспериментов, перед тем как забить первый гвоздь в новом экспозиционном пространстве.

В заключение можно сделать обобщающий вывод: основные функции выставки касаются практически всех направлений музейной деятельности, от комплектования коллекций и их публикации до научно-просветительской работы. Но определяющая функция музейной выставки заключается в том, что она становится инструментом неизбежной модернизации основной экспозиции. Правда, возникает вопрос: а что меняется в характере выставочной деятельности, если стационарная экспозиция отсутствует по многим объективным или субъективным причинам?

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования основной (стационарной) музейной экспозиции

Во втором параграфе данной главы рассматривалась проблема трансформации немuseumной выставки в музей, т. е. в многоплановую структуру, определяющим элементом которой является стационарная музейная экспозиция. Но в истории отечественного музейного дела бывали ситуации, когда в силу объективных или субъективных обстоятельств эта традиционная форма экспозиции заменялась системой выставок, развернутых как в стенах музея, так и за его пределами. Подчеркнем, что речь идет не об определенном количестве периодически сменяемых экспозиций, а о системе, т. е. совокупности тематических выставок, находя-

щихся друг с другом в причинно-следственных связях и образующих определенную целостность, единство.

Обратим внимание, что основную экспозицию музея часто по инерции называют «систематической», хотя это противоречит традиционной классификации экспозиционных методов¹⁶⁶. Но как бы там ни было, данная традиционная форма экспозиции является практически статичной и замкнутой системой в силу своего относительно постоянного характера. В этом смысле выставочная система обладает явными преимуществами: она более динамична, открыта, в ней постоянно происходят изменения, вносятся коррективы, совершенствуется тематика и проблематика, а также технологии, способы и средства экспонирования, т. е. экспозиционный язык.

Причины подобной ситуации бывают самые разные. Прежде всего, это объективные обстоятельства, связанные с временным отсутствием или недостаточностью экспозиционных площадей, частичной консервацией или реконструкцией музея и т. п. Но бывают и субъективные причины, когда система временных передвижных выставок, заменяющих стационарную экспозицию, воспринимается на концептуальном уровне, становится определяющим фактором деятельности того или иного музея. Это отнюдь не означает, что объективные причины порождают суррогатную, неполноценную форму экспозиции. В музейном проектировании, по утверждению ряда представителей этой профессии, есть одно правило высшего пилотажа: любое, на первый взгляд, негативное явление, мешающее творческому процессу, необходимо довести до уровня особого приема, способствующего этому процессу.

Причем на разных исторических этапах и в разных музеях экспозиционеры-профессионалы поступали практически одинаково: доводили или, по крайней мере, пытались довести объективно складывающуюся систему выставок до совершенства, придавали ей концептуальный характер. С другой стороны, положительные результаты такого скорректированного проектирования обеспечивали возможность планировать эту концептуальность заранее, создавать обоснованную систему сменных экспозиций, а следовательно, и музеи нового типа.

¹⁶⁶ Музейные термины: Словарь. С. 76.

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования...

Одним из характерных примеров концептуализации объективных обстоятельств может служить выставочная деятельность ГИМ в период Великой Отечественной войны. С первых ее дней перед коллективом музея стояли две, казалось бы, взаимоисключающие задачи. С одной стороны, необходимо было обеспечить физическую сохранность музейных предметов. В связи с этим из экспозиции изымались наиболее ценные памятники, подлежащие эвакуации вместе с фондовыми коллекциями. В течение июля – ноября 1941 г. было вывезено более 900 ящиков, содержащих основу собрания музея¹⁶⁷.

Но это была частичная консервация ГИМ, так как вторая задача, связанная с духовным хранением памятников истории и культуры, с их потенциальной возможностью работать на оборону страны, вынудила разрабатывать новую выставочную стратегию экспозиционной и просветительской деятельности. Прежде всего, в своеобразную выставку были превращены остатки основной экспозиции музея. Это касалось не только замены ведущих экспонатов и целых комплексов на срочно изготовленные копии, муляжи, изобразительные иллюстрации и т. п., но и расширения, а порой и изменения тематической структуры экспозиции, которая получила актуальное, современное обрамление.

В первом зале музея вместо бивней мамонта и каменных топоров разместились экспонаты, посвященные началу войны. Постепенно эта тема расширялась, захватывая, как вспоминает А.Б. Закс, и другие залы. Параллельно усиливались тематические комплексы военно-исторического плана. В частности, тема «Отечественная война 1812 года» приобрела персональную структуру, превратившись во внутреннюю выставку, посвященную великим полководцам России. Далее, на месте свернутой Пушкинской выставки открылась первая «Антифашистская выставка», освещавшая по преимуществу историю борьбы с немецкой агрессией на протяжении нескольких веков¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1941–1957 гг.). С. 5–15.

¹⁶⁸ Закс А.Б. Как мы жили и работали в годы Великой Отечественной войны // Государственный исторический музей в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 гг. Сб. воспоминаний сотрудников музея. М., ГИМ, 1988. С. 10–11.

Так начала складываться постоянно совершенствуемая система: в январе 1942 г. открылась «Суворовская выставка», в апреле того же года – экспозиция о Ледовом побоище, в мае – «Разгром немецко-фашистских войск на подступах к Москве». В феврале 1943 г. – серия выставок, посвященных гвардейским частям, осенью 1943 г. – экспозиция с материалами о партизанской борьбе в Белоруссии и т. д. Следует упомянуть и о дополнительной системе передвижных выставок, сопровождающих лекционно-пропагандистскую работу сотрудников музея в войсках, в клубах и на промышленных предприятиях Москвы¹⁶⁹.

Лейтмотивом складывающейся выставочной системы, объединяющей историческую и современную тематику, служила экспозиция «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», открытая к 1 мая 1942 г. в трех залах музея и иллюстрирующая краткий обзор событий с 22 июня 1941 г. по 27 января 1942 г. – день освобождения Московской области от оккупантов. Как отмечала А.Б. Закс, на протяжении трех лет эта экспозиция постоянно обростала «новыми небольшими выставками», где были представлены не только материалы о ходе военных действий, партизанском движении и работе тыла, но и экспонаты, иллюстрирующие варварское уничтожение культурных ценностей. Причем экспозиционные фрагменты о судьбе дома-музея П.И. Чайковского в Клину, дома К.Э. Циолковского в Калуге, музея-усадьбы Л.Н. Толстого в Ясной Поляне органично сочетались с историко-культурными разделами, оставшимися от основной экспозиции музея. Концептуальный характер этой, на первый взгляд, стихийно созданной системе придавала постоянно обновлявшаяся информация о контрнаступлении Красной Армии, завершавшая локальные выставки¹⁷⁰.

В этой связи весьма своевременным оказался правительственный приказ (1943), определявший ГИМ как Центральный национальный музей Советского Союза, собирающий и хранящий исторические памятники с древнейших времен до современности. В нем, в частности, была признана неправильной ранее бытовавшая недооценка музейных предметов как основы экспозиционно-

¹⁶⁹ Закс А.Б. Как мы жили и работали в годы Великой Отечественной войны. С. 12–22.

¹⁷⁰ Там же. С. 8–23.

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования...

выставочной деятельности музея¹⁷¹. То есть выставочная система экспозиций ГИМ, сложившаяся в годы войны, получила не только концептуальный, но и организационно-политический смысл.

К концу 1945 г. в музее действовало около 30 залов, где стационарные фрагменты экспозиции чередовались с выставочными. На следующем, послевоенном, этапе, диктующем новые задачи, чередование залов, посвященных истории России с древнейших времен до первой четверти XIX в., с иллюстративно-тематическими и коллекционно-тематическими выставками, связанными с военной темой, стало выглядеть лоскутным и искусственным. Система изживала сама себя, становилась замкнутой. Развитие могло идти либо экстенсивно – за счет новых тематических и, самое характерное, «невоенных» экспозиций (что, естественно, потенциально разрушало систему), либо интенсивно – за счет подготовки качественно иной концептуальной системы, связанной с возрождением и развитием основной экспозиции. Понятно, что второе было более предпочтительным. В 1947 г. приказом комитета по делам культурно-просветительских учреждений хронологические рамки экспозиционной деятельности ГИМ были ограничены 1917 годом. В 1948 г. многослойная выставка «Разгром немецко-фашистских войск» прекратила свое существование, и началась работа по созданию целостной системы уже стационарной или, иначе, основной экспозиции¹⁷².

Многообразие тем и отсутствие соответствующего экспозиционного помещения повлияли на формирование оригинальной концепции Литературного музея (при тогдашней публичной библиотеке СССР им. В.И. Ленина) – прообраза будущего Государственного литературного музея (ГЛМ). Система выставок, посвященных отечественной литературе, начала создаваться в соответствии с формированием иерархии советских, а затем и русских писателей. Политическая актуальность возвращения на родину М. Горького обусловила первую большую выставку (1928), посвященную «буревестнику революции». В своей основе это была коллекционная экспозиция – рукописи, книги и, глав-

¹⁷¹ *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1941–1957 гг.). С. 5–15.

¹⁷² *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1941–1957 гг.). С. 12.

ное, фотографии, фиксирующие так называемые «горьковские места». Следующим в первом ряду советских писателей оказался В. Маяковский, будущий «лучший и талантливейший». Организаторы выставки угадали перспективу: переданная поэтом в музей отчетная выставка «20 лет работы»¹⁷³ постепенно трансформировалась в тематическую экспозицию, открытую в 1932 г. и иллюстрирующую его «жизнь и творчество»¹⁷⁴. Параллельно создавались экспозиции, посвященные советским писателям второго плана, а также массовым пролетарским писателям. Например, в конце 1931 г. открылась выставка «Призыв рабочих ударников в литературу»¹⁷⁵.

Расставив акценты в современной поэзии и прозе, музей плавно перешел к русской классике. Здесь больше всего повезло А.П. Чехову (Л.Н. Толстой имел свой отдельный музей): за пять лет – пять ежегодно совершенствуемых выставок. Причем юбилейная чеховская экспозиция 1935 г., открытая после того как литературный музей, объединившись с Центральным музеем художественной литературы, получил статус государственного, представляла собой типичную иллюстративно-тематическую экспозицию о «жизни и творчестве», созданную в лучших традициях данного метода.

Понятно, что формирующаяся система была открытой: за Чеховым последовали Короленко, Добролюбов, Белинский, Герцен и т. д. По словам сотрудников музея, эти «выставки имели всесоюзное значение и получили высокую оценку специалистов, прессы и посетителей музея»¹⁷⁶. Динамичность системы также обеспечивалась в определенной степени за счет многочисленных передвижных выставок «облегченного типа», посвященных отечественным классикам¹⁷⁷.

¹⁷³ Выставка «20 лет работы» была открыта 1 февраля 1930 года в Клубе писателей (Москва).

¹⁷⁴ *Лейтнекер Е.* Литературный музей публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина // Советский музей. 1931. № 5. С. 115–116.

¹⁷⁵ *Виноградова К.* Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет (1923–1954 гг.) // Методика литературной экспозиции. Сб. статей. М.: 1957. С. 23–29.

¹⁷⁶ *Виноградова И.* Государственный литературный музей к двадцатой годовщине Октября // Советский музей. 1937. № 10. С. 23–28.

¹⁷⁷ *Кудрявцева О.* Опыт экспозиции литературных передвижек для массового зрителя // Советский музей. 1933. № 2. С. 62–68.

2.4. Система выставок как специфическая форма функционирования...

Следует отметить, что основы этой системы сохранились в Государственном литературном музее до настоящего времени: имея ряд филиалов с относительно постоянными экспозициями, музей более восьми десятилетий выживает за счет так называемых «постоянных», рассчитанных на один-два года, и передвижных выставок¹⁷⁸. Так что сегодня достаточно трудно поверить в возможность существования единой и стационарной литературной экспозиции, о которой в начале 1930-х гг. писал В.Д. Бонч-Бруевич, мечтая показать «в целом ряде залов и этажей большого специального здания» всю русскую литературу от XVIII до XX в. Мечта эта, естественно, отражала гигантоманию советской эпохи: первый директор ГЛМ был убежден, что подобному музею «не будет равных не только в СССР, но и во всем свете»¹⁷⁹. Жизнь показала, что система выставок как форма существования большого литературного музея гораздо эффективнее экспозиционной «монографии», определенной в маниловском масштабе.

Иной принцип создания системы выставок можно рассмотреть на материале экспозиционной деятельности Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого в 1990-е гг. Если система экспозиций ГЛМ носила, как правило, развернутый характер (выставки функционировали одновременно друг с другом), то временные экспозиции музея-центра Высоцкого создавались в хронологической последовательности. Это была концептуальная система выставочных экспозиций, способных ответить на ряд вопросов, связанных с творчеством В. Высоцкого.

Практический смысл подобного решения состоял в том, что центр-музей не имел тогда достойного помещения, а проектные замыслы могли реализоваться не раньше чем в третьем тысячелетии. Концептуальный же смысл был обусловлен особенностями темы. Владимир Высоцкий являлся весьма сложной и многогранной творческой личностью, не укладывающейся ни в театральные, ни в литературные, ни в обычные житейские схемы. И в то же время он обладал внутренней целостностью, позволяющей сохранять свой почерк во всех областях деятельности. Поэтому, с одной стороны, задуманная система выставочных экспозиций

¹⁷⁸ *Виноградова К.* Указ. соч. С. 23–29.

¹⁷⁹ *Бонч-Бруевич В.Д.* О центральном литературном музее в Москве // Советский музей. 1931. № 2. С. 30–32.

должна была быть предельно динамичной и саморазвивающейся. Но с другой стороны, в ней предполагалось четко обозначить причинно-следственные связи между предыдущей и последующей выставками, раскрывающими один из аспектов анализируемой личности.

Прежде всего, необходимо было вывести В. Высоцкого из узко воспринимаемого андеграунда и включить в широкий контекст отечественной культуры. Первая выставка, положившая начало стройной системе, так и называлась: «Высоцкий в контексте русской культуры» (1990)¹⁸⁰. Авторы выставки (сценарист А. Гостев, художник А. Тавризов) фактически впервые и публично (выставка работала два года в Москве, Санкт-Петербурге, Твери, Нижнем Новгороде и других городах России) объявили о том, что В. Высоцкий занимает достойное место в плеяде лучших представителей русской словесности. Этой идее подчинялась достаточно простая сюжетная структура экспозиции. Вводный зал затрагивал, с одной стороны, тему детства, семьи, а с другой стороны, здесь параллельно создавался образ иной, поэтической семьи, к которой принадлежал герой экспозиции: Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Гумилев, Есенин. Далее следовал фольклорный зал – традиции народной поэзии в отечественной литературе и творчество В. Высоцкого. Третий зал – традиции классической русской поэзии, а также творчество Достоевского, Гоголя и Булгакова. Особое место в сюжете экспозиции уделялось поэтам Великой Отечественной войны, их влиянию на автора «Штрафных батальонов», «Звезды» и «Высоты». Наконец, в финале экспозиции ее герой был показан среди поэтов-шестидесятников: Е. Евтушенко, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, А. Галича, Б. Окуджавы.

Публицистический характер представленного контекста был очевиден. Это, в свою очередь, обозначило дальнейшее развитие одного из направлений системы. Следующая выставка ограничивала рамки традиций и уточняла их общественно-политический смысл, сформулированный в самом названии: «Охота на волков»

¹⁸⁰ Описание выставок Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого, созданных в 1990-е гг. дано по книге: *Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 78–95.

(1992–1993, сценарист Л. Абрамова, художник А. Тавризов). В основу экспозиции была положена одноименная песня, а также ряд аналогичных поэтических образов из творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, С. Есенина, М. Цветаевой и других поэтов.

Образ волка-одиночки противопоставлялся, с одной стороны, своей стае, а с другой стороны – загонщикам, обложившим Личность красными флажками Системы. В центре выставочного зала сооружался стилизованный пятиугольник, обозначенный пятью сторожевыми вышками. Этот символ, как нетрудно заметить, подразумевал и пятиконечную звезду, лучи которой осеняли наше прошлое и будущее, и знак качества, наложенный на жизнь «простого советского человека», и огороженную зону, «социалистический лагерь», узниками и строителями которого мы все являлись, и образ Кремля с его сторожевыми башнями. Периметр пятиугольника был охвачен колючей проволокой и красными флажками, в паутине которых запутались портреты, рукописи и личные вещи Пастернака, Есенина, Гумилева... Всё это кремлевско-лагерное сооружение, окружавшее уникальные музейные предметы, увенчивал работающий маячок-сирена, постоянно державший в напряжении посетителей выставки, превращавший их в участников действия: «Идет охота на волков, идет охота».

Далее идея контекста развивалась в более спокойном ритме. В 1993/1994 гг. в качестве антитезы «Охоте на волков» работала выставка «Так жили поэты» (сценарист Л. Абрамова, художник О. Косаржевская). Ее основную идею выражала известная фраза А. Блока о Доме поэта и бездомности поэзии. Лаконичное художественное решение создавало «домашний» фон для демонстрации представленных материалов: вдоль белых стен выставочного зала были развешаны фотографии в аккуратных рамочках – детские и семейные, домашние портреты тех, чьи имена стали славой и символом русской поэзии. Здесь и дача Б. Пастернака в Переделкино, и чердак М. Цветаевой, и Фонтанный дом А. Ахматовой, и ее дачный домик в Комарово, и имение в Слепневе. Мастерская М. Шемякина, в которой часто бывал В. Высоцкий, соседствовала со знаменитой «башней» Вяч. Иванова, квартирой братьев Стругацких и т. д. Фотообразы комментировались автографами, представлявшими всю гамму поэтических строк о доме, от Цветаевой до Бродского. Причем материалы выставки подбирались и группировались таким образом, чтобы показать, как

похожи и как взаимосвязаны поэты, несмотря на разделяющее их время. Например, Блок в костюме Гамлета у ног своей возлюбленной, здесь же – Гамлет-Высоцкий. Рядом две фотографии: Люба Менделеева в венке Офелии и 17-летняя «колдунья» Марина Влади

В центре экспозиции – Дом Высоцкого, обозначенный строчкой из песни: «Я всё отдам! Берите без доплаты трехкомнатную камеру мою». На фоне объемного фотоколлажа, моделирующего фрагмент его квартиры на Малой Грузинской, располагался макет этой квартиры, накрытый мелкой сеткой, что создавало сходство с птичьей клеткой. Верхняя часть сетки была разорвана... Мысль авторов этой, в целом весьма сентиментальной, выставки была ясна: поэт, в каких бы условиях ни находился, всегда остается странником, гражданином Вселенной, имя которой Поэзия.

Так параллельно с темой культурного контекста формировалось другое направление выставочной системы, призванное приоткрыть таинственный мир поэтической личности. Первой подобной выставкой можно считать камерную экспозицию «Мой Гамлет» (1992–1993, сценарист Е. Дмитриева, художник А. Конов). Сюжет ее был достаточно сложен. С одной стороны, внимание посетителя акцентировалось на спектакле «Гамлет» в театре на Таганке, точнее – на образе принца датского. С другой стороны, речь шла о противоречиях в душе актера, исполнявшего главную роль. Например, в сцене, выражавшей тему «быть или не быть», делалась попытка, как отмечала Е. Дмитриева, выразить постоянную борьбу между Высоцким-актером и Высоцким-поэтом. В музейном смысле это были документы-свидетели безуспешного выбора одного пути и мучительного сосуществования, соединения внутри себя этих двух начал¹⁸¹.

Это выговоры и увольнения Высоцкого из театра, зафиксированные в скупых бухгалтерских документах. Это фотографии, афиши и программы, показывающие тем не менее что «Гамлет» всегда шел без замены, а Высоцкий так и остался единственным Гамлетом Таганки. Это фотогеография исчезновений Высоцкого, его бесконечные концерты в любой точке страны. Наконец, это был зафиксированный на пленке вопль, голос самого Высоцкого:

¹⁸¹ Дмитриева Е. У Высоцкого на Таганке // Мир музея. 1993. № 1. С. 15–20.

«Валера, я не могу, я не хочу играть... я больной человек. После “Гамлета” и “Галилея” я ночь не сплю, не могу прийти в себя, меня всего трясет – руки дрожат. На что мне это нужно? Хочется на год бросить это лицедейство. Хочется сесть за стол и спокойно попить, чтобы оставить после себя что-то...»¹⁸² Словом, вся экспозиция подобно шекспировской трагедии, от первой сцены с Призраком до «дуэли», где предполагался разговор о последних днях жизни Высоцкого, была насыщена определенными размышлениями героя о жизни и своем месте в ней.

Несколько в ином плане тема личности рассматривалась на выставке «Портрет Высоцкого» (1994–1995, сценарист Л. Абрамова, художник Н. Монтанья-Ибаньес). Здесь были представлены все имеющиеся изображения Высоцкого: от фотопортретов и произведений изобразительного искусства до гипсовых статуэток, брелочков, значков, маек и пластиковых пакетов. Причем изобразительное искусство и выразительный китч разделяло стилизованное скоростное шоссе, уходящее в бесконечность, в бессмертие, на передней грани которого можно было увидеть утопающую в цветах посмертную маску поэта. То есть создавался уникальный экспозиционный текст, позволяющий оценить известную фразу «лицо есть зеркало души». В этом отношении «лицо» на значках и пакетах отражало в большей степени менталитет и душу современников поэта. А в целом создавался объемный, многогранный образ, развитием которого могла бы стать тема «Мой Высоцкий».

Обозначенная тема получила свою реализацию под другим названием. В 1995–1996 гг. составной частью концептуальной системы стала выставка «Счастливый свидетель» (автор Ю. Махнев). Основная идея экспозиции состояла в том, чтобы устроить (а в определенном смысле – возвратить) посетителям «счастливое свидание» с Высоцким. Причем каждому посетителю открывался «свой» Высоцкий, оказавшийся одновременно в разных местах: в купе поезда, на море и на суше, в театре и в больнице, в закрытом институте и на заводе, в высоком кабинете и в кино, в клубе и даже в КГБ. Материалы выставки были подобраны таким образом, чтобы охватить всё разнообразие аудитории, смотревшей, слушавшей и любившей Высоцкого. С другой стороны, это позволяло рассказать о новых гранях его многоплановой личности.

¹⁸² Дмитриева Е. Указ. соч. С. 17.

Еще один неожиданный поворот обозначенной темы – выставка «Я памятник себе воздвиг» (1995, сценарист Л. Абрамова, художник Ю. Махнев), развивающая образ аудитории до масштабов Вселенной. Созданная в стиле декораций спектакля «Галилей», экспозиция была призвана раскрыть образ человека, познающего уже не столько собственное «Я», сколько окружающий мир. Вселенная Высоцкого состояла из шаров-планет, имеющих свое название. В центре планета-коммуналка, картонные перегородки которой были оклеены кусочками дешевых обоев. Рядом шахматная планета, на которой «пешка может выйти, если тренируется, в ферзи». Затем гостеприимная планета друзей и планета гор, лучше которых «могут быть только горы, на которых еще не бывал». Была в этом пространстве и планета любви, украшенная портретом Марины Влади, и шар, окутанный колючей проволокой, и олимпийская планета с гигантским олимпийским медведем, рядом с которым – маленький черный уродец, ложь и смерть. А самым отдаленным оказался шар, реальный прототип которого находился далеко от Земли, – астероид Владивысоцкий.

Всего в 1992–1996 г. центром-музеем были подготовлены около полутора десятка подобных выставок. Причем сложившиеся в рамках выставочной системы два направления, личностное и контекстуальное, постоянно развиваясь и совершенствуясь, перестали быть параллельными и продвигаются, как нетрудно заметить, навстречу друг другу. По-видимому, данный процесс говорил о том, что система требовала нового качественного выхода. Либо это стационарная экспозиция-монография, либо еще одна выставочная система, естественно, более совершенная как в проблемно-тематическом, так и в экспозиционно-технологическом отношении.

В настоящее время Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого, возглавляемый Н.В. Высоцким, ведет активную просветительскую работу на базе стационарной экспозиции и периодически сменяемых выставок. Что произойдет с ним дальше, покажет будущее.

Теперь рассмотрим экспозиционную деятельность одного из московских музеев, которая начинала складываться как концептуальная система выставок, но так и не сумела таковою стать. Речь идет о филиале ГИМ – Музее декабристов, открывшемся в середине 1980-х гг. в бывшем особняке Муравьевых-Апостолов

(Старая Басманная, 23). Первая экспозиция, заложившая основы потенциальной системы, называлась «Декабристы и Пушкин»¹⁸³. Уже в самом названии, акцентирующем внимание на союзе «и», скрывалась сюжетная коллизия будущих выставок. Предполагалось, что стационарным ядром этого особняка станут несколько мемориальных зон, обозначающих присутствие «хозяев» дома. Прежде всего, это отец семейства, Иван Матвеевич Муравьев-Апостол, крупный государственный деятель, дипломат и писатель, которого декабристы мечтали видеть министром просвещения в своем правительстве. Рядом с отцом три брата – Сергей, Матвей и Ишполит, активные участники восстания Черниговского полка. Первый был повешен, второй сослан в Сибирь, третий застрелился.

Символический смысл родового гнезда отражался в стационарном образе-барельефе: три дуба, растущие от одного корня, в обрамлении лавровых венков. На этой сюжетной основе и предполагалось создать ряд периодически сменяемых тематических выставок, отражающих различные аспекты и проблемы движения декабристов – исторические, политические, социальные, культурологические. В этом смысле выставка «Декабристы и Пушкин» (автор художественного решения Л.В. Озерников) должна была проследить те незримые нити, которые всегда связывали поэта и декабристов, увидеть участников восстания на Сенатской площади глазами Пушкина, а в более широком музейном контексте – и декабристов, и Пушкина глазами хозяина этой дворянской крепости.

Отсюда у выставки получилось сразу два символических начала: вводный образ, обозначенный символикой уже названного барельефа, и образ-завязка конкретного сюжета – стилизованный письменный стол, в своем преломлении превращающийся в макет Сенатской площади – столешница разделялась пополам рваной трещиной. Эта декабрьская «трещина» прошла сквозь судьбы Пушкина и его друзей, вышедших на площадь 14 декабря 1825 г. Она разлучила кого навеки, кого на долгие годы. В этом же символическом плане, строящемся на ассоциативном восприятии условных бытовых деталей муравьевского дома, решались

¹⁸³ Лопаткин А. Декабристы и Пушкин // Советский музей. 1987. № 5. С. 48–58.

и последующие экспозиционные образы: книжный шкаф превращался в каземат и виселицу, ширма из парадной спальни – в частокол острога.

Трагедия декабристов, обретая пластическую форму, заполняла ампирный особняк, заставляя деформироваться несуществующую типологическую обстановку, превращаться в пластический символ исторического события. Этот принцип превращения с особой силой прозвучал в заключительном разделе выставки, названном «Бессмертие». В практически пустой белой комнате со сводами из-за поверхности зеркала на посетителя смотрел «живой» Пушкин: эффект достигался пространственным расположением данного бытового предмета и скульптурного портрета Пушкина, скрытого от взгляда посетителя¹⁸⁴.

Так был положен прецедент «гостевой» выставки, строящейся на основе музейно-образного метода. Однако ее продолжение – иллюстративно-тематическая выставка «Декабристы и война 1812 года», а затем ряд коллекционных экспозиций¹⁸⁵ – заставили систему работать по затухающему принципу. Вероятно, она не выдержала мощной и перспективной заявки. Может быть, причины носили иной характер. Как бы там ни было, в 1997 г. Музей декабристов был закрыт, здание долгие годы находилось на реконструкции.

В 2013 г. потомок декабриста Кристофер Муравьев-Апостол, живущий в Швейцарии, на собственные деньги восстанавливал усадьбу, и она вновь открылась для публики в формате... выставочной экспозиции. Как пишут в СМИ, для первой выставки театральный художник Александр Боровский «придумал изящное решение»: по анфиладе залов расставлены картонные фигуры в костюмах XIX в. Они танцуют менуэт, играют в карты, обедают и флиртуют друг с другом. Центр экспозиции – зал с единственным экспонатом, письмом арестованного декабриста Сергея Муравьева-Апостола, написанным в январе 1826 г.¹⁸⁶ Не исключено, что система концептуальных выставок возродится в многострадальном музее.

¹⁸⁴ Лопаткин А. Указ. соч. С. 48–58.

¹⁸⁵ Там же. С. 57–58.

¹⁸⁶ Дом Муравьевых // Историческая правда [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.istpravda.ru/news/3502/> (дата обращения 13.11.2017).

Наиболее оригинальную систему выставок, существовавшую в практике отечественных музеев, представлял Музей одной картины – филиал Пензенской картинной галереи им. К.А. Савицкого. Здесь концептуальный выставочный принцип не только был доведен до музейного уровня, но и ассоциативно связан с характером музейного здания. Это бывший дом местного почтмейстера, что позволяло строить ассоциативную концепцию «периодической корреспонденции», имеющей художественную ценность.

За годы своей работы музей получил в свой адрес и «опубликовал» изобразительные шедевры, сложность восприятия которых увеличивалась в строго обозначенной последовательности: И. Суриков «Взятие снежного городка», Н. Ге «Петр I и царевич Алексей», П. Федотов «Сватовство майора», И. Шишкин «Корабельная роща», Тициан «Портрет молодой женщины», Рембрандт и Викторс «Авраам и три ангела» и др. Эти выставки-публикации сопровождалась соответствующими слайд-фильмами, раскрывающими историю создания картины, а также литературно-музыкальными концертами с участием М. Ульянова, В. Тихонова, О. Ефремова и других классиков отечественного театра. Корни этого «театра одной картины» определить нетрудно, достаточно вспомнить выставки и вечера Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Другое дело, что выставочная система приняла в Музее одной картины характер единственной формы экспозиционной деятельности.

В январе 2013 г. Музей одной картины был закрыт на реконструкцию, связанную с ремонтом здания и модернизацией электронных технологий создания мультимедийных программ, сопровождающих демонстрацию художественных шедевров. В настоящее время музей работает в обычном режиме – практически каждый день проводится сеанс для одиночных посетителей. По версии российского издания журнала «Forbes», музей входит в число шести примечательных музеев мира, посвященных одной вещи¹⁸⁷.

Итак, можно сделать вывод, что отсутствие стационарной экспозиции часто компенсируется за счет создания концептуальной и динамичной системы выставок. Ее развитие может про-

¹⁸⁷ Музей одной картины имени Г.В. Мясникова // Википедия [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музей_одной_картины_имени_Г._В._Мясникова (дата обращения 13.11.2017).

ходить экстенсивно или интенсивно, в зависимости от характера темы и тех проблем, которые ставят перед собой музейные проектировщики. Преимущества подобной системы, способной как умирать, так и возрождаться в новом качестве, несомненны: динамика периодически сменяемых выставок позволяет оперативно решать как содержательные, так и формальные проблемы экспозиционного текста, не нарушая при этом его музейную специфику.

2.5. Проблемы классификации музейных выставок

Традиционная классификация музейных выставок основана на общепринятом положении о том, что выставка, строящаяся на музейных материалах, представляет собой временную музейную экспозицию. Если основная (стационарная, генеральная и т. п.) экспозиция музея существует в неизменном виде в течение довольно длительного времени, то жизненный цикл музейной выставки обычно намного короче – несколько месяцев, реже несколько лет. Иначе говоря, существование стационарной экспозиции традиционно соизмеримо с жизнью поколений, музейная выставка же это, как считают многие музеееды, «событие в масштабе года».

В этой связи деление музейных выставок на группы происходит в зависимости от ряда параметров, важных с точки зрения выставочной деятельности. Прежде всего, выделяются содержательно-тематические особенности, благодаря которым выставки делятся на ряд устоявшихся типов. Самый распространенный тип – юбилейные выставки, весьма характерные как для советских, так и для постсоветских музеев.

Принято считать, что музейные работники постоянно следят за календарем знаменательных дат, поскольку годовщина события, имеющего отношение к профилю и направлению работы музея, дает повод и возможность для организации выставки, роль которой двояка. Во-первых, юбилейная выставка становится частью «широкого общественного празднования памятной даты». Во-вторых, она является своеобразным отчетом музея о научно-исследовательской, фондовой и экспозиционной работе.

Следующий традиционный тип, определяемый по содержанию-тематическим признакам, – мемориальные выставки. Это, как правило, временные музейные экспозиции, созданные в память о выдающемся событии или лице и расположенные на памятном месте или в памятном здании: усадьбе, доме, квартире и т. п. От юбилейной выставки данную временную экспозицию отличает, прежде всего, характер выставляемых предметов, которые максимально связаны с понятием «мемориальность». То есть речь идет о создании экспозиционного комплекса или ряда экспозиционных комплексов, состоящих из подлинных предметов, принадлежавших историческому лицу и связанных с его жизнедеятельностью. Причем выставочный мемориальный комплекс, в отличие от музейного мемориального комплекса, создаваемого по технологиям ансамблевой экспозиции, чаще всего представляет собой обычную коллекцию личных вещей и документов. Подобный принцип создания мемориальных выставок был, например, весьма актуален в период Великой Отечественной войны, когда появлялась необходимость в кратчайшие сроки создать экспозицию в более-менее отреставрированных музеях. Например, после освобождения Клина в доме-музее П.И. Чайковского была создана мемориальная выставка, имеющая две взаимодополняющих цели. Демонстрировалась, с одной стороны, отреставрированная коллекция мемориальных вещей и документов композитора (до войны здесь действовала ансамблевая экспозиция), с другой стороны – гуманистическая миссия Красной армии, спасавшей культурные ценности мирового значения.

Далее следуют монографические выставки, рамки которых не ограничены ни юбилейными датами, ни мемориальным характером предметов. Это, как правило, иллюстративно-тематические выставки, посвященные одной теме, одной проблеме или одному конкретному историческому деятелю. Традиционно считается, что в основе таких экспозиций лежит уже известный нам тематико-экспозиционный комплекс, т. е. группа предметов, объединенных не по роду материалов и не по мемориально-типологическому принципу, а исходя из способности разнородного набора экспонатов отражать ту или иную локальную тему.

Из подобных комплексов и складывается обычно выставка-монография. Однако возникает вопрос о языковых особенностях монографической выставки, о характере ее потенциальных тек-

стов. Если это всего лишь предметные иллюстрации к популярной монографии, то система тематико-экспозиционных комплексов носит научно-популярный характер. Но если монографическая экспозиция создается по принципам построения художественного текста, то традиционные «комплексы» превращаются в экспозиционно-художественные образы или в музейные инсталляции, а вся экспозиция – в своеобразное произведение экспозиционного искусства. Всё это имеет определенное отношение и к предыдущим выставочным типам – юбилейным и мемориальным экспозициям, что, в свою очередь, делает весьма спорным содержательно-тематический принцип классификации выставок.

Вторым по значению принципом, определенным в процессе традиционной классификации, является характер экспозиционных материалов. Причем вторичность данного критерия основана на устоявшемся в отечественном музееведении представлении о преимуществе тематического метода построения экспозиции над систематическим, а иначе – иллюстративно-тематического метода над коллекционным методом. И действительно, по характеру материалов коллекционные выставки чаще всего выпадают за пределы юбилейных и монографических экспозиций. Их основная цель – показать особенности и потенциальные возможности фондовых коллекций, становящихся объектом экспозиционных публикаций. Причем, экспозиционные материалы могут быть как однородными, так и комплексными. В первую категорию входят, например, фото-, изо- и тому подобные фондовые выставки. Во вторую – выставки новых поступлений, выставки из частных собраний и тому подобные экспозиции, характеризующие последние результаты комплектования, партнерские отношения и контакты с коллекционерами, общественностью и т. п. Однако названный принцип классификации может показаться весьма сомнительным, если учитывать тот факт, что из одних и тех же материалов (фотографий, изобразительных источников, вещей, документов) можно создавать самые разные экспозиционные тексты – от фондовых «словарей» до научно-популярных монографий и экспозиционно-художественных повествований.

Третий принцип классификации, парадоксальность которого мы уже отмечали, касается продолжительности работы выставки. Напомним, что выставки могут быть «постоянными», работающими в формате стационарных экспозиций, долгосрочными (успеш-

но работающими в течение года или нескольких лет), временными (действующими в течение нескольких месяцев) или однодневными (экспресс-выставки к юбилейным датам и вечерам).

Наконец, четвертый традиционный принцип, скромно обозначенный «местом размещения» и подразделяющий выставки на внутримузейные (стационарные), внемузейные, выездные и передвижные, является, на наш взгляд, одним из важнейших и нуждается в особом рассмотрении. Дело в том, что здесь возникает проблема сохранности экспозиционных материалов, уровень подлинности которых часто понижается по мере упрощения задач «передвижки» (что, кстати, влияет на традиционно «вторичное» отношение к выставке).

Нетрадиционные принципы классификации выставок предложили авторы монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы».¹⁸⁸ В частности, в монографии и в учебном пособии «Основы музееведения»¹⁸⁹ рассматриваются два новых принципа классификации – кинетические и языковые.

Кинетические принципы классификации музейных выставок характеризуют их способность к физическому перемещению, позволяющему музею расширять границы своей деятельности. При этом важнейшим критерием данной классификации является тот или иной уровень сохранения музейной специфики. В наибольшей степени этому критерию отвечают внутримузейные стационарные выставки: обладая наименьшим кинетическим потенциалом, подобные экспозиции характеризуются, как правило, максимальным использованием музейных предметов, совершенным техническим оборудованием и художественным решением.

Кинетические возможности начинают проявляться и влиять на музейную специфику в процессе создания внемузейных стационарных выставок. Возникающая проблема двойной ответственности вынуждает в современных условиях идти на определенное сокращение музейных подлинников, но в меньшей степени влияет на качество оборудования и художественного решения экспозиции.

¹⁸⁸ Мазный Н., Поляков Т., Шулепова Э. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1996.

¹⁸⁹ Поляков Т.П. (в соавт.). Музей и выставка // Основы музееведения. М., 2013. С. 274–278.

Выездные выставки обладают еще большей кинетической энергией, поскольку рассчитаны на развертывание не в одном, а в двух-трех немuseumных помещениях. Это влияет уже не только на характер отбора уникальных предметов, но и на качество технического оборудования и художественного решения.

В наибольшей степени кинетическими способностями обладают передвижные выставки и «передвижные музеи», в идеале строящиеся на подлинных музейных предметах, но, в отличие от немuseumных и выездных выставок, рассчитанные для периодической демонстрации в самых разных географических пунктах и помещениях. Причем «передвижные музеи» и выставки, расположенные в пространстве железнодорожных вагонов, автофургонов, на морских и речных судах, а также в иных мобильных помещениях, решают проблему сохранности и безопасности выставляемых коллекций за счет естественного сокращения экспозиционных площадей, что влияет на содержательно-тематические особенности экспозиции. В случае же развертывания «передвижных музеев» и выставок во немuseumных помещениях вновь обостряется проблема сохранности и безопасности, следствием которой является вынужденное сокращение музейных раритетов.

Наконец, абсолютными кинетическими возможностями обладают передвижные выставки облегченного типа, созданные исключительно на муляжах, копиях и фотографиях. Музейная специфика подобных массовых экспозиций, рождение которых связано с политико-просветительскими задачами 1920–30-х гг. советского периода отечественной истории, сводится к нулю, а их рекламные функции не соответствуют уровню этого вида деятельности.

Особое значение имеют языковые принципы классификации музейных выставок, позволяющие определять два типа экспозиционных текстов – нехудожественные и художественные (не путать с выставками предметов изобразительного искусства).

Напомним, что впервые о музее как о специфическом языке начали говорить в России на Первом съезде музейных работников в 1931 г.: в докладе Ю.К. Милонова была поставлена задача «разработать его грамматику и синтаксис». После сорокалетней паузы, в 1970-е гг., в контексте модных на Западе концепций общественной коммуникации (теоретические разработки М. Мак-Люэна и Д. Камерона.), а также зарубежного и отечественного опыта,

полученного в процессе создания всемирных выставок, к этой проблеме вернулись, но уже на другом уровне.

Теперь уже речь шла не просто об экспозиционном языке, а о двух типах экспозиционно-выставочного текста. В частности, о «новой грамматике экспозиции» заговорил философ и архитектор В.Л. Глазычев, проанализировавший ряд всемирных выставок, в частности экспозицию «Окинава 75». По его мнению, выставка посвящалась не «демонстрации технических чудес и упоению неудержимым бегом научного прогресса, а ключевой жизненной проблеме – человек и море»¹⁹⁰. Философско-поэтический характер выставки позволил автору сделать концептуальный вывод: подобные дизайнерские средства могут быть использованы и в музейно-выставочном пространстве.

Анализируя проекты философско-поэтических экспозиций (выставочных по своей экспериментальной сути) музеев Н.В. Гоголя в Москве и татарского поэта Г. Тукая под Казанью (художественный руководитель проектов М. Коник), В.Л. Глазычев пришел к выводу о двух принципиально различных текстах, способных развернуться в экспозиционном пространстве. С одной стороны, это традиционные витринные комплексы, «умело расставленные по плану методистами», у которых «есть все достоинства, кроме одного – умения понимать поведение и ощущения людей в пространстве». С другой стороны, это эмоционально насыщенная «поэтическая среда», в которой происходит взаимодействие «современников с историческим временем»¹⁹¹.

Чуть позже искусствовед Н. Николаева, впервые применившая в музееведении литературно-семиотическую теорию Ю.М. Лотмана, определила два типа музейно-выставочных текстов – линейный (научно-популярный) и объемный (поэтический). По ее мнению, музейная выставка осуществляет контакт между вещью и посетителем. Естественно, что от качества экспозиции зависит полнота или неполнота постижения выставленных предметов. Ситуация музейного зала – это всегда «предметы в пространстве», по которому движется зритель. Причем музейно-

¹⁹⁰ Глазычев В.Л. Новая грамматика экспозиции // Декоративное искусство СССР. 1976. № 5. С. 18–19.

¹⁹¹ Там же.

выставочное пространство обладает своей спецификой, с которой необходимо считаться¹⁹².

Первый тип экспозиции, отмечала Н. Николаева, можно рассматривать как ряд следующих одно за другим визуальных сообщений, построенных по типу деловой прагматической или научной речи. Причем создание тематико-экспозиционных комплексов можно рассматривать как усложненный вариант линейной речи. Однако и здесь создаваемые иллюстративные образы являются всего лишь экспозиционно-предметными воплощениями логических понятий, где важнейшим качеством считается точность, однозначность и отсутствие разных толкований (отсюда и чрезмерное внимание к этикетажу).

Другой тип речи можно назвать речью поэтической или художественной. Ее качественное отличие от линейной состоит в многообразии смысла, особой объемности и многоплановости, поскольку каждый из компонентов поэтического текста – от основных до служебных – приобретает значимость, смысловую функцию, что, в свою очередь, влияет на информативность экспозиции. Применяя концепцию поэтического текста, разработанную Ю.М. Лотманом, развивающим, в свою очередь, идеи А.А. Потебни, к музейно-выставочным экспозициям, Н. Николаева сделала вывод, что «только переход к поэтическому типу мышления и изложения мыслей, свойственному художнику-профессионалу, способен привести к качественному скачку в развитии экспозиционного искусства»¹⁹³.

Эти идеи получили дальнейшее развитие в статьях и книгах автора данной монографии. На наш взгляд, традиционное перетягивание каната экспозиционером-ученым и экспозиционером-художником, а также декларативные призывы к синтезу науки и искусства в пространстве музейно-выставочных экспозиций не решают проблему «целостности музейного языка». Сравнивая последний с вербально-литературным языком, можно утверждать, что потенциальный посетитель музея воспринимает экспозицию аналогично традиционным книжным текстам. Напомним, что одни посетители любят читать толковые словари и посещать

¹⁹² Николаева Н. Музейная экспозиция как художественная структура // Искусство музейной экспозиции. М.: 1977. С. 65–94.

¹⁹³ Николаева Н. Указ. соч. С. 65–94.

коллекционные выставки, другие предпочитают научно-популярные монографии и аналогичные иллюстративно-тематические экспозиции, третьи – художественную литературу и соответствующие произведения экспозиционного искусства.

Итак, к нехудожественным текстам относятся коллекционные выставки, напоминающие толковые словари разного тематического профиля. Составляющие элементы коллекционной структуры – музейные предметы – обладают относительной самостоятельностью и многообразием смыслового потенциала, раскрываемого либо в контексте экспонируемой коллекции, либо с помощью специальных письменных или устных комментариев. К данному типу текстов относятся и иллюстративно-тематические выставки, т. е. научно-популярные или агитационно-просветительские экспозиции, иллюстрирующие с помощью музейных предметов и вспомогательных экспонатов аналогичные монографии, статьи и учебные пособия. Наиболее соответствующими музейной специфике считаются коллекционные, а также коллекционно-тематические выставки, оригинальные тексты которых строятся на органичном сочетании коллекционных, тематических и, главное, ансамблевых принципов экспонирования, демонстрируя все многообразие бытовой предметной среды.

К художественным экспозиционным текстам относятся музейно-образные выставки, т.е. экспозиции, строящиеся на основе музейно-образного метода и акцентирующие внимание не на бытовой среде, а на проблемах бытия. С помощью музейных предметов, выступающих на уровне материальных символов, обозначающих духовные ценности и идеалы, а также архитектурно-художественных, дизайнерских средств создается своеобразный памятник соответствующей теме. По своим языковым особенностям подобные произведения, обладая определенной музейной спецификой даже в случае создания новых экспонатов, имеющих художественную ценность, не выходят за рамки оригинального жанра изобразительного искусства.

Наконец, выставки, создающиеся по принципам образно-сюжетного или, иначе, художественно-мифологического метода, представляют собой оригинальные экспозиционно-художественные тексты, развивающиеся в пространстве выставочного зала на основе драматической сюжетной коллизии и преодолевающие рамки изобразительного искусства. Авторы таких произведе-

ний, представляющих самостоятельный вид искусства, названный искусством музейной экспозиции, стремятся к предельному соблюдению музейной специфики: выставочные тексты строятся на базе музейных предметов с помощью вспомогательных средств функционально-декоративного оформления – бывших самостоятельных экспонатов-иллюстраций и технических конструкций, трансформировавшихся в оригинальные «витрины», обладающие эстетической ценностью и смысловой функцией.

Приведем логические примеры подобных выставочных текстов, в основе которых лежит коллекция отечественного фарфора XVIII–XX вв.

Представим, что эта систематизированная коллекция без каких-либо дополнений и интерпретаций изъята из фондохранилища и перенесена в красивые витрины выставочного зала. Это своего рода «словарь фарфора», обладающий потенциальной информацией искусствоведческого, технологического, исторического и эстетического характера. Причем на первый план выходит та информация, которая в большей степени соответствует профилю музея: например, в Государственном историческом музее будет довлеть историческая информация, в музее-усадьбе Кусково – эстетическая, в Музее декоративно-прикладного искусства – искусствоведческая, в Политехническом музее – технологическая. Отметим, что в любом случае своеобразный текст выставки-словаря строится линейно в соответствии со своим книжным прообразом.

Однако та же коллекция отечественного фарфора может стать основой для разного рода экспозиционно-иллюстративных текстов, рассказывающих либо об истории создания и развития этого вида декоративно-прикладного искусства, либо о технологическом процессе его изготовления в разные исторические периоды, либо о развитии художественных стилей, примером которого является искусство керамики и т. п. В любом случае в экспозицию войдут дополнительные экспонаты-иллюстрации, еще раз отметим, не всегда соответствующие музейным критериям

Изменим цель и задачу выставки. Представим оригинальную экспозицию, демонстрирующую пространственное и временное развитие культурно-исторической среды бытования этого вида декоративно-прикладного творчества. Следует отметить, что создаваемые ряды, комплексы и блоки будут строиться уже

не по принципам иллюстративно-тематического метода, а в соответствии с принципами построения ансамблевой экспозиции, дополняемой локальными коллекционными группами. Причем фрагменты интерьеров мастерских, столовых, гостиных, ресторанов и тому подобных культурно-бытовых зон, наполненных предметно-знаковыми атрибутами, сопутствующими фарфору, могут выстраиваться в экспозиционном пространстве как по тематико-хронологическому принципу, так и по тематическому. В первом случае акцент ставится на историческом развитии «фарфоровой» среды, во втором случае – на ее культурологических аспектах.

Начнем развивать нашу фантазию. Попытаемся на основе коллекции фарфора и сопутствующих ему предметных символов построить экспозиционно-художественный образ «души фарфора», связанный с образами его создателей или пользователей, обозначить уровень их духовной жизни, показать особенности восприятия мира и себя в нем. В случае удачи можно получить в итоге целостное, хотя и бесконфликтное на сюжетном уровне, произведение изобразительного искусства с музейной спецификой.

Наконец, на базе коллекции фарфора, дополненной, как и в предыдущих случаях, иными, близкими по смыслу и функции предметными символами, можно построить, в частности, «фарфоровую историю» России, которую, конечно же, не следует путать с историей российского фарфора. В данном сюжетном контексте обозначенные выше образы получили бы уникальную возможность стать действующими лицами экспозиционной драмы, трагедии или комедии, в зависимости от художественной цели, преследуемой авторами. Во всяком случае, в подобных выставочных экспозициях можно провести и специфическое художественное исследование и акцентировать внимание на тeneвых или малоизвестных сторонах российской истории. «Фарфоровая» метафора в этом смысле подчеркнула бы внешнее изящество, декоративность и хрупкость нашей жизни.

В заключение необходимо отметить, что проблема классификации выставочных экспозиций остается открытой. На наш взгляд, традиционные принципы и критерии классификации музейных выставок, характеризующие содержательно-тематические особенности, типы и виды экспозиционных материалов, продолжительность работы экспозиции и т. п., не способствуют

концептуальному объяснению данного экспозиционного феномена и его перспективных возможностей. Значительно больший интерес представляют кинетические, а также языковые принципы классификации, позволяющие показать особенности, возможности и границы выставки как специфической формы экспозиционной деятельности. Словом, необходимо разработать качественно новую классификацию и типологию с учетом реалий современной выставочной деятельности.

2.6. Особенности музейно-выставочной деятельности на современном этапе

В настоящее время популярность музейных выставок во многом превосходит популярность стационарных экспозиций. Выставочная деятельность становится приоритетной. Ее актуальность обусловлена не только возрастающим интересом к отечественным музеям, но и сокращением числа долгосрочных экспозиционных проектов. Музейная выставка – это менее затратная и наиболее динамичная форма экспозиции, репрезентирующая, интерпретирующая и актуализирующая музейные коллекции, предметы музейного значения и иные объекты культурного наследия. Особенность многих современных выставок – применение новейших информационных и интерактивных технологий, способствующих повышению их эффективности.

Эффективность выставочной деятельности, являющейся основным вектором развития музеев на ближайшие десятилетия, оценивается по двум основным показателям: по числу наименований выставок и по количеству посетителей. За последние годы наблюдается стабильный рост количественных показателей, свидетельствующий о роли выставочной деятельности в контексте иных музейных направлений. Например, в 2012 г. всего по России было создано 52 840 выставок, из собственных фондов 22 720, с привлечением других фондов – 17 774, вне музея – 12 346, из них зарубежных 409. В 2013 г. действовало уже 57 487 выставок, из собственных фондов 25 215,

с привлечением других фондов – 18 719, вне музея – 13 553, из них зарубежных – 503¹⁹⁴.

Обращает внимание существенное увеличение количества наименований выставок в музеях федерального ведения. Если в 2011 г. оно составляло 2037 единиц, то в 2012 г. – 2827 единиц, в 2013 г. – 2879 ед. При этом общее количество посетителей федеральных музеев стабильно увеличивалось: в 2011 г. оно составляло 26 093,6 тыс. человек, в 2012 г. – 27 223,0 тыс. человек, в 2013 г. – 29 796,1 тыс. человек.

Среди дополнительных показателей обращает на себя внимание количество выставок, созданных музеями федерального ведения с привлечением экспонатов из других фондов (в 2012 г. 864 единицы, в 2013 г. 1022 единицы), а также количество внемузейных выставок (в 2012 г. 1052 единицы, в 2013 г. 1214 единиц), в том числе зарубежных (в 2012 г. 241 единица, в 2013 г. – 261 единица).

Всё это свидетельствует об укреплении партнерских отношений и авторитета отечественных музеев. Однако если сравнивать статистику внемузейных выставок музеев федерального ведения и местного ведения, то процентное отношение зарубежных выставок к общему количеству внемузейных экспозиций выше у первых. В 2013 г. у федеральных музеев состоялось 1214 внемузейных выставок, из них зарубежных 261 единица (почти 20 %), у местных музеев – 12 339 внемузейных выставок, из них зарубежных 242 единицы (около 2 %).

Первенство среди федеральных музеев по числу выставок сохраняется за центральными художественными и историческими музеями (Государственный Эрмитаж, ГМИИ им А.С. Пушкина, Русский музей, Третьяковская галерея, Государственный исторический музей), а также за музеями-заповедниками (Петергоф, Бородинский музей-заповедник и др.). В 2013 г. среди музеев местного ведения (региональных и муниципальных) первые места по количеству выставок на один музей занимали музеи Республики Коми, Тюменской области и Приморского края.

¹⁹⁴ Здесь и далее см. раздел 2.2. Музеи и музейно-выставочная деятельность // Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации в 2013 г. / Министерство культуры РФ. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им Д.С. Лихачева (Институт Наследия). Электронный ресурс.

Среди наиболее успешных выставочных проектов последних лет, отвечающих качественным показателям, можно отметить следующие экспозиции: «Венчание на царство и коронации в Московском Кремле» (Музей Московского Кремля), «Романовы. Начало династии. К 400-летию избрания на царство Михаила Федоровича Романова» (Государственный исторический музей), «Петр Аркадьевич Столыпин. Надежда царя» (Елагиноостровский дворец-музей, Санкт-Петербург), «Аркаим – Зазеркалье: XXI век до нашей эры – XXI век нашей эры» (Музей-заповедник «Казанский Кремль»), мобильная выставка «Сибиряки вольные и невольные» (Томский областной краеведческий музей им. М.Б. Шатилова) и др.

Отметим, что по своему характеру большинство современных музейно-выставочных экспозиций носит коллекционный и коллекционно-тематический характер. Авторы подобных выставок стремятся уйти от идеологической иллюстративности, дидактического наукообразия и художественной интерпретации исторических фактов. Они пытаются демонстрировать подлинные историко-культурные и художественные памятники, музейная ценность которых, по их мнению, не нуждается в дополнительных комментариях и субъективных «осмыслениях». Подобного рода выставки характерны прежде всего для музеев, обладающих уникальным и обширным фондовым потенциалом.

В частности, Государственный исторический музей, оказавшись в сложных экономических условиях, совпавших с реконструкцией основного здания, развернул на рубеже XX–XXI вв. активную выставочную деятельность, не требующую особых финансовых затрат и позволяющую демонстрировать свои коллекционные возможности. Таких выставок насчитывалось несколько десятков, а вместе с передвижными экспозициями – до двух сотен. Перечислять и описывать эти экспозиции не имеет смысла, поскольку основные технологии их создания, учитывающие особенности коллекционных и коллекционно-тематических текстов, не превышали уровня дорогостоящих, красивых и надежных витрин, оснащенных вспомогательными технологиями электронного и мультимедийного характера. Отметим только, что избежать определенного осмысления и авторской интерпретации выставляемых тематических коллекций не всегда удавалось и вряд ли удастся в силу творческого характера музейного

проектирования. Как бы там ни было, за свою многолетнюю выставочную деятельность, обеспеченную уникальными и многочисленными коллекциями, в 2003 г. творческий коллектив ГИМ удостоен Государственной премии России. Казалось бы, нашим региональным историческим и местным краеведческим музеям есть с кого брать пример.

Однако в регионах и на местах валовые показатели выставочной деятельности музеев не всегда отражают реальную картину. Ведь музейные выставки классифицируются по разным группам и типам, требующим разных экспозиционных площадей, а также временных, технических, творческих и финансовых затрат. Например, выставки могут быть долгосрочными (успешно работающими в течение года или нескольких лет), временными (действующими в течение нескольких месяцев) или однодневными (экспресс-выставки к юбилейным датам и вечерам), что не учитывается действующими нормативными показателями.

Кроме того, традиционные выставки укладываются в рамки обычной развески и типовых витрин, но многие выставочные экспозиции создаются с помощью дизайн-проекта, включают современные информационные или мультимедиа-технологии, влияющие и на их себестоимость, и на их успешность. Наконец, существуют выставки, проектируемые по принципам построения художественного текста и воспринимаемые как полноценные произведения искусства с музейной спецификой, что, естественно, требует более серьезных творческих и финансовых затрат.

Наконец, в некоторых музеях, озабоченных валовыми показателями, поступают совсем просто: небольшой выставочный зал разделяется на «четыре стены», каждая из которых является «экспозиционной площадкой» для небольших коллекционных или иллюстративно-тематических выставок. В годовом отчете (раздел 7 формы №8-НК), естественно, указывается только их общее количество, как правило, весьма значительное.

Существуют также проблемы с подсчетом количества привозных и внемузейных выставок. Привозные выставки из центральных российских и зарубежных музеев, содержащие особо ценные экспонаты и дорогостоящее оборудование, требуют соответствующих условий хранения и эксплуатации. Многие местные музеи способны обеспечить эти условия, но, увы, не способны сократить время, необходимое на монтаж и демонтаж подобных

экспозиций, что влияет на их количество за отчетный период. Хотя одна или две подобных выставки привлекают гораздо большее число посетителей, чем десяток простейших экспозиций, записанных в отчете.

Количество внемузейных выставок также не дает реальной картины: многие местные музеи создают и отправляют в образовательные учреждения выставки «облегченного типа», строящиеся на фотокопиях и ксерокопиях, что дискредитирует музейный язык.

Более точную картину эффективности выставочной деятельности музея могут дать количественные показатели их реальной посещаемости. Ведь успешная выставка, строящаяся на основе гармонического единства музейных предметов, оригинальных архитектурно-художественных средств и современных информационно-интерактивных технологий, не является «однообразной», а провоцирует зрителя на повторное, порой неоднократное посещение, увеличивая тем самым количество постоянной аудитории музея.

С другой стороны, реальная картина посещаемости выставок также далека от совершенства: серьезной проблемой, например, остается подсчет посетителей на выставках, расположенных в отдельных зданиях музеев-заповедников. Среди существующих систем подсчета наиболее продуктивной является система, используемая в музеях Московского Кремля: при покупке билета посетитель указывает интересующие его выставки, а музей получает полную статистику посещений каждой экспозиций. В последнее время в музеях практикуются электронные билеты на конкретные выставки.

Еще одна проблема связана с созданием актуальных выставочных экспозиций, строящихся по принципам создания художественного текста. Напомним, что подобные экспозиции, представляющие художественное осмысление культурно-исторических процессов, явлений, фактов и событий, требуют привлечения серьезных финансовых средств. На современном этапе решить эту проблему, на наш взгляд, можно только в случае органичного объединения философско-поэтических выставочных текстов с технологиями «живого музея», а также с новейшими формами торгово-промышленной рекламы, что предполагает разработку специальных бизнес-планов, проектов и программ.

Словом, необходимо новое поколение музейных проектировщиков, своего рода креативных менеджеров, способных оценить перспективы экспозиционно-художественных выставок и разработать экономические рычаги финансовой отдачи подобных выставок. Если этого не произойдет, то сторонникам экспозиционно-художественных текстов остается только надеяться на щедрость меценатов-филантропов, понимающих и принимающих ценность, цену и сроки жизни подобных произведений искусства. Или (что наименее вероятно) в том же обозримом, стабильном будущем государство вновь предпочтет оплачивать и использовать эти произведения в целях пропаганды новой идеологии, связанной с ценностными ориентирами российской цивилизации. Впрочем, все эти предположения относятся к области футурологии и выходят за рамки нашего исследования.

Добавим только, что немалую роль в процессе оживления музейной выставки могут сыграть интерактивные образовательные технологии и театрализованные акции (перформансы и т. п.), осуществляемые в контексте предметно-художественной среды. В этом смысле потенциальный диапазон театрально-выставочных форм многообразен и целиком зависит от фантазии музейных работников.

Итак, для усиления эффективности выставочной работы музеев, на наш взгляд, следует:

1. Переместить акцент с количественных показателей выставочной статистики и отчетности на качество выставок, обратив особое внимание на:
 - аттрактивность, экспрессивность и информативность выставляемых музейных предметов;
 - оригинальность выставочного оборудования и архитектурно-художественного решения;
 - актуальность информационных, мультимедийных и интерактивных технологий, обеспечивающих выставкам дополнительную молодежную аудиторию.
2. При подсчете статистических показателей, касающихся внутримузейных и внемузейных выставок, учитывать:
 - количество времени работы выставки (долгосрочная, временная, экспресс-выставка и т. п.);
 - количество оригинальных экспонатов, в том числе особо ценных (содержащих драгметаллы или камни, мемориальные вещи и т. п.);

- количество квадратных метров экспозиционной площади, отведенной для выставки;
 - тип выставки (коллекционная выставка, иллюстративно-тематическая, музейно-образная, образно-сюжетная, выставка смешанного типа);
 - характер выставочного оборудования (типовые витрины, оригинальный дизайн-проект, эксклюзивное архитектурно-художественное решение);
 - наличие или отсутствие на выставке современных информационных технологий, мультимедийных средств и т. п.;
 - количество времени, необходимое для монтажа и демонтажа выставки.
3. При подсчете количества посетителей выставочных экспозиций учитывать:
- пропускную способность выставочного зала из расчета «количество квадратных метров на посетителя в день»;
 - количество выставочных экспозиций музея, требующих приобретения отдельного билета;
 - количество реализованных билетов по каждой категории (индивидуальные билеты, семейные билеты, билеты постоянных посетителей, электронные билеты, ж/д билеты и т. п.).
4. Обратить внимание на оригинальные творческие решения и технические средства, способствующие повышению количества посетителей с ограниченными физическими возможностями.
5. Способствовать повышению влияния экспозиционно-выставочных проектов на социально-экономическую жизнь региона за счет:
- местного производства рекламной продукции;
 - обслуживания туристов, посетивших конкретную выставку и, как следствие, местные кафе и рестораны, гостиницы и мастерские, магазины и стоянки, кемпинги и иные сервисные объекты.

Кроме того, научно-исследовательским и проектным учреждениям, занимающимся проблемами музейного дела и подведомственным МК РФ, следует:

- проводить мониторинг и анализ наиболее оригинальных выставочных проектов федеральных, региональных и местных музеев для внедрения новых методов и технологий проектирования;

2.7. Виртуальные (электронные) выставки и проблема сохранения...

- разработать более четкую классификацию и типологию музейных выставок, учитывающих современные реалии экспозиционно-выставочной деятельности;
- обеспечить российские (в первую очередь региональные и местные) музеи современными научно-методическими материалами и профессиональными услугами, способствующими модернизации их экспозиционно-выставочной практики, повышению эффективности экспозиций и выставок, а также активному внедрению музеев в социокультурную жизнь региона.

Решение этих проблем будет не только способствовать усилению эффективности экспозиционно-выставочной деятельности отечественных музеев, но и актуализации культурных и цивилизационных ценностей нашего отечества. Ведь выставка как феномен музейной коммуникации является наиболее адекватной формой подобной актуализации.

2.7. Виртуальные (электронные) выставки и проблема сохранения музейной специфики

В заключении остановимся на одном выставочном феномене, весьма популярном в наше время. Речь идет о виртуальных или, иначе мультимедийных выставках, развернутых в центральных и региональных выставочных залах. Казалось бы, подобные электронные выставки-шоу не имеют отношения к музейным выставкам, и потому не должны являться объектом нашего исследования. Однако их популярность у зрителей и активное влияние на музейные экспозиции заставляет нас коснуться некоторых аспектов, связанных с технологиями создания мультимедийных текстов.

Начнем с того, что сами авторы виртуальных выставок не считают их музейными, поскольку данное определение редко встречается в рекламе или описании подобных экспозиций. И действительно, если рассмотреть три знаковые мультимедийные выставки, входящие в серию «Моя история» и проведенные в столичном Манеже, то ни в одной из публикаций рекламного или аналитического характера мы не найдем определения «музейная».

Наоборот, авторы и комментаторы всячески подчеркивают, что электроника во всех вариантах и форматах успешно заменяет традиционные музейные экспонаты, основу которых составляли подлинники.

Например, на выставке «Романовы» (2013)¹⁹⁵ демонстрировался «виртуальный мир дома Романовых», точнее – героические и трагические события российской и мировой истории, поданные в электронно-мультимедийном формате через биографию каждого монарха. Как писали журналисты, «несколько прикосновений к сенсорному экрану – и посетитель словно оказывается в другом веке, среди людей, вершивших тогда историю страны».

Посетителю были представлены видеоролики, интерактивные доски, электронные схемы территориальных потерь и приобретений при каждом монархе, культурные и научные достижения в каждое царствование. Помимо общепринятых исторических трактовок авторы попытались дать объемный многоплановый взгляд на трагические события отечественной истории.

Электронные материалы о Крымской, Японской и о Первой мировой войне были представлены в контексте видеокomentarиев о причинах побед и поражений. Сложный образ Николая Второго был окружен позитивными и негативными цитатами, дающими посетителю возможность сформировать свое собственное отношение к последнему российскому императору. Не пропущены также «неприглядные деяния» отечественной истории, связанные, например, с казнью «воренка» – малолетнего сына Марины Мнишек, с судьбой Иоанна Антоновича или царевича Петра Алексеевича.

И все-таки субъективных оценок не удалось избежать по вполне объективным причинам. Ведь по своей сути это типичная иллюстративно-тематическая выставка, носящая научно-популярный характер. Только вместо подлинных музейных предметов и, главное, традиционных вспомогательных экспонатов (новоделов, схем, макетов и специально созданных художественно-изобразительных иллюстраций) посетителю предъявлялись их электронные аналоги.

¹⁹⁵ Православная Русь. Романовы // Портал «Православие.Ru» [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.pravoslavie.ru/65101.html> (дата обращения 12.11.2017).

2.7. Виртуальные (электронные) выставки и проблема сохранения...

Некоторые «продвинутые» посетители высказывались в соцсетях по поводу субъективности выставки, отмечая в своих комментариях, что она была идеологической по целям и задачам, что многие «факты были подтасованы». То есть воспринимали ее как политический миф, сводящий триста лет российской истории под управлением Романовых к героико-драматическому процессу постепенного преобразования и расцвета российского государства, в частности, роста территории и населения, интенсивного развития промышленности и мировых достижений искусства. Как писал один из посетителей в Интернете, «ребята, когда оценивать свою историю научимся объективно? Раньше ругали большевиков за идеологический подход, могу заметить такой же метод в устройстве данной выставки».

Другие замечания касались языка выставки. Одна весьма эмоциональная дама отмечала, что на выставке «нет души, а душа живет в предметах, личных вещах, рукописных документах, мебели и интерьерах. Здесь ничего этого нет. Просто урок истории». Здесь она ошибалась. В экспозиции были представлены как минимум три реальных документа эпохи, на которые посетители обращали особое внимание: посох Михаила Романова, а также дневник и текст отречения Николая Второго.

И вот что характерно: если посетителей юного возраста в восторг приводили «интерактивные экраны с реконструкцией сражений, панно с горящей Москвой во время Смуты и фильмы на экранах в залах разных эпох», то на их родителей «неизгладимое впечатление произвели реальные документы – отречение от престола последнего царя, дневник Николая второго». То есть фрагменты подлинного музейного языка, которые, по словам предыдущей посетительницы, составляют душу музейной выставки.

Пойдем дальше. В 2014 г. в Манеже открылась вторая глава «Моей истории», которая в реальности была первой, – «Рюрикovich». Так называлась новая виртуальная выставка, с помощью компьютерных технологий «оживлявшая исторические документы, книги с древними летописями и карты прошлого».

Создатели новой иллюстративно-тематической экспозиции, практически не имевшей музейной специфики, из огромного количества событий, произошедших за семь с половиной веков правления Рюриковичей и исторических фигур, являвшихся участниками и вершителями этих исторических процессов,

выбрали восемь основных. В восьми условных залах были представлены мультимедийные иллюстративные образы: «Первые Рюриковичи», «Путь из варяг в греки», «Святой Владимир», «Дмитрий Донской», «Иоанн IV Грозный», «Федор Иванович из династии Рюриковичей» и «Преподобный Сергей Радонежский», семисотлетие которого всенародно праздновали в 2014 г.

Отметим, что раздел, посвященный Сергию Радонежского, являвшийся центром всей выставки, был единственно «музейным» по своему языку: здесь, помимо нескольких уникальных артефактов, выставлялась икона с мощами святого, привезенная из Троице-Сергиевой лавры.

Публика реагировала на эту выставку по-разному. Большинство, отстоявшее очередь в Манеж, – с восторгом. Меньшинство, озабоченное возрастанием политической мифологии в контексте российской истории и активным давлением мультимедийных технологий в музейно-экспозиционном деле, – настороженно.

Приведем одну из характерных оценок политической мифологии, которая, по мнению меньшинства посетителей, являлась лейтмотивом всей выставки: «Должно быть привычно, но коробит введение в церковный курс древней и средневековой русской истории актуальных политических терминов. Надпись «Первые информационные войны в европейской прессе» выглядит нелепо рядом с траченными временем немецкими картинками 450-летней давности, пугающими Иваном Грозным. Опричнина, представленная как чрезвычайная система управления 1565–1572 гг., как подзаголовок «Первые политические и экономические санкции против России» к разделу «Ливонская война за выход к Балтике» поддерживает иллюзию, что тогда как сейчас. И ничего не меняется, что вроде бы не совсем верно именно в идеологии выставки. Время в христианской истории движется не по спирали. Подобное настойчивое усердие приводит к нелепому сравнению нынешнего главы российского государства с царем, известным немотивированной крутостью нрава»¹⁹⁶.

¹⁹⁶ *Кабанова Ольга*. В Манеже открылась православная выставка-инсталляция «Рюриковичи» // Вестник. Информационный ресурс. <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/11/07/mrak-v-multimedijnom-carstve>. Статья опубликована в газете «Вестник» № 3711 от 07.11.2014 под заголовком «Мрак в мультимедийном царстве».

Теперь о технологиях выставки, которые, по мнению ряда посетителей, превратились в технологические шаблоны.

Итак, на больших экранах демонстрировались анимации на тему русской истории, а на меньших и вспомогательных – развернутые сопроводительные тексты к каждому из разделов. Над ними – характерные для тематико-экспозиционных комплексов заглавные тексты. «Кто не смог углубиться в содержание комплексов, тот просто считает с наглядного пособия, что, например, случилось в царствование княгини Ольги с 645-го по 962 г. Ольга, ликом сходная с героиней сериала, смотрит на зрителей на фоне некой историко-фантазийной живописи». То есть это электронный вариант традиционных изобразительных портретов-новоделов, характерных для иллюстративно-тематического метода.

Автор монографии вынужден согласиться с оценкой качества подобных электронных иллюстраций: «Серьезная визуальная проблема «Рюриковичей» заключается в том, что в основе выставки лежат случайные изображения, если бы только академическая историческая живопись и ее современные вариации, но и полная книжно-иллюстративная серятина. И вся мультимедийная машина рушится под этой банальной старомодной образностью. Получается, что показывают всего много, но ничего не запоминается и уж тем более не трогает»¹⁹⁷. Понятно, что эта оценка субъективна, но она отражает явную тенденцию подобных выставок к иллюстративной конкретике за счет подлинной художественности, строящейся на многозначности смысла и эстетической напряженности.

Наконец, как и на предыдущей выставке, «Рюриковичей» спасают «только личные вещи и иконы преподобного Сергия Радонежского. Да еще юноши в подрясниках отлично водят детские экскурсии».

Третий выставочный проект в серии «Моя история» – виртуальная экспозиция «XX век. 1914–1945. От великих потрясений к Великой победе». По версии Синодального информационного отдела РПЦ название выставки звучало так: «Православная Русь. Моя история. От великих потрясений к Великой Победе»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Кабанова Ольга. В Манеже открылась православная выставка-инсталляция «Рюриковичи».

¹⁹⁸ Экспозиция была подготовлена Патриаршим советом по культуре при поддержке правительства Москвы, Фонда святителя Василия Великого, Фонда гуманитарных проектов.

Новая виртуальная выставка превышала два предыдущих проекта и по количеству оцифрованных документов, и по количеству и качеству мультимедийных технологий и программ.

В работе над экспозицией участвовали 25 организаций – ведущих научных институтов, архивов, библиотек, фондов, в числе которых Институт российской истории РАН, Государственный архив Российской Федерации, Российский государственный архив кинофотодокументов и Государственный центральный музей современной истории России. Было подготовлено 3000 информационных статей, 3700 иллюстраций, 700 архивных документов и более 1000 часов документальной хроники.

В 12 залах общей площадью более 3500 квадратных метров были представлены электронные «живые» карты и книги, анимационные ролики, короткометражные фильмы. Среди новейших мультимедийных технологий выделялись проекционные сферы и полусферы с трехмерными панорамами и объектами, детализированные реконструкции грандиозных военных сцен и сюжетов, интерактивные и дымовые декорации. Особым успехом у молодежной аудитории пользовались приложения, представляющие оружие и технику того времени в трехмерных моделях, а также игровые приложения для детей и школьников. Словом, получилось грандиозное видеошоу на темы российской истории прошлого века.

Казалось бы, эта экспозиция, как и две предыдущие, строится на основе иллюстративно-тематического метода с элементами музейно-образного метода, выразившимися в попытке создать мультимедийные художественные инсталляции. Однако ключом к пониманию сюжетной структуры экспозиции являлась мультимедийная инсталляция «лента времени», проходящая сквозь основные экспозиционные объекты. То есть это была попытка перевести обычную научно-историческую хронологию в сюжетный формат, придать ей метафорическую образность и насытить драматизмом развития.

И действительно, на 220-метровой «ленте времени», изготовленной по технологии видеомэппинга, были показаны главные события и герои Отечественной истории с 1914 по 1945 г., с Первой мировой до Великой Отечественной. В формате мультимедийных образов выступали белые и красные, Ленин и Николай II, новомученники и палачи, победы и достижения. Но главный

герой XX в., по задумке авторов, – народ. Ему и посвящен самый большой, центральный зал Манежа, являвшийся кульминацией всей экспозиции.

Президент Российской Федерации, одним из первых посетивший выставку, прокомментировал ее сюжет: «Тогда ломались устои, рушились судьбы, жертвами жестоких социальных экспериментов становились миллионы людей. Но даже в таких суровых, сложных условиях люди жили, творили, совершали открытия и прорывы. А когда над Родиной нависла опасность, всегда помнили о главном, осознавали значение единения и сплоченности, обращались к вечным непреходящим ценностям».

Патриарх Московский и всея Руси Кирилл отметил ее ведущий предметный экспонат: «В центре выставки вы видите чудотворный образ Державной Божьей Матери. У него особенная история. Этот образ был найден в храме, в Коломенском, в день отречения государя императора Николая II от царства. Ушел царь, но сама Богородица возглавила страну. Этот покров Божьей Матери не снимается с нашего отечества»¹⁹⁹.

Следует отметить, что организаторы выставки учли многие замечания, высказанные по поводу субъективности предыдущих экспозиций, пронизанных политической мифологией. Главный принцип новой экспозиции, подчеркивали авторы, – отказ от однозначных оценок, который востребован сегодня. По сути, они старались создать выставку-диалог, где с помощью интерактивных технологий можно получить объемные и порой противоречащие друг другу ответы на исторические вопросы, волнующие не одно поколение: «Каковы истинные причины революций в России? Кто стоял за этими катаклизмами? Можно ли обнаружить их механизмы? Как случилось, что власть и народ великой страны допустили подобное? Каковы истинные цифры потерь и реальные масштабы достижений этого периода?»²⁰⁰

Хотя «абсолютной объективности», естественно, избежать не удалось, поскольку не может существовать одна единственная историческая правда, претендующая на истину в последней

¹⁹⁹ «Слово». Открытый православный форум. <http://forum-slovo.ru/index.php?topic=52409.0> (дата обращения 26.11.2017).

²⁰⁰ Моя история. XX век. От великих потрясений до Великой истории. 1914–1945 гг. // Комсомольская правда. 19–26 ноября 2015. С. 40.

инстанции. Вот что по этому поводу сказал министр культуры РФ В. Мединский: «На выставке “От великих потрясений к Великой Победе” есть такой тезис: революция подкосила Россию на взлете. Страна развивалась бешеными темпами, и тут всё разрушилось. Так это или нет? <...> С одной стороны, мы видим большой рост промышленности. Россия по состоянию на 1913 год находилась на пятом месте по ВВП и догоняла Францию. Первое место по темпам роста, второе место по протяженности железных дорог. Еще чуть-чуть и Россия бы стала мировой сверхдержавой.

Теперь... смотрим с другой стороны. Мы увидим, что безумные темпы роста экономики связаны с тем, что стартовая база была ничтожной – мы практически стартовали с нуля. Даже наше тогдашнее место – вроде бы много, но при этом у нас 10 % мирового населения и 5 % мирового ВВП. Всё равно отстаем пропорционально. Три четверти промышленности России принадлежит иностранным компаниям – у нас недостаточно национального капитала. Экспорт буксует, внутренний рынок пуст из-за нищенской покупательной способности населения...

Где правда? А как посмотреть! Любая крайняя позиция – всегда спекуляция»²⁰¹.

И еще одно замечание. Многие журналисты, писавшие о выставке, отмечали ее «уникальность», состоящую якобы в том, «что она представляет собой не застывшие под витринным стеклом музейные ценности»²⁰², а оцифрованные документы эпохи. Но у подобных выставок есть одна опасность: у молодежи, не различающей мультимедийные образы в Манеже и на своем игровом компьютере, может создаться впечатление, что всё это электронное шоу не имеет отношения к реальной исторической жизни.

Теперь представим, что подобный сюжет с острейшими вопросами отечественной истории XX в. был бы превращен в полноценную музейную экспозицию, основу которой составляли бы реальные документы и вещи эпохи, а мультимедийные технологии играли бы вспомогательную роль. Думается, что эффект от подобной выставки, декларирующей ценностный подход к рос-

²⁰¹ См.: *Мединский В.* Фрагменты лекции для студентов МГИМО // Комсомольская правда. 3–10 декабря 2015. С. 5.

²⁰² См. *Воронова Елена.* Без изъятий и умолчаний // Аргументы и факты, Газета-вкладыш СтоЛИЧНОСТЬ. 18 ноября 2015. С. 4.

сийской истории и цивилизации, был бы значительно выше. И это прекрасно понимали многие посетители, выделявшие, как и на предыдущих экспозициях цикла, несколько реальных исторических артефактов, затерявшихся в электронном пространстве. В частности, кирпич из Брестской крепости с надписью пленного красноармейца: «Я не сказал ни слова», и богослужебные принадлежности – потир и антиминс для литургии – священника Афанасия Сахарова, которые он использовал для исповедования заключенных в сталинских лагерях.

В этой связи необходимо отметить, что хозяева Манежа ведут продуманную выставочную политику, чередуя экспозиционную электронику с выставками, строящимися на уникальных предметах. Остановимся, например, на выставке «На переломе... Россия в Великой войне, 1914–1918 гг.», открытой летом 2014 г. и посвященной 100-летию юбилею с начала Первой мировой войны.

Выставка строилась не только на основе собраний 25 российских музеев, но и на базе частных и корпоративных коллекций. В основе экспозиции – уникальная коллекция кинокомпании «Талан», которую составляют военно-агитационные плакаты. Изучая их сегодня, можно проследить, как смещаются акценты, как трансформируются образы, как меняются цели и приоритеты. 450 плакатов 1914–1918 гг. позволят увидеть историю войны как череду актуальных художественных образов. Также в экспозиции была представлена исключительно ценная подборка знаменитого журнала «Летопись Великой войны».

В экспозицию также входили важнейшие архивные документы из Российского государственного архива социально-политической истории, Государственного архива Российской Федерации, Российского государственного военно-исторического архива и Государственного архива кинофотодокументов: письма, дневники, карты, фотоснимки, кинохроника. Московские литературные и исторические музеи, музеи министерства обороны РФ (Центральный музей Вооруженных сил РФ, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи) и другие музеи представили на выставке образцы вооружения, обмундирования и вещевого довольствия армии, предметы быта гражданского населения тыла. Центральное место в экспозиции занимали крупные экспонаты – самолеты времен Первой мировой войны и модели паровозов.

Отличительная особенность экспозиции состояла в том, что предметы и символы эпохи были показаны в контексте поэтических образов-текстов, написанных поэтами-современниками, непосредственными участниками военных действий и тылового обеспечения. По мнению ряда критиков, в результате получилось своего рода «мемориальная инсталляция, призванная передать чувство скорби о человеческих жертвах первого глобального конфликта двадцатого столетия».

Но. Великолепная по предметному насыщению выставка имела один серьезный недостаток: все составные части государственных и частных коллекций были расставлены вне какой-либо внятной логической системы. То есть экспозиция не имела сюжетной структуры, хотя бы на уровне драматической «ленты истории», какую представили, например, на виртуальной выставке ««Православная Русь. Моя история. От великих потрясений к Великой Победе».

Продвинутые посетители отмечали, что «если бы создатели выставки так же обращались с историческими реликвиями, как процитированные поэты со словами, то она получилась бы значительной, глубокой, яркой и страстной. Экспонаты, редкие и ценные, хронологические таблицы, отражающие ход войны, кинохроника, прекрасные стихи и умные пояснения, как слова у неумелого поэта или войска у неудачливого военачальника, не соединились в экспозиции в осмысленное единство. Музеи и архивы, похоже, сами возводили свои экспозиции на отведенной территории, не задумываясь о соседских окопах».

На наш взгляд, справедливое замечание. Добавим только, что подобное «осмысленное единство» возникает в случае организации экспозиционно-художественного текста, строящегося на основе музейных предметов или предметов музейного значения в сочетании с архитектурно-художественными технологиями создания экспозиционного образа и драматического сюжета. Если короче, то на основе художественно-мифологического метода проектирования.

Так что идеальный вариант современной выставки – гармоническое единство уникальных предметов, оригинальных художественно-пластических и сюжетно-образных средств, а также интерактивных мультимедийных технологий, не нарушающих музейную специфику. В этом смысле «не музейные», во всех

2.7. Виртуальные (электронные) выставки и проблема сохранения...

смыслах слова, виртуальные выставки начала XXI в. с их инновационными мультимедийными технологиями могут сыграть ту же роль, что сыграли кустарно-промышленные экспозиции конца XIX – начала XX в. для музейных экспозиций последующих десятилетий: увеличить количество и качество оригинальных вспомогательных средств. Уточним – вспомогательных средств, сохраняющих, как уже не однократно отмечалось, музейную специфику соответствующих экспозиций и выставок.

В заключение еще раз отметим, что в целом диапазон выставочной деятельности современных музеев в силу уникальности и универсальности выставки как феномена музейной коммуникации позволяет надеяться на повышение общественного интереса к музейной культуре, хранящей и актуализирующей подлинные образцы и ценности отечественной цивилизации.

**История формирования и развития
основных методов и технологий
музейно-экспозиционного проектирования в России
(конец XIX – конец XX вв.)**

В первой главе монографии рассматривались основные методы и технологии, применяемые в современной музейно-экспозиционной деятельности. Представляем небольшой очерк, посвященный истории формирования и развития четырех методов: коллекционного, ансамблевого, иллюстративно-тематического и музейно-образного. Основная цель – показать:

- во-первых, процесс постепенного расширения коммуникативных возможностей музея как специфического языка;
- во-вторых, эволюцию музейных экспозиций как специфических текстов, от предметных словарей и научно-популярных иллюстраций к оригинальным произведениям искусства, иными словами – к новому музею.

История «нового музея» в России создавалась десятилетиями. Когда в 1989 г. открылась экспериментальная экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, голоса отечественных музееведов разделились: половина за, половина против. На лицах же представителей дальнего зарубежья можно было прочесть только одно чувство – восторженное удивление. Избалованные Луврами и Скансенами, классическими коллекциями и ожившими предметными ансамблями, уставшие от виртуально-компьютерных шоу, обитатели иного мира никак не могли взять в толк: как из потертых вещей, оконного стекла, ржавого железа, подножного камня и обычной краски получилось произведение искусства, которому даже трудно найти жанровое определение?

То, что они увидели, можно определить как своеобразный итог семидесятилетнего эксперимента в отечественном музейном проектировании. Казалось бы, утопические идеи октябрьской революции и сменившие их противоречивые постановления, указы, нормативы, методические рекомендации и прочие «памятники» советской культуры должны были довести несчастных экс-

позиционером до сумасшедшего дома. Но наши коллеги оказались людьми крепкими, а когда появлялась необходимость, становились и находчивыми. Все перипетии советской и постсоветской политики, отражавшиеся на музейном деле, заставляли работать мозг, искать новые способы и средства творческого выживания.

Следует отметить, что отечественная история музейного проектирования и отечественная экспозиционная мысль развивались неровно: российские экспозиционеры то выходили на качественно новые уровни, то возвращались на десятилетия назад, то снова возрождали былые достижения, правда, теперь уже во многом не без помощи зарубежных посредников.

В начале XIX в. Россия в лице Ф. Аделунга подарила Европе идею универсального национально-исторического музея²⁰³. К сожалению, об этом мало кто знает, хотя об уникальности проекта писал не только его автор, отмечавший, что «нет ещё ни в каком государстве подобного музея»²⁰⁴, но и выдающиеся ученые-музеееды XX в. В частности, А.М. Разгон утверждал: «Можно лишь добавить, что такие музеи отсутствовали не только ко времени опубликования проекта, но и гораздо позднее». Так называемые «национальные музеи», возникшие в ряде европейских государств в первой половине XIX в. «довольствовались лишь небольшой частью программы, которая предполагалась “Предложением об учреждении русского национального музея” 1817 года»²⁰⁵. В том же духе высказывалась и С.А. Каспаринская – авторитетный историк музейного дела: «Оба проекта (автором второго подобного проекта являлся Б. Вихман. – Т. П.) отличались широтой замысла, универсальностью, стремлением всесторонне представить историческое прошлое России» и «в плане развития музейной мысли опережали европейский опыт, воплотившийся в так называемых “национальных” музеях 1-ой пол. XIX века с весьма урезанной программой»²⁰⁶.

²⁰³ Аделунг Ф. Предложение об учреждении Русского национального музея // Сын Отечества. 1817. № 14.

²⁰⁴ Разгон А.М. Российский исторический музей. История его создания и деятельности (1872–1917). С. 227.

²⁰⁵ Там же. С. 227

²⁰⁶ Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (18 – нач. 20 в.) // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (18–20 вв.). Часть 1. М., 1991. С. 24

К сожалению, проект Ф. Аделунга не был реализован, о нем забыли, и в последней трети XIX в. Россия создавала свой национальный Исторический музей уже по западным образцам. Дальше – больше. В середине 1930-х гг. следующего века Советская Россия отказалась от К. Малевича, В. Татлина, Э. Лисицкого, А. Родченко, от их учеников, создававших уникальные произведения экспозиционного искусства. В 1960-е гг. вновь вернулась к художественному проектированию, но уже с помощью восприимчивых западных славян.

Вглядываясь в историю экспозиционной мысли нашей страны, можно с уверенностью сказать, что популярный тезис о кризисе в музейном деле не так уж бесспорен. Не будем говорить про всё это «дело», но что касается музейно-экспозиционного проектирования, то оно, на наш взгляд, находится в стадии подъема. Благодаря прошлому историческому опыту в условиях идеологической и методической свободы, ограниченной только осознанным выбором ценностного и цивилизационного подхода к наследию и перспективам развития российской культуры, отечественная экспозиционная мысль, методы и технологии проектирования будут развиваться вполне самостоятельно. Нам есть чему поучиться у западных коллег, но не меньше можем предложить и мы сами. Тем более что долги нужно отдавать – вспомним петровскую Кунсткамеру.

3.1. Коллекционный и ансамблевый методы музейно-экспозиционного проектирования в конце XIX – начале XX в.

Начиная с петровской Кунсткамеры и до второго десятилетия XX в. российские музеи во многом следовали за европейскими образцами. Практически до конца XIX столетия и на западе, и на востоке Европы доминировал коллекционный метод проектирования. Впрочем, такие слова, как метод, экспозиция и проектирование (в их современном значении) в те годы почти не употреблялись. Всё заменяло универсальное понятие «музей». Собственно, коллекция музея и являлась экспозицией, т. е. была открыта для публичного осмотра.

О характере и особенностях коллекционных экспозиций первых российских музеев написано довольно много книг и статей, так что мы отсылаем любопытствующего читателя к соответствующей историографической или научно-популярной литературе. Нашу же историю мы начинаем с констатации одной интересной тенденции: в последние десятилетия XIX в. систематические коллекции естественно-научных музеев и музеев изящных искусств перестали быть единственными образцами в музейном строительстве. В скандинавских странах, а затем и в западноевропейских появились первые ансамблевые экспозиции. Сначала как «живые» интерпретации этнографических коллекций, затем как музеи под открытым небом, далее – как восстановленные интерьеры мемориальных музеев.

Следует напомнить, что в России архитектурные достижения национально-романтического стиля, модерна, выразившиеся в оформлении, прежде всего, промышленных, кустарных и этнографических выставок на рубеже XIX–XX вв., практически не использовались в музейном проектировании²⁰⁷. Музеи, в том числе и общедоступные, публичные, всё еще считались храмом науки, местом для посвященных и продвинутых посетителей. Россия еще только мечтала о своих Скансенах.

Ярчайший пример активного сопротивления экспозиционеров – представителей академической науки – история создания Российского императорского исторического музея, открытого в 1883 г. Напомним, что в процессе проектирования музея столкнулись три точки зрения на будущую экспозицию.

Первую представлял Алексей Сергеевич Уваров, на наш взгляд, удачно сочетавший в себе качества археолога-позитивиста и коллекционера-романтика, воспринимавший археологию как науку о древностях, вещественных памятниках, имеющих научное значение. Передавая музею свои личные собрания (античные древности, русские иконы и рукописи), он хотел увидеть их в надежных витринах, достойных его любимой науки, в торжественных залах, ассоциирующихся с храмом Знания. Однако Уваров был еще и любителем так называемой письменной истории. Поэтому его проект экспозиции предусматривал хронологический показ археологических и исторических памятников с древ-

²⁰⁷ См. главу 3.2.

нейших времен до царствования Александра II²⁰⁸. Словом, он ориентировался на хорошо известный коллекционный метод.

Вторая точка зрения была связана с именем Ивана Егоровича Забелина, придерживающегося историко-бытовой концепции и воспринимавшего археологию как науку сугубо народоведческую. Ее предмет – изучение народного быта и вещественных памятников, этот быт представляющих. Что, соответственно, исключало тотальное использование экспозиционных принципов А.С. Уварова.

Забелин предложил «представить несколько комнат» музея в том виде, как жили предки, т. е. предполагал строить экспозицию на основе, согласно современной терминологии, ансамблевого метода, поскольку данный метод полностью соответствовал его концепции исторического музея «как вещественного выразителя и изобразителя тысячелетней истории русского народа во всех её видоизменениях и бытовых положениях»²⁰⁹.

Наконец, по мнению автора архитектурно-художественного проекта Владимира Осиповича Шервуда, духовную и историческую жизнь народа должны были представить в музее по преимуществу произведения изобразительного искусства, в частности монументальная живопись и фреска, картина и скульптура, а бытовую – вещественные памятники²¹⁰. Может показаться, что речь шла о новом музейно-образном или даже художественно-мифологическом методе музейного проектирования, но это не совсем так. В.О. Шервуд, по сути дела, создавал не произведение экспозиционного искусства, в основе языка которого лежат подлинные музейные предметы, а произведение декоративного искусства или искусства оформления интерьера с исторической тематикой. И всё же...

В общем, это была попытка совершить революцию в тогда еще молодом музейном проектировании. Чисто художественными средствами, к сожалению, без музейных предметов, предпола-

²⁰⁸ *Кириченко Е.И.* Исторический музей. М., 1984. С. 24–37; Разгон А.М. Российский исторический музей. История его создания и деятельности (1872–1917). С. 227.

²⁰⁹ *Мазный Н.К., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 45.

²¹⁰ *Кириченко Е.И.* Указ. соч. С. 20.

галось показать направленность исторического развития, генезис и культурные связи эпох и т. д. Более того, с помощью архитектурно-планировочных средств решалась даже проблема сюжета (!). Представим себе систему художественно-мифологических образов, возникшую в талантливой голове архитектора.

Из вестибюля в музейные залы вели два входа: один в залы язычества, камня, бронзы, другой – в залы христианского отдела. Обе группы вливались в Киевский зал. Символом слияния язычества и христианства должна была стать расположенная в этом зале статуя князя Владимира. Из Киевского зала (идея феодальной раздробленности) снова два выхода, ведущие в расположенные параллельно друг другу Владимиро-Суздальские и Новгородские залы, которые, в свою очередь, вновь сходились, приводя в залы московского периода и т. д., и т. п.²¹¹

Когда смотришь на эскизы Шервуда, так и хочется произнести надгробную речь: «Дорогой Владимир Осипович, ну что Вам стоило сделать еще один шаг – шаг навстречу уважаемым ученым, шаг навстречу новому направлению в музейном проектировании; не картинами и скульптурами выражать свои художественные идеи по поводу отечественной истории, а включить в оригинальный сюжет ее подлинные памятники». Но, к сожалению, спит на Донском кладбище архитектор, который еще в конце XIX в. мог кардинально изменить всё дальнейшее развитие экспозиционной мысли в России.

Что же получилось в реальности? Спор А.С. Уварова и И.Е. Забелина закончился в пользу первого. Более того, даже в новых, открытых уже во времена Забелина, музейных залах экспонаты размещались практически так же, как в старых залах, созданных при Уварове. Понятно, что и проект Шервуда был отклонен. Здесь уж оба ученых стояли насмерть. Оформление экспозиции было передано другим художникам (А.П. Попову, Н.В. Никитину и др.), которые, сохранив стилизаторские идеи Шервуда, реализовали их в гораздо более сдержанной форме. Получились своего рода декоративные рамы для наиболее эффектной демонстрации музейных коллекций. В этом смысле очень характерны новые названия залов: «Памятники Великого Новгорода и Пскова», «Памятники Владимира», «Памятники Владимиро-Суздальской земли» и т. п.²¹²

²¹¹ Там же. С. 17–34.

²¹² *Кириченко Е.И.* Указ. соч. С. 30–34.

Напомним, что к урезанному проекту В.О. Шервуда возвратились нынешние хозяева музея: после реконструкции здания в конце XX в. уникальные памятники из коллекции Государственного исторического музея демонстрируются в залах, стилизованных под киевскую Софию, владимирский Дмитриевский собор и т. п.

Однако вернемся на столетие назад. Еще более прочно удерживал свои позиции коллекционный метод в провинциальных музеях. Например, в отдаленном от российских столиц Красноярске в конце XIX в. открыли обычный краеведческий, точнее, как тогда называли, городской музей. Его экспозиция поначалу строилась строго на основе коллекционного метода: систематизированные собрания в области естествознания, археологии, этнографии и т. д. Но как-то неуютно чувствовал себя хранитель музея, он же и ведущий экспозиционер. Скучно, посетителей мало, жалование соответствующее. В общем, махнул он однажды в соседний Минусинск, зашел в городской музей и увидел, что знакомые экспонаты – свидетели таежной жизни – как бы вдруг ожили: тунгусский шаман, одетый в ритуальный наряд, сжимал бубен, рядом юрта с охотничьей утварью и домашним скарбом, словом, почти как в жизни. Вернувшись домой, наш хранитель развернул в залах Красноярского музея временную выставку, очень напоминавшая минусинскую, но с гораздо более интересными сценами. С этой оригинальной выставкой он объездил пол-Сибири, в Омске даже серебряную медаль получил. Однако осторожен был. И когда отмечалось 25-летие музея (1914), то в юбилейном сборнике особо подчеркнул, что подобное «размещение» экспонатов носит экспериментальный характер, тут же добавив, что в результате резко увеличилось число посетителей²¹³.

Напомним, что по тому же экспериментальному пути пошел и Кавказский музей (Тифлис), применивший в экспозициях начала 1890-х гг. ансамблевый и аналогичный ему ландшафтный методы проектирования. Например, в центре одного из залов вместо систематизированных естественно-научных коллекций возвышалась искусственная скала, на которой располагались высокогорные обитатели: тур, горный баран, серна. Следующая группа

²¹³ Двадцатипятилетие Красноярского городского музея (1889–1914). С. 166.

3.2. Концепция «живого музея» в начале XX в.

представляла тигров, убитых в Ленкоранском уезде, и т. д. Эти незамысловатые по меркам сегодняшнего времени группы животных располагались на фоне стеной росписи, изображавшей характерные для Кавказа пейзажи. Тот же выставочный прием использовался и в отделе этнографии, где представители многочисленных кавказских племен были представлены в соответствующей бытовой обстановке на фоне типичных ландшафтов.

Но таких смельчаков в России было немного, самих краеведческих музеев, правда, чуть больше, а посетители в основном составляли узкий круг городской интеллигенции. Хотя к тому времени уже появились первые мемориально-бытовые музеи, экспозиции которых строились на основе или с элементами ансамблевого метода. Среди них – музей «Петровский домик» в Вологде, открытый для посещения в 1885 г., а также Дом-музей П.И. Чайковского в Клину, где с 1894 г. сохранялась мемориальная обстановка²¹⁴. К последнему музею мы еще вернемся.

3.2. Концепция «живого музея» в начале XX в. (Н.Ф. Федоров и П.А. Флоренский)

Пророком новой музейной жизни на пороге нового века выступил Н.Ф. Федоров, предвидевший небывалый расцвет отечественной музейно-экспозиционной деятельности в XX столетии.

В музееведческой литературе сложилось ложное мнение, что в работах философа-утописта, мечтавшего о реальном воскрешении предков, понятие «музей» как прообраз и основной инструмент этого «общего дела» противостоит понятию «выставка» как апофеозу индустриального века и «прославлению пороков буржуазного общества». На самом деле концепция Федорова была гораздо сложнее.

Начнем с того, что Николай Федорович никогда не противопоставлял, да и не мог противопоставлять эти два понятия уже

²¹⁴ Дом-музей П.И. Чайковского в Клину // Российская музейная энциклопедия: в 2 т.

в силу того, что на рубеже XIX–XX вв. они являлись почти синонимами. Понятие «экспозиция» в современном значении слова закрепилось в музейной литературе только в конце 1920-х гг., а во времена Федорова слова «выставка» или «музей» обозначали прежде всего публичные зоны последнего, в отличие от запасников доступные для свободного обозрения коллекций. Но это частность. Основная заслуга автора «Общего дела» состоит в том, что он, по сути, первый из отечественных музеологов провозгласил новую эру в развитии музея – его активную экспозиционную деятельность.

Согласно его логике, старый музей как «хранилище ветоши» и одиозное детище нового века – промышленная (художественно-промышленная и т. п.) выставка как «собрание блестящих игрушек» должны идти навстречу друг другу²¹⁵. Обратим внимание: сотрудник библиотеки Румянцевского музея ненавидел свое собственное хозяйство. Забегая вперед, отметим, что в проекте его авторской выставки, посвященной уходящему XIX в., музеи занимали «самое последние место» «как остатки культа предков», «которым в наше время остается быть лишь собранием ветоши». Современная наука, утверждал Федоров, «собрала лишенных жизни животных, высушенные растения, минералы и металлы, извлеченные из их естественных месторождений, – всё это в виде обломков, осколков, гербариев, чучел, скелетов, манекенов и прочее поместили в особые кладбища, названные музеями». Поэтому, если «музей есть только хранилище, то сдача в него, как в могилу, не может заключать в себе ничего хорошего». Наконец, на этом почти безлюдном кладбище правит элита: «Музей в смысле древних (...) есть собор ученых, его деятельность есть исследование». Однако именно в этом «определении и заключается бессилие музея», поскольку истинный «музей есть не собирание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших по их произведениям живыми деятелями»²¹⁶.

²¹⁵ Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века (часть первая) // Музей. 2007. № 3. С. 12–21.

²¹⁶ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 587.

3.2. Концепция «живого музея» в начале XX в.

«Живых деятелей» Федоров мечтал увидеть и на оригинальной промышленной выставке, предтече «истинного» музея. В письме В.А. Кожевникову от 15 декабря 1899 г. он, говоря о своей статье «Всемирная выставка как встреча нового века», отмечал, что планируемая «встреча» означает «переход от игры к делу». Он мечтал создать не тупо апофеозную, как это было в реальности, а концептуальную выставку, посвященную проблемам двух веков, прошлого и будущего, и способную стать «постоянным музеем». Так обозначился первый этап его видения музейной перспективы: выставка, то есть в современном значении слова экспозиция, провозглашалась определяющей формой существования музея²¹⁷.

По мнению Федорова, история как наука должна заниматься не только прошлым, но и быть «проектом будущей жизни». Он полагал, что строгая классификация музеев невозможна, поскольку в мире утрачено разумное единство: «Единство нужно дать, а не искать там, где его нет». Отсюда дело музея «есть собиранье посредством исследования причин небратского состояния», «исследования не отвлеченного, а вооруженного всеми музейными орудиями». Основным орудием или формой такого исследования он считал, говоря современным языком, концептуальную экспозицию, но за отсутствием термина называл ее «книгой»: «Нынешний музей, идеально представленный, может быть назван книгою», «музей как памятник протекшего столетия, как и всякий музей, должен иметь в основе своей книгу»²¹⁸.

Возникает вопрос, а какой характер должна носить эта музейная «книга», т. е. на какой уровень посетителей должна быть рассчитана экспозиция? Федоров подчеркивал: музей «не должен служить для пониженного, так называемого популярного образования». И в качестве примера в статье «Выставка 1889 года», предложил несколько проектов весьма сложной в концептуальном отношении экспозиции – альтернативы Всемирной парижской выставке 1889 г. и Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 г.

В основу первого проекта музея-выставки он положил идею «энциклопедии», которая, по мнению Федорова, прежде чем

²¹⁷ Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века. С. 13–14.

²¹⁸ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 590.

сделаться книгой, «была остроумным, банкетным разговором», «проектом царства женщин, и создавалась под влиянием женщин». Поэтому «сам музей, имеющий такую основу, должен быть изображением этого царства, господства женщин, господства не тяжелого, но губительного». «Энциклопедия» ассоциативно связана с многоплановой «ассамблеей», где «мы видим все произведения исполняющими свое назначение, влияющими на человека, подчиняющими его себе, держащими его в вечном детстве, несовершеннолетия, расслабляющими его тело, уродующими его душу»²¹⁹.

Таким образом, объектом этой музейно-выставочной «ассамблеи», наполненной символическими предметами, стал период новейшей истории «за последние сто лет» – с 1789-го по 1889 г. Понятно, что внутри исторической «ассамблеи» нарастал конфликт. Ведь ассамблея – это «пир третьего сословия», развернувшийся над потенциальным «вулканом»: фабрикой, заводом, шахтой и иными промышленными объектами, грозящими великими потрясениями. К тому же подземелье «четвертого сословия» пропитано безграмотностью, пьянством и разгулом кабаков, трактиров и публичных домов. От грядущего бунта, бессмысленного и беспощадного, не спасут ни «казармы для войск», ни полицейские части и будки, ни суды и тюрьмы, ни другие подобные объекты, составлявшие «охранительный» экспозиционный ряд в контексте промышленной выставки-ассамблеи XIX в.²²⁰

В заключение своего альтернативного проекта Федоров еще раз подчеркнул основную идею экспозиции: «Выставка должна быть изображением трех прогрессов: военного, юридического и экономическо-индустриального, т. е. изображением того, “что есть”, или того, чего “не должно быть”». И еще одно дополнение. В этом проекте уже намечалась простейшая образная структура, тенденция превращения концептуальной экспозиции-иллюстрации в оригинальное произведение искусства.

Вторую стадию перспективного развития музейной экспозиции в XX в. Федоров предсказал в следующем проекте,

²¹⁹ Федоров Н.Ф. Выставка 1889 года // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 462, 467.

²²⁰ Там же. С. 445–449

возникшем на основе воспоминаний о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. Под его пером экспозиция становилась не только определяющей формой существования музея, не только концептуальной моделью бытия, но и самобытным произведением искусства, сохраняющим музейную специфику. По мнению Федорова, российская выставка могла быть названа художественно-промышленной уже потому, что «выставка суть вообще искусство нашего времени». К его сожалению, «авторы выставки 1882 года недостаточно продумали, прочувствовали ту жизнь, тот быт, который они изображали» и потому «не могли дать ей такого единства, которое требуется от художественного произведения».

Прошедшая «выставка – это панегирик XIX веку, но панегирик есть самая несовершенная форма искусства», отмечал Федоров-проектировщик, «необходима экспертиза – как новая критика для нового искусства». Его альтернативные образно-сценарные предложения довольно оригинальны: «Выставка, по крайней мере, с наружной стороны, должна представлять крепость, т. е. быть выставкой всех усовершенствований в деле военного искусства». С одной стороны, «внутри – брачный пир, вечный праздник, постоянная ярмарка, а с другой, вне – пир смерти». Поскольку «внутренний пир есть истинная причина внешней битвы – пира смерти», эта выставка, «верная истине», должна была показать в предметно-символической и условно-художественной форме основные проблемы российской истории и культуры XIX в. Словом, «такой музей, каким он здесь проектируется, есть то, во что должна обратиться выставка».

Идея искусства музейной экспозиции усилилась в его тремь оригинальном проекте «коронационной выставки». Она, в отличие от двух предыдущих проектов, была призвана демонстрировать не то, чего «не должно быть», но то истинное и действительное, что, по мнению Федорова, должен нести музей-выставка и как «произведение гуманизма» (просто выставка), и как «произведение сынов человеческих» (истинный музей). Концептуальной основой такой выставки должен был стать образ Кремля как символа мировых монархий, противопоставленного кремлю как чисто военной крепости. Иными словами, военно-политическая крепость, взятая на уровне ее высшей формы – Кремля, трансформируется у Федорова в философско-поэтический образ истинной

«крепости», в идеальный образец «всем кладбищам, обращаемым в образовательные крепости»²²¹.

В результате своих поисков истины Федоров пришел к выводу, стирающему границы между, казалось бы, контрастными понятиями: «Выставка и музей указывают и на то, что не должно быть, и на то, что должно быть». Концептуальная выставка, по его мнению, должна стать музеем, или, наоборот, музей должен функционировать как концептуальная выставка. Причем наиболее действенная модель этой выставки-экспозиции или концептуальной формы существования музея – оригинальное произведение искусства, отражающее вторую стадию развития музейной экспозиции и музея в целом. Отметим, что в перспективе намечалась третья стадия – стадия «истинного» или, по нашей терминологии, живого музея²²².

В конце статьи «Выставка 1889 года» и далее в статье «Музей, его смысл и предназначение», а также в других работах по «общему делу» Н.Ф. Федоров попытался определить эту последнюю стадию развития музея-выставки, переход к которой он обозначил как переход от «птоломеевского искусства» к «коперниковскому искусству». В основе этого перехода, утверждал философ, лежит «храм-музей с вышкой». Логика философа проста и изящна: в традиционном храме, выражающем созерцательное, птоломеевское искусство, «сыны человеческие» – художники и обычные прихожане-зрители – обращали взоры к небу. Новый храм-музей с вышкой для наблюдения и изучения небесных явлений «представляет переход от птоломеевского созерцания к коперниковскому небесному делу», т. е. к распространению земного на всю вселенную, а далее – к «общему делу воскресения», в нашем контексте – к живому музею²²³.

Касаясь в своих работах, посвященных «общему делу», темы единого музея-храма, философ в то же время акцентировал внимание на его разных функционально-смысловых аспектах, объективно определяя тем самым разные варианты «живого музея».

Во-первых, это действительно многоэтажный музей-храм, выражающий суть новой религии «общего дела»: первый этаж –

²²¹ Федоров Н.Ф. Выставка 1889 года. С. 472.

²²² Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века. С. 13–14.

²²³ Там же. С. 14.

3.2. Концепция «живого музея» в начале XX в.

символические предметы из разного рода могил, второй – галерея портретов с живых и мертвых лиц, наконец, третий этаж – собственно храм, «где приносится бескровная жертва». Как и в христианском храме, над входом страшный суд – предупреждение, далее прошлое человечества («история как факт») и его будущее («история как проект»).

Во-вторых, это, как уже отмечалось, переходный музей-обсерватория или, по Федорову, «музей с вышкой», призванный обеспечить научно-практическими знаниями сторонников «общего дела».

В-третьих, это музей-кладбище не в иносказательном, а в прямом смысле слова: «Создавая музей на кладбище и переходя под защиту пятого сословия, сельского, живущего у могил отцов, наука и ученые станут руководителями в построении памятников» и участниками других конкретных работ, необходимых для грядущего воскрешения.

В-четвертых, это музей-школа: «Вступление воспитанников каждого специального (а потому небратского) учебного заведения в музей, совместное их там пребывание, самое исследование причин небратских отношений, находящихся во взаимной зависимости, создание этим самым проекта братства и будет то самое на деле. Тогда вступившие в музей, сознавая в историческом музее вину города перед селом и вообще перед предками и проникаясь чувством утраты, примут в музее естественном (физическом) участие в создании способов искупления и воскрешения предков. И таким образом музей будет действовать душеобразовательно, делая всех и каждого существом музееобразным». В общем, если «перенести школы к могилам отцов, к их общему памятнику, музею», это «значит пересоздать школы»²²⁴.

Наконец, в-пятых, это высшая форма музея-школы – музей-кремль, т. е. расписной, поющий, образец «всем кладбищам, обращаемым в образовательные крепости». «Кремль, превращенный в музей, есть выражение всей души, полноты и согласия всех способностей, отсутствие внутреннего разлада, выражение единства, мира душевного и радости, т. е. всего того, чего именно недостает нашему прогрессивному веку»²²⁵.

²²⁴ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 575.

²²⁵ Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. С. 579.

Передохнем от потока неиссякаемой энергии и фантазии автора «Общего дела». Обратим внимание, что основная цель и задача подобных «живых музеев» – собирание вселенского праха предков и разработка методики их реального воскрешения. По мнению Н.Ф. Федорова, в результате этого процесса предметно-художественная среда подобных музеев-храмов должна «превратиться в собор живых лиц»²²⁶.

Отметим один парадокс в концепции Федорова: если «живой музей» является высшей стадией развития музея-выставки или, иначе, музейной экспозиции, то не означает ли это ее постепенную смерть? Зачем, например, нужен музей-храм, посвященный А.С. Пушкину, если последний, воскрешенный «тщанием и усердием» сотрудников литературно-мемориального музея, прогуливается по Арбату, читает стихи, раздает автографы и удивляется реалиям XXI в.?

Спустя два десятилетия после федоровских проектов с подобным парадоксом «живого музея» столкнулся еще один русский философ, вынужденный стать музейным проектировщиком, – П.А. Флоренский. Отцу Павлу, ставшему в роковом для России 1918 г. секретарем комиссии по сохранению Троице-Сергиевой лавры, необходимо было оградить последнюю от сплошной музеефикации. Он написал статью «Троице-Сергиева лавра и Россия», а также сочинил доклад, опубликованный в виде статьи под названием «Храмовое действие как синтез искусств».²²⁷ В основу его тактики сохранения легла мысль о том, что разрушение целостного восприятия разных элементов храмового искусства – искусства иконописи, книги, ткани, огня, дыма и т. д., и т. п. – приведет к большой беде:

«Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и в сущности вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не мертвая мумия художественной деятельности». Он «должен быть пони-

²²⁶ Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века. С. 13–14.

²²⁷ Поляков Т.П. Сергиево-Посадский музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории // Очерки истории города Сергиева Посада. Конец XVIII – XX век / Российский институт культурологии; отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: РОССПЭН, 2011. С. 423–465 (в соавт.).

маем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества»²²⁸. А поскольку «художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни», то и музейное дело должно направляться «в сторону конкретизации, насыщения жизнью и полноты жизненной совокупности вокруг предметов искусства»²²⁹.

То есть речь шла о создании «живого музея» – именно таковой была, по мнению Флоренского как автора данного термина, перспектива Троице-Сергиевой Лавры. Однако в контексте восприятия храмового искусства создание подобного живого музея означало возвращение к действующему храму, где максимально выражен «синтез искусств», и к действующему монастырю, развивающему понятие «живой музей» до реалий хозяйственной жизни легендарных «русских Афин». Понятно, что в этом случае идея «живого музея» убивала еще не созданную музейную экспозицию, воспринимаемую либо как собрание раритетов древнерусского искусства, либо как концептуальную интерпретацию отдельных предметов искусства и иных историко-культурных ценностей.

В реальности Флоренский столкнулся с еще более серьезной проблемой. После регистрации отделов монастырской ризницы, проводимой в ноябре 1918 г., он отметил следующий парадокс церковно-монастырского хранения: «В богатейшую сокровищницу русского и всемирного искусства мы вступили, как в темный лес». Здесь «вещи первоклассные, делающие честь любому музею, были перемешаны с второстепенными» вещами, «или даже с вещами, стоящими ниже критики»²³⁰.

Эти впечатления заставили П. А. Флоренского смягчить свое отношение к музейному коллекционированию, а в нашем контексте – к коллекционному методу построения экспозиции. В официальном «Проекте музея Троице-Сергиевой лавры», составленном вместе с П.Н. Каптеревым, автор «Храмового действия», сохраняя основные идеи статьи (например, демонстрация «каждого по возможности предмета» в его конкретной жизненной обстановке

²²⁸ Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т. 2. М.: Мысль. 1996. С. 371–373.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Цит. по книге Поляков Т.П. Сергиево-Посадский музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории. С. 425.

и т. п.), акцентировал тем не менее внимание на двух «вспомогательных учреждениях»²³¹.

Первое – это ризница, которую предлагалось разделить на древлехранилище, предназначенное «для обозрения и изучения» предметов, представляющих художественно-исторический интерес, и собственно ризницу, хранящую обычный церковный инвентарь.

Второе учреждение – «особый музей Лавры», необходимый для ее «теоретического изучения». В этом «особом музее», помимо документов и иконографии, предполагалось демонстрировать также «коллекцию вариантов и древних воспроизведений замечательных икон». Более того, через год, в ноябре 1919 г., в докладе комиссии об издании каталогов лаврского музея П.А. Флоренский предложил «лучшие расчищенные иконы выделить в особую залу», поскольку «необходимо, чтобы как каждый отдельный предмет, так и вместе они были внимательно обследованы и датированы». И только тогда, по его теперешнему мнению, наметятся «естественные группы предметов, их распорядок и, следовательно, – число и вид нужных для них вместилищ и помещений»²³².

Так что коллекционный метод сохранял свою актуальность в контексте художественных ценностей. Но более востребованным оказался ансамблевый метод, связанный с художественно-бытовыми аспектами будущих экспозиций в бывших «русских Афинах».

3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов в первом десятилетии Советской власти (1918–1928 гг.)

Октябрьская революция внесла два основных изменения в экспозиционно-выставочную деятельность отечественных музеев. Первое касалось терминологии, второе – объекта экспозиционной деятельности.

²³¹ Там же.

²³² Там же.

3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов...

В 1919 г. термин «экспозиция», известный лишь посетителям художественно-промышленных выставок старой России, впервые прозвучал в музейном контексте на Всероссийской конференции по делам музеев. Вводя практически новое понятие, тогдашний руководитель подотдела столичных музеев Наркомпроса П.П. Муратов в одной фразе, напомним, определил перспективные проблемы экспозиционной деятельности: «Музейная экспозиция – не простое дело. Оно требует исканий, работы, стоящей на грани ученого и художника»²³³.

В 1918 г., через месяц после исторического разгона Учредительного собрания, начался невиданный процесс превращения предметов музейного значения в музейные предметы. Другими словами, стихийная и организованная экспроприация, по-русски – ограбление барских особняков и усадеб, церковных ризниц и монастырей, а затем инвентаризация национализированного имущества и распределение его определенной части в действующие и вновь открытые музеи. По непроверенным данным, с 1917-го по 1921 г. только в одни центральные музеи (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, Румянцевский музей) поступило более 100 тыс. предметов, а ведь в те годы было образовано свыше 250 новых больших и малых музеев²³⁴.

В интересном положении оказались русские интеллигенты, и в частности сотрудники музеев. С одной стороны, на их глазах гибла многовековая культура. Но с другой стороны, их привлекали пропагандистские призывы нового правительства «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»²³⁵. Воспитанные на идеях народнического просветительства, постоянно осознающие мифический долг перед народом, российские интеллектуалы поверили в начало новой эры и стали активно на нее работать.

²³³ Цит. по книге: *Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 45.

²³⁴ *Гарданов В.К.* Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917–1920 гг.) // История музейного дела в СССР. Труды НИИ музееведения. Вып. 1. М., 1957. С. 7–36.

²³⁵ КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 2. М., 1955. С. 144–146.

Прежде всего необходимо было физически сохранить памятники культуры, но не только. Идея сохранения приобрела смысл «духовного хранения», т. е. создания благоприятных условий, способствующих общенародному пониманию «внутренней сущности и значения каждого предмета, представляющего плод художественного творчества». Эта мысль легла в основу самой первой отечественной монографии по музейному проектированию – книги Н.И. Романова «Местные музеи и как их устраивать»²³⁶.

Хранитель Румянцевского музея, воспринимавший музей как собрание предметов, в «которых выражается духовная жизнь и творчество человека», выделил две «системы» их размещения, способствующие реализации поставленной задачи:

- «научную систему», при которой жизнь как бы разлагается на части, а части собираются в новые ряды «по указанию науки»;
- «художественную систему», задача которой состояла в том, чтобы воспроизвести «жизнь в ее художественной целостности, собрать предметы и объединить их в сложной и разнообразной обстановке, характерной для них в действительности»²³⁷.

Как видим, Н.И. Романов объективно определил основы двух методов проектирования – коллекционного и ансамблевого, отметив при этом явную тенденцию последнего к музейно-образному методу, поскольку основная цель – «собрать и объединить» предметы в бытовой среде – дополнялась желанием «воспроизвести ярче жизнь» (а в этом случае музейный предмет становится средством, элементом формы). Выдвинутая Романовым концепция альтернативных методов (способов) построения экспозиции, позволяющих реализовывать просветительские задачи, опиралась на западноевропейскую практику второй половины XIX – начала XX вв., в частности, музея Дж. Рёскина близ Шеффилда (Англия) и местный музей Альтоны (Германия).

Выбор именно этих музеев не случаен. Дело в том, что применение коллекционного и ансамблевого методов здесь имело особую специфику.

Экспозиция музея Дж. Рёскина строилась не по канонам той или иной профильной науки, а по законам, им самим придуманным. Эстетика Рёскина базировалась на идее разорванности

²³⁶ Романов Н.И. Указ. соч. С. 10.

²³⁷ Там же. С. 10–11.

искусства и производства, характерной для XIX в. Он считал, что средневековый ремесленник сочетал в себе качества и художника, и мастера. Постепенно, в силу особых причин, понятия красоты и полезности перестали дополнять друг друга. Ненавидя капитализацию производства, Дж. Рёскин хотел вернуться к средневековой модели, для чего и создал свой Музей красивых вещей на базе школы Святого Георга. Все предметы, помещенные в экспозиции, должны были, с его точки зрения, быть непременно красивы, ценны, долговечны, интересны или заключать в себе семя здорового развития. Рёскин был глубоко убежден, что «изящные искусства могут сознаваться только тем народом, который окружен красивыми вещами»²³⁸.

Н.И. Романов особо отмечал, что всё, на первый взгляд, случайное в музее Рёскина объединяется своеобразием его цельной личности. Всё – это коллекция благородных металлов, дающая повод «разъяснить рабочим», как лучше применять их в ремеслах, искусствах, при изготовлении украшений или при постройке зданий; это художественные изображения животных и растений, превосходившие, по мысли Рёскина, натуральные предметы «в засушенном виде или в форме чучел»; это собрание копий с обломков и частей архитектурных построек Италии и Франции, созерцание которых могло «привести рабочих к занятию искусством и дать образцы для их собственных работ»; это копии с картин и скульптурных произведений великих итальянских художников, особо любимых автором музея и т. д.

Словом, это была попытка изложить свою собственную эстетическую концепцию посредством музейных предметов. Но тогда, вероятно, речь идет об иллюстративно-тематическом методе? Отнюдь. Глядя на фотографии одного из залов этого музея, трудно обнаружить какую-либо логику экспозиционного изложения в хаотическом нагромождении предметов, витрин и шкафов. Оттого-то и кажется Николаю Ильичу здесь многое случайным, что субъективные желания Рёскина разбиваются об объективные принципы и простейшие технологии коллекционного метода: мечтая показать «идеи», английский просветитель-эстет демонстрировал собрание предметов. Понимая сей парадокс, Рёскин прикрепил к каждому комплексу огромные листы-тексты,

²³⁸ Романов Н.И. Указ. соч. С. 15

вербально разъясняющие суть этих предметных комплексов. Так внутри коллекционного метода появился «червячок» иллюстративности. Собственно, именно это (плюс демократическая ориентация музея Рёскина) и привлекало Н.И. Романова.

Теперь обратимся к экспозиции музея города Альтона, состоящей из трех отделов с условными названиями «Быт», «Природа» и «Морское рыболовство». Для Н.И. Романова это был образец местного музея, кстати, всё с той же демократической ориентацией.

В бытовом отделе демонстрировались обстановка и убранство местных городских и крестьянских жилищ, целиком перенесенных в музей. Кроме того, в жилищах были представлены фигуры в национальных костюмах, точно «передающие в гипсовых слепках, исполненных с натуры и раскрашенных художником, наружность местных жителей»²³⁹. Фигуры собирались в живые группы, изображающие женщин, занятых пряжей, поселян, играющих свадьбу, и т. п.

В отделе природы насекомые, птицы и млекопитающие были также представлены в виде живых групп в той обстановке, какая окружала их в природе.

Наконец, в отделе морского рыболовства была устроена целая каюта большой местной рыбацкой лодки с полным снаряжением.

С одной стороны, примененный здесь «способ» остается в рамках ансамблевого (в отделе природы – ландшафтного) метода. Но с другой стороны, особенно в бытовом отделе была ярко выражена тенденция к художественной образности, недаром Романов называет этот способ экспонирования «художественным». Другое дело, что эта тенденция реализовывалась здесь не с помощью самих предметов, а посредством «реальных» человеческих фигур – скульптурных портретов или манекенов. Так что «художественным» данный способ можно назвать только в смысле внешней театрализации, которая, как увидим в дальнейшем, неоднократно будет применяться в советских музеях 1920–30-х гг.

Таковы были идеальные в условиях Советской России возможности двух методов музейно-экспозиционного проектирования. С одной стороны, за музейным предметом сохранялось

²³⁹ Романов Н.И. Указ. соч. С. 16–20.

3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов...

право оставаться «содержанием» экспозиции, своего рода «вещью в себе». Но с другой стороны, объективно возникала мысль о необходимости выражения внутреннего смысла музейного предмета с помощью дополнительных экспозиционных средств. Каковы же были реальные формы применения коллекционного и ансамблевого методов в первые годы советской власти?

Сначала о коллекционном методе. Не успел Н.И. Романов поставить точку в своей книге (сентябрь 1918 г.), как уже в октябре 1918-го Басманный «совдеп» Москвы объявил небольшой особняк на Старобасманной улице (д. № 26) «районным музеем имени А.В. Луначарского». Хранители музея показывали картины Коровина, Кузнецова, Лентулова, художественные изделия из бронзы и серебра, старинное оружие и мебель – словом, всё то, что удалось реквизировать в округе, в аналогичных особняках, принадлежавших еще год назад московскому купечеству, а ныне освобожденных от «кровопийц и эксплуататоров». Через неделю московская комиссия по охране памятников открыла свой музей, вскоре переименованный в Первый пролетарский.

Так началось движение по организации «пролетарских музеев»²⁴⁰. С одной стороны, они казались воплощением мечтаний Дж. Рёскина и многих русских интеллигентов-просветителей о «храмах» и «школах красоты», столь необходимых для народа. С другой стороны, составу их коллекций могли бы позавидовать многие западные музеи.

Кульминацией этого движения явилось открытие Первой выставки национального музейного фонда в ноябре 1918 г. Здесь были представлены произведения Феофана Грека, Дионисия, Рокотова, Боровиковского, Тропинина, Брюллова, Брейгеля, Рембрандта и др. Однако вся хитрость заключалась в том, что в основу экспозиции устроители выставки положили принцип былой принадлежности работ. Страницы каталога, таблицы в залах сообщали о прежних владельцах картин, о том, где и у кого эти картины были изъяты. Экспозиция позволяла наглядно продемонстрировать собирательскую работу московской комиссии²⁴¹.

²⁴⁰ Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией: охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1921 гг. М., 1985. С. 208.

²⁴¹ Там же.

Что же являлось «содержанием» данной экспозиции? С одной стороны, уникальные произведения искусства, выражавшие идеи красоты и гуманизма, с другой стороны, политическая идея сохранения культурного наследия, пропаганда и оправдание культуртрегерской деятельности новых «просветителей». Так внутри коллекционной экспозиции намечалось явное движение к восприятию музейных предметов как средств выражения идей и процессов, не запечатленных непосредственно в самих предметах.

В музеях краеведческой ориентации или, по выражению Н.И. Романова, «местных музеев» коллекционный метод какое-то время сохранял свои приоритеты. Дело в том, что на эти музеи и обрушился основной шквал предметов музейного значения. Тут уже было не до творческих изысков, требовалось провести хоть какую-то упорядоченность. Принципы были известны – система коллекций, классифицированных по трем разделам: естественно-историческому, культурно-историческому и общественно-экономическому. Это стремление к научной систематизации выражало объективную тенденцию к методу вообще, так как только придумав определенные правила, можно было навести хотя бы относительный порядок. Однако эти «старорежимные» правила игры потенциально не соответствовали новым историко-революционным и политико-экономическим темам, требующим иной, «диалектической» целостности.

Особенно парадоксально выглядели коллекционные экспозиции в музеях революции. Первый такой музей открылся в Петрограде в ноябре 1919 г. В результате интенсивной собирательской работы уже к 1922 г. в нем сосредоточилось огромное количество материалов по истории революционного движения в России и на Западе. В 13 залах Зимнего дворца развернулась система коллекций, отражающих первый, собирательный этап развития музеев нового профиля. Среди экспонатов особо выделялись документы, фотографии, вещи, связанные с историей большевистской партии, коллекции плакатов первых лет революции, редкие портреты декабристов, их книги и рукописи, архив «Земли и Воли» и др. Словом, это были бывшие «предметы музейного значения», изъятые из архивов полиции или из партийных тайников.

Забегая вперед, отметим, что нечто подобное увидели и посетители теперь уже московского Музея революции (сегодня – Музей современной истории России) через семьдесят лет,

3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов...

в годы перестройки, когда открылись спецхраны. Новый виток истории – новая политическая мифология, пока еще на уровне молчаливых предметных свидетелей, но уже потенциально готовых изложить свою, очередную версию революционной истории.

Теперь о перипетиях ансамблевого метода. В том же году, что и Н.И. Романов, идею нового, более демократичного метода поддержал другой известный музеевед Н. Ашукин. Он утверждал, что в ближайшем будущем музей будет вынужден отказаться от сухой систематизации своих коллекций, «заменяя ее методом живой группировки, чтобы превратиться из тоскливого, мертвого хранилища в рассадник культуры и просвещения»²⁴².

19 мая 1919 г. было принято решение о создании Музея быта в Москве. В Нескучном саду, в Александровском дворце, намечалось выставить экспонаты, связанные с российским бытом второй половины XVIII – первой трети XIX вв. А материалы, характеризующие отечественную культуру 40-х гг. XIX в., решили разместить в филиале, в доме Хомякова на Собачьей площадке²⁴³.

Подобные историко-бытовые музеи были еще непривычны для России, вспомним заочную дискуссию И.Е. Забелина и А.С. Уварова. Здесь предполагалось экспонировать живопись, скульптуру, мебель, фарфор, ковры, бронзу и прочие предметы, не всегда представляющие идеальные произведения искусства. Всё это к тому же способствовало образованию не совсем обычных музейных экспозиций, воссоздающих прежний жилой облик комнат.

Но от переизбытка экспонатов первоначальная идея несколько видоизменилась. В Александровском дворце доминировала парадная мебель конца XVIII – первой трети XIX вв. Поэтому организаторы музея приняли решение создать временную экспозицию, раскрывающую историю этого вида прикладного искусства, формирование и развитие конструкций кресел, стульев, столов и т. п. Другими словами, была задумана экспозиция в традициях коллекционного метода, но строящаяся по историко-хронологическому принципу. Однако мебель в силу своей при-

²⁴² Ашукин Н. Музей и школа // Народное просвещение. 1918. № 23–25. С. 12.

²⁴³ Жуков Ю.Н. Указ. соч. С. 208; Фролов А.И. Московские музеи. М., 1999. С. 45.

кладной сути провоцировала введение дополнительных элементов интерьера: часов, бронзы, зеркал, фарфора, люстр и т. д. Так родилась экспозиция, ставшая основой для дальнейшего развития ансамблевого метода в историко-бытовых музеях²⁴⁴. К музею мебели мы еще вернемся...

Более сложно протекал процесс создания экспозиции в Доме Хомякова, где мемориальный раздел – обстановка кабинета А.С. Хомякова – соседствовал с ансамблевыми композициями из типологических предметов, характерных для московских гостиных середины XIX в. У музея была альтернатива: либо стать действительно мемориальным музеем А.С. Хомякова, точнее музеем русского славянофильства, в дополнительных залах которого посетитель смог бы увидеть предметный рассказ о сложной литературной и общественно-политической жизни России середины XIX в., либо ограничиться историко-бытовой концепцией, не требующей глубокого осмысления этой жизни. Музей пошел по второму пути и с ноября 1920 г. стал называться бытовым Музеем 1840-х годов²⁴⁵.

Подобные историко-бытовые экспозиции стали как грибы «выращиваться» в бывших дворцах, дворянских усадьбах и монастырях. С помощью ансамблевого метода создавались первые экспозиции в дворцовых пригородах Петрограда, в подмосковных дворцах-усадьбах Архангельское, Останкино, Кусково, Покровское-Стрешнево, Остафьево, Никольское-Урюпино и др. Огромные собрания произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства вместе с типологическими бытовыми вещами представляли собой интерьерные композиции, в которых одновременно решались две задачи:

- с одной стороны, демонстрация художественно-эстетических особенностей отдельных предметов или предметных ансамблей;
- с другой стороны, воссоздание бытовой среды, характерной для прежних хозяев этих дворцов.

Особый интерес в нашем контексте представляет история музеефикации бывших монастырей. В частности, Троице-Сергиевой лавры, где идеи «живого музея», первоначально выдвинутые

²⁴⁴ См.: Российская музейная энциклопедия: в 2 т.

²⁴⁵ Фролов А.И. Указ. соч. С. 38.

3.3. Особенности применения коллекционного и ансамблевого методов...

П.А. Флоренским, приказали долго жить, а новое развитие получили коллекционный и особенно ансамблевый методы проектирования.

20 апреля 1920 г. СНК издал декрет «Об обращении в музей историко-культурных ценностей Троице-Сергиевой лавры», подписанный В.И. Лениным. К концу 1923 г. историко-культурные ценности бывшей Лавры демонстрировались в восьми экспозиционных отделах. Часть из них носила традиционный для музея коллекционный характер: древлехранилище (уникальные предметы прикладного искусства XII–XVIII вв., ранее хранившиеся в ризнице), отдел древнерусской живописи (иконы XIV–XIX вв.), отдел древнерусской книги, кустарный и архитектурный отделы. Этот коллекционный ряд должны были продолжить аналогичные отделы: искусства XVI в. (в одной из башен), тканей XVI–XX вв., церковной археологии и военно-исторический (осада Лавры в начале XVII в.). В то же время другая часть отделов – экспозиция жилых покоев и музей быта XVIII в. в Вифании (окрестностях Сергиева Посада), а также «показательная иконописная мастерская» – представляли в какой-то степени вариант развития «живого музея» на бытовом и технологическом уровне. К ним предполагалось добавить музей монастырского быта²⁴⁶.

В конце 1927 г. вышла брошюра «Государственный Историко-художественный и бытовой музей в г. Сергиеве (б. Троицкая Лавра)», написанная А.Н. Свириным. Новый заведующий музеем озвучил ее основные положения в докладе Коллегии Главнауки НКП РСФСР (апрель 1928 г.). По его мнению, специфика и перспективы развития музея состояли в органическом единстве трех составляющих.

С одной стороны, музей получил в наследство «лучшие произведения искусства» Древней Руси, что позволяло создавать систему коллекционных экспозиций «историко-художественного отдела».

С другой стороны, «так как революция остановила жизнь монастыря, шедшую полным ходом, все предметы, которые входили в бытовой уклад монастыря, составили бытовой отдел музея». Его экспозиции – жилые покои высшего духовенства в митропо-

²⁴⁶ Поляков Т.П. Сергиево-Посадский музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории. С. 427–430.

личьих покоях, царский быт в «чертогах», келья монаха и келарня с атрибутами хозяйственного обихода, бывшими «в употреблении в момент закрытия монастыря», а также филиалы в Вифании (покои митрополита Платона) и Гефсиманском ските (покои митрополита Филарета) – строились на основе ансамблевого метода.

Наконец, объединяющим мотивом для художественных коллекций и бытовых ансамблей являлись храмы, стены и башни монастыря, которые позволяли создать культурно-исторический и архитектурный отделы, а также соответствующие экспозиции, призванные показать героическую и драматическую историю Троице-Сергиевой крепости в контексте российской истории.

Однако для решения последней задачи требовался не коллекционный, а принципиально иной метод проектирования, позволяющий с помощью экспонатов иллюстрировать знаковые страницы этой истории. Кроме того, суровая революционная эпоха требовала внести принципиальные коррективы в, казалось бы, стабильный и популярный ансамблевый метод: и произведения декоративно-прикладного искусства, и бытовая среда нуждались в идеологическом переосмыслении. В феврале-марте 1929 г. совместная комиссия Главнауки и Рабкринина подвергла резкой критике все направления деятельности музея, в первую очередь его экспозиции, считая, что они не пригодны для обслуживания масс и не дают «марксистского освещения материала»²⁴⁷. Следовательно, появилась необходимость в поиске новых методов и технологий проектирования.

Наиболее органично, на первый взгляд, входил ансамблевый метод в экспозиции мемориальных музеев, посвященных «положительным», с точки зрения тогдашней идеологии, корифеям русской культуры. Здесь задачи сохранения и экспонирования представляли одно целое: своеобразными «экспонатами» являлись мемориальные интерьеры, которые или консервировались, или восстанавливались, что называется, по горячим следам, т. е. почти полностью строились на подлинных вещах. Это и толстовская Ясная Поляна, и музей-усадьба Л.Н. Толстого в Хамовниках, и мемориальный музей П.И. Чайковского в Клину (основан

²⁴⁷ Поляков Т.П. Сергиево-Посадский музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории. С 431–432.

3.4. Формирование иллюстративно-тематического...

в 1894 г., национализирован и перестроен в 1921 г.), и московский музей А.Н. Скрябина.

Отметим, что подобные экспозиции до сих пор являются эталоном мемориальности, а ансамблевый метод, с помощью которого они созданы, актуален и поныне. Духовное начало в этих музеях проявлялось в желании увидеть самого человека за подлинными бытовыми реликвиями, деталями жизни великого человека. Однако то обстоятельство, что этот человек являлся еще и носителем великих идей или создателем великих произведений, не гарантировало и мемориальным музеям свободу от дальнейших экспозиционных экспериментов.

Таким образом, уже в конце 1920 г. Наркомпрос мог подвести предварительные итоги «собираательского» этапа: «За время революции наши музейные коллекции выросли многократно. Все те ценности, которые прятались от глаз широких масс в помещичьих дворцах и усадьбах, теперь собраны, размещены по музеям и являются достоянием всех трудящихся». А в начале 1922 г. «Казанский музейный вестник», в течение ряда лет бывший апологетом коллекционного и ансамблевого методов, опубликовал следующее заявление: «Наши музеи, обладая ценнейшими коллекциями, накопленными десятилетиями, представляют собрания материалов, которые не показывают основных законов биологии, эволюции человеческой культуры и техники. Это капитал, не пущенный в оборот!»²⁴⁸

Заканчивалось время просветительского собирания ценностей, пришла пора их идеологической интерпретации в политических целях. Эксперимент продолжался.

3.4. Формирование иллюстративно-тематического и музейно-образного методов проектирования (вторая половина 1920-х гг.)

На смену «романовым» пришли интеллигенты нового склада, умело приспособившиеся к новой идеологии. Историческую науку (а ей, судя по известному марксистскому тезису о

²⁴⁸ Казанский музейный вестник. Казань. 1922. № 1. С. 7.

«единственной науке», отдавали предпочтение) характеризовали в середине 1920-х гг. две, на первый взгляд, противоречивые особенности. С одной стороны, позитивистским системам фактов противопоставлялся диалектический, исторический метод их интерпретации. С другой стороны, эта интерпретация носила в те годы не просто субъективный, а откровенно субъективный характер, обусловленный политической и идеологической мифологией. По мнению историка-марксиста М.Н. Покровского, «всякое историческое произведение есть, прежде всего, образчик известной идеологии», а «всякая идеология (в том числе, пролетарская. – Т. П.) есть кривое зеркало, которое дает вовсе не подлинное изображение действительности»²⁴⁹.

Вся эта идеологическая эквилибристика имела самое прямое отношение к музейным экспериментам тех лет.

Прежде всего, изменилась определяющая задача музеев, и следовательно, роль музейного предмета. «Нужны не самодовлеющие вещи, а нужен показ вещей в массово-просветительских целях», – утверждал, напомним, один из крупнейших музееведов тех лет Ф.И. Шмит, подводя итог первому десятилетию музейного строительства. Безоговорочно отрицая коллекционный метод в публичных музеях, он вслед за Н.Ф. Федоровым называл последние «книгой, в которой – только не словами, а вещами – излагаются мысли»²⁵⁰.

Изменение отношения к музейному предмету привело к сложному процессу преобразования коллекционного и ансамблевого методов в иллюстративно-тематический и музейно-образный методы. Причем в центре этого процесса оказался ансамблевый метод, внешние данные которого более соответствовали новым задачам: показывать вещи в их естественной связи друг с другом и воплощать формулу «бытие определяет сознание». Поэтому, с одной стороны, предметы, составляющие ансамблевые комплексы, оставались их «содержанием», а с другой стороны, могли восприниматься как средства выражения определенной идеологии. Наиболее перспективной казалась последняя тенденция, развивающая бытовую концепцию русской истории и культуры.

²⁴⁹ Покровский М.Н. Историческая наука и борьба классов. Вып. 1. – М.-Л., 1933. С. 326.

²⁵⁰ Шмит Ф.И. Указ. соч. С. 44–45.

Один из последователей И.Е. Забелина М.Д. Приселков считал, что основная цель историко-бытовых музеев – восстановить полную картину старого быта и проследить его историю²⁵¹. Однако «чистые» бытовые комплексы, как справедливо отмечал Ф.И. Шмит, «сами не говорят, и каждый волен вкладывать в вещи собственные мысли и свои чувства. Один вынесет из подобного музея доказательства для своего культа монархической личности, а другой – для своего убеждения в правильности исторического материализма»²⁵².

Это противоречие попытался разрешить сотрудник Русского музея, автор многих историко-бытовых экспозиций тех лет М.В. Фармаковский, предложивший свою схему поэтапного развития экспозиционных методов. По его мнению, первый этап – это показ вещей в период их накопления, т. е. отсутствие метода вообще. Второй этап – научная систематизация собрания, т. е. формирование коллекционного метода. Третий этап – переход от анализа к так называемому «симбиозу вещей», т. е. к ансамблевым экспозициям. Наконец, четвертый этап – это «идеологизация» ансамблевых комплексов, поиск «классового содержания», скрываемого в бытовых интерьерах. Подобную идеологическую интерпретацию Фармаковский предлагал проводить с помощью объяснительных текстов или с использованием более сложных технологий – путем создания так называемой «дополнительной экспозиции». Предполагалось, что она будет включать, помимо объяснительных текстов, диаграммы и фотографии, планы и копии, а также другие вспомогательные материалы, вынесенные за пределы ансамблевых комплексов²⁵³. Но в этом случае практически ничего не меняется, ведь бытовые музейные интерьеры обладают значительно большей аттрактивностью, чем автономные документальные комментарии, поэтому фактически остаются такими же бессловесными или, наоборот, многословными, как и раньше.

Теперь посмотрим на эту концепцию поэтапного развития методов глазами ее современников, авторов романа «Двенадцать стульев». Вспомним легендарный «Музей мебельного мастерства», куда, волею Ильфа и Петрова, занесло искателей сокровищ.

²⁵¹ *Приселков М.Д.* Историко-бытовые музеи. Л., 1928. С. 17.

²⁵² *Шмит Ф.И.* Указ. соч. С. 45.

²⁵³ *Фармаковский М.В.* Указ. соч. С. 81–82.

Сначала читателю сообщают о том, что собой представляли потенциальные предметы музейного значения в «период их накопления» в особняке Кисы Воробьянинова. Среди них гобелены «Пастух» и «Пастушка», ковры обюссон, текинские и хорасан («Помню, игрывал я в гостиной на ковре хорасан, глядя на гобелен “Пастушка”», – вспоминает Кисин «сын от морганатического брака»), наконец, гостинный ореховый гарнитур «мастера Гамбса». Узнав о том, что последний, «согласно циркулярному письму Наркомпроса», формально перешел в категорию музейных предметов, бывший предводитель дворянства представляет себе музей мебели «в виде многоверстного коридора, по стенам которого шпалерами стоят стулья». То есть перед нами классический «дореволюционный» взгляд на музей и его экспозицию как на систематизированную коллекцию. Затем вместе с героями романа мы попадаем в реальный музей и видим бытовые ансамблевые комплексы, объективно отражающие этапы развития мебельного искусства. Но... к ним добавляются сопроводительные тексты, дающие «идеологическое обоснование» стилей. И не мудрено, что Лиза Калачева в поисках семейного счастья не обращает особого внимания на мудреные надписи: «Невольно и совершенно незаметно для себя она приспособливала виденную мебель к своей комнате и потребностям»²⁵⁴.

Если концепция М.В. Фармаковского вызывала иронию у авторов «Двенадцати стульев», то у автора книги «Музейное дело: вопросы экспозиции» Ф.И. Шмита – профессиональное раздражение: «Если экспозиционер начнет насиловать материал, он начнет сочинять диаграммы, схемы, таблицы, подсказывающие плакаты – и посетитель сбежит с экспозиции»²⁵⁵.

Напомним, что позиция Ф.И. Шмита была куда более серьезной. Утверждая, что один и тот же материал допускает разработку множества разных тем, Федор Иванович определял тему как исходный мотив для любой экспозиции. Оставалось только найти этому утверждению практическое обоснование. И оно было найдено, как ни странно, в музеях-дворцах, экспозиции которых уже несколько лет строились на основе ансамблевого или, как его называл Ф.И. Шмит, декоративного метода. В отличие от мемори-

²⁵⁴ Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1965. С. 56.

²⁵⁵ Шмит Ф.И. Указ. соч. С. 45.

3.4. Формирование иллюстративно-тематического...

альных музеев, посвященных идеологически выдержанным личностям, музеи-дворцы были связаны с весьма сомнительными, по мнению победившего класса, героями. Отсюда объективная свобода в поисках новых экспозиционных методов и технологий.

Свою атаку на ансамблевый метод автор «Музейного дела» начал с анализа самого термина «экспозиция», который в конце 1920-х гг. активно внедрялся в музейную теорию и практику. Выделив в нем три аспекта, консервацию, реставрацию и собственно экспозицию, Ф.И. Шмит утверждал, что первые два понятия не отвечают задачам музееведа-историка, поскольку тот не должен ограничиваться публикацией подлинных документов. Шмит утверждал, что его основная задача – показывать результаты своей работы над вещественными памятниками и ансамблями памятников в музейной экспозиции», т. е. в экспозиции вещей, демонстрируемых «в той или иной аранжировке»²⁵⁶.

В отличие от Фармаковского, для Шмита важен был не сам быт, не сами вещи – атрибуты быта, а целенаправленное конструирование с помощью этих вещей художественной модели исторического процесса, его внутренних конфликтов и действующих лиц. Отказавшись от наукообразных социологических принципов в модернизации ансамблевого метода, Шмит свободно заменял понятие «ансамбль» такими синонимами, как «повесть» или «драма». Его интересовал не «симбиоз вещей» (ведущий принцип ансамблевого метода), а их распредмечивание в образе. То, с чем больше всего надо бороться в таких музеях, подчеркивал Федор Иванович, это мещанская установка на демонстрацию быта, выраженную в формуле «так жил и работал...»²⁵⁷

Анализируя оригинальную экспозицию, созданную в 1927 г. на бывшей Нижней даче²⁵⁸ Николая II в Петергофе, Шмит называл ее «повестью о том, как последний из Романовых пытался бороться с Революцией, и как Революция сломила его». Суть этой «повести» в интерпретации Шмита (авторы экспозиции С. Гейченко и А. Шиманский чрезмерно увлеклись «социологическим» наукообразием в духе Фармаковского) сводилась к тому,

²⁵⁶ Шмит Ф.И. Указ. соч. С. 54

²⁵⁷ Там же. С. 45.

²⁵⁸ Так назывался один из летних дворцов в Петергофе.

что каждая из комнат дачи обыгрывалась как потенциальный экспозиционно-художественный образ на определенную тему, входящую в общий сюжет экспозиции.

Сразу объяснимся, что сегодня нас меньше всего интересуют идеологические основы этой экспозиции: восприятие революции, концепция столкновения с ней семьи Романовых, характеристика основных членов семьи и другие содержательные особенности. В то время было модно делать фарс или трагикомедию, сегодня резко обостряются трагические, философские, нравственные мотивы. Как будет развиваться эта тема, известно одному Богу. Поэтому обратимся к этой «повести» с точки зрения ее экспозиционно-художественных особенностей.

Ключом ко всей теме являлось первое помещение от входа – бывшая камердинерская, где была сделана попытка создать образ семейного страха, преследовавшего Николая II с детских лет, со дня убийства деда; страха, загнавшего его, по мнению интерпретатора экспозиции, в самый дальний угол Петергофа. Далее посетитель поднимался по узкой, тесной лестнице (всё тот же мотив побега от действительности) и попадал в бывший кабинет Александры Федоровны. Общее впечатление от мифологизированного образа «принцессы крови» делало более ощутимым ее дальнейшее превращение в героиню пьесы «Заговор императрицы». Далее кабинет Николая II и, соответственно, образ 1905 года, образ откровенно гиперболизированный, пронизанный кроваво-мятежными мотивами. «И когда мы переходим из кабинета в столовую, скопированную со столовой царской яхты “Штандарт”, – отмечает Ф.И. Шмит, – то мы уже понимаем, что это символично: да, на “Штандарте” царская семья только и чувствовала себя в безопасности, на пути в даль – в эмиграцию, не внутреннюю только, а настоящую, заграничную».

Далее в комнатах всё складывалось, как в жизни: здесь были и мечта о наследнике (спальня), и «бесчисленные нелюбимые дочери» (одна, вторая, третья, четвертая комнаты), и долгожданное рождение мальчика. Затем его неизлечимая фамильная болезнь (образ «последнего Романова»), различные чудотворцы, юродивые и, наконец, Григорий Распутин²⁵⁹. Развязка этой исторической драмы всем известна.

²⁵⁹ Шмит Ф.И. Указ. соч. С. 45–54.

Как видим, Ф.И. Шмит, создавая в своей рецензии, напоминающей сценарий экспозиции, серию предметно-художественных портретов царской семьи, объективно утверждал новы, музейно-образный метод проектирования, приближая его к художественно-мифологическому методу. Для реализации этого нового метода предполагалось использовать следующие проектные технологии:

- определить основную тему и ее вещественные эквиваленты на уровне традиционного бытового ансамбля (интерьера);
- убирая всё лишнее, случайное и добавляя значимое, необходимое, довести каждый предмет до уровня символа;
- ввести в традиционный интерьер дополнительные документы и фотографии, чтобы «добиться ясности и убедительности повести»;
- разработать маршрут в соответствии с последовательностью развития экспозиции, называемой «повестью»²⁶⁰.

Вероятно, Ф.И. Шмит понимал ограниченность перечисленных технологий, необходимых для реального «распредмечивания». Более того, обладая мифопоэтическим, образным мышлением, он частенько выдавал желаемое за действительность, так сказать, литературно «достраивал» образы, осознавая социологическую наивность реальной экспозиции на Нижней даче. Он был талантливым сценаристом, музейным мифологом, художником-вербалистом, но, к сожалению, не был художником-экспозиционером в современном значении этого слова. Поэтому, вероятно, и предлагал ввести в экспозицию живых людей в костюмах эпохи. Однако его сценарные эскизы, созданные на основе «очерченного метода», могли бы стать хрестоматийным примером для современных музейно-образных концепций.

Например, образная концепция потенциальной экспозиции на летней даче теперь уже Николая I в том же Петергофе: «Строил он напоказ, как всё делал напоказ. Декорация – его империя, декорация – его армия, декорация – его рыцарская доблесть, декорация – его семейное счастье и супружеская верность, декорация – его постройки. В этом стремлении к показу – путь к катастрофе крымской кампании и ко всем ее последствиям; в иллюзионистской декоративности, в глубочайшей лживости всего николаевского искусства – социологический смысл музеефикации»²⁶¹.

²⁶⁰ Шмит Ф.И. Указ. соч.

²⁶¹ Там же.

Оставаясь человеком своего времени, Ф.И. Шмит тем не менее стремился выразить этот навязанный «социологический смысл» с помощью художественной образности, создавая экспозиционные метафоры, сравнения, аллегории. Именно поэтому он опережал многих своих коллег, видевших в идеологизации и социологизации бытовых интерьеров глубокий «научный» смысл.

Подобные идеи, связанные с формированием музейно-образного метода на основе ансамблевого, были не только востребованы новой идеологией, но опирались на опыт выставочных технологий конца XIX – начала XX в. Напомним, что многие экспозиции кустарно-промышленных и этнографических выставок тех лет строились с помощью художественно-метафорических конструкций и живописных декораций. В частности, художник К. Коровин в павильоне Крайнего Севера на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде использовал театральные приемы создания образа, например, подчинив «предметный натюрморт» из символических объектов природы и быта народов Севера чисто художественной задаче вызвать у зрителя те же чувства и впечатления, которые испытал сам Коровин, побывав на северной окраине России.

Добавим, что многих посетителей подобных выставок поражали метафорические образы, созданные талантливыми художниками эпохи модерна: павильон-бутылка, павильон-бочка, павильон-шкатулка и т. п. Так что новое поколение художников-авангардистов и художников-конструктивистов имело прочную базу для экспериментов в области технологий музейно-экспозиционного показа.

Что касается коллекционного метода, то и здесь Ф.И. Шмит не упустил возможности нанести удар, расчетливо целясь в, казалось бы, надежный оплот этого метода – художественные музеи. Его концепция достаточно спорна, но логика изложения весьма остроумна.

Прежде всего, Ф.И. Шмит отметил одну особенность традиционного музееведения: «ученые» часто смешивают методы описания коллекций с методами экспозиции. А далее непосредственно перешел к предмету своей критики, утверждая, что в экспозиции художественных музеев главное не «прославление отдельных творцов и отдельных произведений», а показ исторического процесса. Причем, не отказываясь абсолютно от «великих

мастеров», Шмит лишь подчеркивал, что их рост происходит не в абстрактном пространстве, а непременно в среде художественного быта. Отсюда основная задача экспозиционеров – «изучение тех путей, какими художественная культура усваивается массами». Понятно, что в этом случае экспонаты – произведения искусства – становятся средством выражения, материалом, с помощью которого рассказывается о тех или иных процессах, скрытых за внешней формой произведения.

Подобное принижение «уникального произведения изобразительного искусства» объяснялось не только тактическим экстремизмом зрелого музееведа, но и общим состоянием искусства 1920-х гг., при оценке которого Шмит использовал понятие «халтура» – не в традиционном бранном смысле, а как «совершенно честное» выражение нового содержания с помощью старых «технических средств».

На юбилейных выставках 1927 г., отмечал Шмит, можно было увидеть как традиционную живопись в стиле передвижников, так и вещи, отражающие экспериментальные искания начала XX в. Эти крайности, по мнению искусствоведа, должны будут со временем сгладиться, уравновесить одна другую, а получившаяся в результате «амальгама позволит художественно оформить новое содержание». Шмит призывал изучать этот процесс не только на бумаге, но и в пространстве музейной экспозиции, воспринимая «халтурные» произведения искусства как иллюстративные средства подобного изучения²⁶².

Теперь отбросим в сторону процессы, характерные для времени Шмита, и рассмотрим его идею в качестве экспозиционного принципа. Разве художественное «содержание», например, несчастной картины «Даная» исчерпывается ее внешней, доступной для зрителя и искусствоведов «формой»? Разве история ее создания и в особенности ее трагическая биография не может стать объектом экспозиционного повествования, включающего другие музейные предметы и вспомогательные технологии?

В данном случае для нас неважно, будет ли это наукообразный, психологический или искусствоведческий, как у Шмита, анализ. Быть может, появится необходимость в более свободном, ассоциативном, в определенной степени художественно-мифоло-

²⁶² Шмит Ф.И. Указ. соч. С. 67–76.

гическом исследовании на тему «шедевр и зритель». Главное – это способность произведения изобразительного искусства, картины, гравюры или скульптуры, восприниматься не только как «вещь в себе», но и в качестве средства музейной коммуникации, в качестве структурной единицы экспозиционного текста.

Но вернемся в 1920-е гг. Пока у Шмита формировались идеи – результат раздумий о состоянии художественных музеев тех лет, новый иллюстративно-тематический метод активно разрабатывался в более удобных экспозиционных помещениях, идеологическое «лицо» которых было легко узнаваемо. Речь идет об историко-революционных музеях, и в первую очередь о московском Музее революции.

Ведущий теоретик нового метода Николай Михайлович Дружинин, назвавший его «комплексно-тематическим», считал, что основная задача музеев революции «в наглядной и яркой форме представить закономерный ход революционного процесса»²⁶³.

Позднее, правда, автор конкретизировал специфику этой «формы», обратив особое внимание на ее «предметность». Однако его характеристика предметности отнюдь не адекватна современному понятию «музейный предмет», воспринимаемый как подлинный материальный свидетель моделируемых процессов, явлений и событий. Товарищ Дружинин прекрасно осознавал, что одними «подлинными реликвиями», будь то документы из полицейских архивов или партийных тайников, поставленную задачу не решить. К тому же он был ученый-историк, и искусствоведческие вольности Ф.И. Шмита по части изобретения «повестей» и «драм» оказались для него неприемлемыми²⁶⁴. Но поскольку первый шаг – отнесение музейного предмета к «форме» – был сделан, то за ним последовал и другой.

К «подлинным остаткам революционного прошлого» необходимо было, согласно Дружинину, добавить другие предметы – не только позднейшие репродукции, копии и прочие материалы, помогающие преодолевать неизбежную фрагментарность экспозиции, но и вспомогательные экспонаты в полном смысле слова.

²⁶³ Дружинин Н.М. Методы историко-революционных экспозиций. С. 40.

²⁶⁴ Дружинин Н.М. Рецензия на книгу Ф. И. Шмита «Музейное дело: вопросы экспозиции». С. 127.

3.4. Формирование иллюстративно-тематического...

В том числе чертежи, схемы и тексты, а самое главное – живописные, графические и скульптурные иллюстрации, созданные современным художником.

Так рождалась теория «комплексно-тематического», по терминологии тех лет, метода – иллюстративного и наукообразного по своей изначальной сути, проявившейся в практической деятельности Музея революции середины 1920-х гг.²⁶⁵

Положив в основу нового метода «хронологический принцип» и стремясь «выявить факты в процессе их непрерывного развития», Дружинин, естественно, обращал особое внимание и на эмоциональный аспект экспозиции. Уточним: он не ставил экспозиционных спектаклей, а только хотел найти адекватные средства для выражения романтических мотивов, связанных с понятием «революция». Поэтому изначальная попытка добиться научно-иллюстративной строгости постепенно стала уступать место тенденции к экспозиционной образности. Правда, назвать ее художественной можно было лишь по чисто внешним признакам.

Как бы там ни было, Н.М. Дружинина можно по праву назвать первооткрывателем понятия тематический или, точнее, тематико-экспозиционный комплекс – как известно, основной структурной единицы иллюстративной экспозиции²⁶⁶. Причем этот комплекс прошел несколько этапов формирования.

В одной из первых экспозиций музея, открытой в 1923 г. и посвященной революционному движению, начиная от народников и кончая Октябрьской революцией, собранный материал – документы и фотографии – был расположен «по событиям» в строго выдержанной последовательности и в сопровождении литературной экспликации.

Затем, в экспозиции 1924–1925 гг. каждое крупное событие иллюстрировалось отдельным «монтажным плакатом», т. е. планшетом с плоскостными экспонатами, раскрывающими содержа-

²⁶⁵ Дружинин Н.М. Методы историко-революционных экспозиций. С. 45–50; Закс А.Б. Из истории Государственного музея революции СССР (1924–1934 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып.9. М., 1963. С. 5–83.

²⁶⁶ Закс А.Б. Из истории Государственного музея революции СССР (1924–1934 гг.). С. 35–41.

ние наукообразной экспликации. Особую роль в этих «плакатах» стал играть специально созданный рисунок-иллюстрация.

В 1926 г. планшеты преобразовались в «щиты-плакаты», способные вместить и относительно крупные вещевые экспонаты.

Наконец в 1927 г. на выставке «10 лет борьбы и строительства» мемориальные вещи, плакаты, документы, фотографии, живописные произведения и другие материалы, иллюстрирующие тему, образовали уже пространственные комплексы, объединенные обычно специально созданными скульптурными портретами или композициями. Например, в зале «1905 год» неорганизованный посетитель мог споткнуться о монумент Н. Шадра «Бульжник – оружие пролетариата»²⁶⁷. Однако несмотря на эту явную тенденцию к художественной образности, тематическая целостность подобных иллюстративных комплексов не трансформировалась в целостность художественную, характерную, например, для современных музейных инсталляций.

И вот почему. Окружавшие скульптуру музейные предметы были вставлены в равнодушные стеклянные витрины или размещены на однообразных серых стендах. Скульптура хоть и «держала» пространство, но существовала как бы сама по себе, а наукообразные витринно-стендовые комплексы, в свою очередь, тоже сами по себе. Для развития же полноценной художественной идеи необходимо было не только непосредственно включить предметы в конструируемый пространственный образ, но и применить иные, более аттрактивные музейно-художественные средства.

Казалось бы, эта проблема решалась путем некоторой модернизации узнаваемых ансамблевых композиций, входящих в структуру иллюстративной экспозиции в качестве отдельных тематических комплексов. Например, на одной из юбилейных выставок 1927 г. был представлен интерьер одиночной камеры №26 из Шлиссельбургской крепости. Художественно-эмоциональный эффект создавался за счет персонального скульптурного портрета (во весь рост) первого узника этой камеры – народовольца М. Клименко, изображенного в ночь перед самоубийством. «Как живой стоит», – восклицали потрясенные экскурсанты²⁶⁸,

²⁶⁷ Там же. С. 45.

²⁶⁸ *Закс А.Б.* Из истории Государственного музея революции СССР (1924–1934 гг.). С. 46–47.

3.4. Формирование иллюстративно-тематического...

видевшие в этом театрализованном комплексе знакомую сценическую ситуацию: играют актеры (т. е. люди), а вещи составляют традиционный бытовой фон.

Иными словами, авторы подобных экспозиций если и достигали некоторой экспозиционно-художественной образности, то делали это за счет специально созданных экспонатов, нарушающих музейную специфику. Напомним, что Ф.И. Шмит в аналогичных случаях от безысходности предлагал выставлять в качестве «экспонатов» не восковые фигуры, а реальных живых людей.

Итак, переходный период «от коллекций – к книге» характеризовался тем, что постепенное превращение музейного предмета в средство выражения определенных идей и в иллюстрацию к историческим процессам не только стало объектом теоретических исследований, но и способствовало активизации практической экспозиционной деятельности, претендующей занять центральное место в общей музейной работе.

В то же время процесс формирования иллюстративно-тематического и музейно-образного методов, обусловленный идеологической ориентацией, приводил к неоднозначным результатам. С одной стороны, попытки создать наукообразные социологические схемы, иллюстрируемые музейными предметами и специально созданными экспонатами, часто заканчивались тем, что внешняя форма экспозиции мало соответствовала навязанному ей идеологическому смыслу. С другой стороны, реализация музейно-образного метода или отдельных его принципов и технологий, т. е. метафорическая, художественная интерпретация наукообразных историко-бытовых и социологических мифов, смягчала концептуальную наивность последних и приводила к созданию специфических произведений экспозиционного искусства, по крайней мере в уме и на бумаге.

Казалось бы, идеи Ф.И. Шмита и Н.М. Дружинина могли сосуществовать вполне мирно, развивая, в общем-то, один принцип – отношение к музейному предмету как к средству построения тех или иных текстов («музей – это книга»). Но перспектива была тревожной, и в первую очередь для шмитовских музейных «повестей». «Против такого упрощенного толкования проблемы, – отмечал Н.М. Дружинин, рецензируя книгу своего коллеги, – должен категорически протестовать советский музеевед, который стремится претворить в наглядную и убедительную

экспозицию марксистские принципы»²⁶⁹. Протест возымел отклик. В 1933 г. Федор Иванович Шмит был приговорен к ссылке, вновь арестован в 1937 г. и погиб в лагере в самом начале войны. По другой версии, он был расстрелян в декабре 1937 г. Жизнь Николая Михайловича Дружинина сложилась более удачно. Во всяком случае, он дожил почти до ста лет и умер в звании академика.

Но всё это в будущем, а пока, в конце 1920-х гг., идеи двух музейных проектировщиков получили широкое распространение, провоцировали дискуссии, кульминацией которых стал съезд музейных работников.

3.5. Делегаты Первого Всероссийского музейного съезда о новых методах создания музейных экспозиций (1930 г.)

Прежде чем перейти к описанию этого противоречивого события, попытаемся представить себе обобщенный образ докладчика – теоретика и практика новых музейно-экспозиционных методов. Неоценимую помощь нам окажет роман Пантелеймона Романова «Товарищ Кисляков», написанный накануне музейного съезда, в 1930 г., и имевший первоначальный подзаголовок «Последняя глава из истории русской интеллигенции»²⁷⁰. Главный герой романа Ипполит Григорьевич Кисляков когда-то служил инженером-путейцем. И профессия, и имя – всё здесь имело символический смысл. Железная дорога для России начала XX в. – это дорога в будущее, ну а имя ассоциировалось с хорошо знакомым нам предводителем дворянства из романа Ильфа и Петрова. В общем, имел Ипполит Григорьевич прекрасную работу, шикарную квартиру и красавицу жену, а в целом – жизнь, насыщенную приятными событиями.

²⁶⁹ Дружинин Н.М. Рецензия на книгу Ф.И. Шмита «Музейное дело: вопросы экспозиции». С. 127.

²⁷⁰ Романов П.С. Светлые сны: Роман, рассказы. М., 1990. С. 463–465.

И вот наступил 1917 г., который известный русский философ В.В. Розанов очень удачно сравнил с железным занавесом, неожиданно обрушившимся на сцену и напугавшим зрителей: всё, спектакль окончен, можно брать шубы и расходиться по квартирам. Глянули, а нет ни шуб, ни квартир...

В общем, бывший инженер был вынужден надеть пальто с заплатой на спине, слышать вопли недовольных соседей по коммуналке и идти работать в... музей. Название этого музея узнать нетрудно: «Высокие стрельчатые окна с решетками, угрюмый, молчаливый вид делали его похожим на церковь, а бесчисленное количество башенок, шпилей на крыше еще более увеличивало это сходство». Экспозиция также узнаваема: «Залы были наполнены огромными желтыми шкафами, в других местах виднелись древние колесницы, предметы царского обихода, у стен стояли стеклянные витрины с табакерками, в углах высокие мраморные и яшмовые вазы, каменные бабы, какие-то предметы всевозможных видов и форм, частью разобранные и размещенные вдоль стен»²⁷¹.

Словом, обречен был бедный Ипполит Григорьевич на медленную смерть от коммунальных клопов и музейной пыли. Но вот в музее появился свой Мефистофель. Да, именно так представляет автор романа нового директора музея, «товарища Полухина»: «Особенно остался у всех в памяти его стеклянный глаз, смотревший мертвенно-резко, не моргая. Он даже как-то нейтрализовывал более мягкий взгляд живого глаза»²⁷². Вспомним описание булгаковского Воланда, у которого правый глаз «пуст, черен и мертв»²⁷³.

Почему этот советский «дьявол» выбрал именно Кислякова, сказать трудно. Но дело было сделано: «Мы сейчас не такие богатые, чтобы у нас гробницы да еще без дела стояли. Нам нужно на образцах показать всю дорогу, по которой прежде шли и по которой теперь идем. Вот это будет нужный музей!»²⁷⁴

Через две недели Ипполит Григорьевич принес концепцию новой экспозиции. В тексте мелькали такие знакомые нам выражения, как «характерные периоды и диалектика истории», «быт

²⁷¹ Романов П.С. Указ. соч. С. 464.

²⁷² Там же. С. 465.

²⁷³ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Роман. М., 1978. С. 35.

²⁷⁴ Романов П.С. Указ. соч. С. 468.

разночинцев, интеллигенции и нарождающейся буржуазии», «социальные противоречия и революция», «электрификация» и т. п. Можно представить, что намечалось свершить в старых «шервудских» залах. Чего стоит только один диалог между новым Мефистофелем и новым Фаустом:

– Ну, пойдём примеряем, как всё это будет, – сказал Полухин. Они вошли в первый зал.

– Ну, на кой черт они весь зал заняли одними боярскими да царскими кафтанами? – сказал Полухин.

– Ага, вот ты теперь сразу видишь, в чем недостаток, сразу видишь, что дело только в образце, а не в количестве и не в разнообразии выкроек. Вот когда в этом зале будет обстановка царского дворца, а рядом мужицкая изба с топкой по-черному – вот это будет действовать.

– А николаевские шапки тогда к черту?!

– Зачем к черту? – сказал Кисляков. – Мы к ним прибавим даже какую-нибудь корону, если хочешь, а рядом с ними какое-нибудь воззвание партии и крюк от виселицы...

Кислякова вдруг охватило радостное возбуждение от удачно высказанной мысли:

– Всю жизнь, всю историю и ее ход сжать на пространство каких-нибудь ста аршин! – говорил он, с радостью чувствуя, что весь горит оживлением»²⁷⁵.

Умер последний русский интеллигент – Ипполит Григорьевич Кисляков. Родился «товарищ Кисляков» – музейный проектировщик с амбициями нового советского демиурга. Спустя годы в музей пришли его дети, затем внуки и правнуки, называющие себя мастерами. Что же касается их пращура, то уже через неделю после известных событий он был рекомендован партийной ячейкой на должность заместителя директора. Ну, а там недалеко и до трибуны съезда...

Итак, накануне Первого Всероссийского музейного съезда (1930) журнал «Советское краеведение» опубликовал тринадцать вопросов для предстоящего обсуждения. Лейтмотивом почти сорока докладов, прозвучавших на съезде, стал шестой по счету вопрос: «Методы применения принципов диалектического материализма в музейной работе». Делегаты съезда должны были

²⁷⁵ Романов П.С. Указ. соч. С. 468.

обобщить накопленный опыт и разработать «такие формы экспозиции, при которых резче и четче выявлялись бы целевые установки, освещенные под углом зрения теории Маркса о классовой борьбе, о диалектическом материализме, увязанные с интересами пятилетки во всех ее областях»²⁷⁶.

Свою работу делегаты начали с того, что демонстративно удалили со съезда одного из ведущих музееведов-этнографов, Б.Ф. Адлера, тем самым как бы политически умертвив традиционные «формы экспозиции». Но пусть это останется на совести первого поколения кисляковых, пытавшихся выжить любым способом. И надо сказать, что им это пока удавалось, поскольку модный тогда «диалектический материализм» в известной степени провоцировал дальнейшее развитие экспозиционной мысли.

В вступительном докладе главного музееведа страны И.К. Луппола (судьба которого оказалась так же печальна, как и судьба Ф.И. Шмита) утверждалось, что все «материальные предметы находятся между собой в известных отношениях», однако эти отношения «материальны, но не предметны». А поскольку традиционные музеи являются собраниями материальных предметов, вещей, то для показа отношений и различных форм движения материи необходимо разработать «музейный язык». Причем, исходя из опыта современных ему музеев, Луппол считал, что подобный язык не должен сводиться ни к этикетажу («подсобному музейному ресурсу»), ни к экскурсионному рассказу. Специфика музея, его язык – экспозиция, т. е. «метод наглядных представлений, вызывающих определенный строй понятий»²⁷⁷.

Так возникла концепция музейного языка, наиболее концентрированно выраженная в докладе представителя Исторического музея Ю.К. Милонова. Согласно этой концепции, объектом экспозиции является не музейная вещь, а «музейное предложение», т. е. «мысль, выраженная комплексом предметов». «Правда, – отмечал докладчик, – это приводит к целому ряду трудностей, потому что надо сделать музейную экспозицию читабельной». Следовательно, основная задача состоит в том, чтобы разработать «грамматику и синтаксис музейного показа»²⁷⁸.

²⁷⁶ Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 24.

²⁷⁷ Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 24–27.

²⁷⁸ Там же. С. 78–81.

Однако Милонов не мог решить поставленную задачу, поскольку плохо представлял себе качественное отличие предложения из наукообразного, линейного текста от предложения из текста художественного, объемного. В первом случае, как известно, возникают одни законы объединения элементов языка в читабельную фразу, во втором – другие. Объективно Юлию Карловичу были ближе, конечно же, наукообразные музейные тексты: помимо подлинных предметов, здесь применялись копии и муляжи, связанные «между собой в неразрывное целое при помощи надписей и разного рода иллюстраций»²⁷⁹. Так что проблема создания универсальной «грамматики» осталась открытой.

Далее всё развивалось, на первый взгляд, довольно гладко. В ведущих докладах представителей пяти музейных профилей проблема конструирования «музейного предложения» решалась по двум направлениям: в одних докладах доминировала идея предметного комплекса, объединенного иллюстрациями и текстами; в других – идея художественного образа, целостного за счет художественной условности и эстетической конкретности. Иначе говоря, одни музеееды, увлеченные наукообразной стройностью «диалектического материализма», склонялись к иллюстративно-тематическому методу, другие, ставившие на первое место романтический пафос нового учения, склонялись к музейно-образному методу.

Откровенным сторонником иллюстративно-тематического метода являлся Б.М. Завадовский. Он пытался сгладить этикетажем и «подсобными материалами» метафизические «недостатки» ландшафтных комплексов в естественно-научном музее, превращающемся, по мнению докладчика, в «музей-читальню». Впервые биоэкспонат становился средством «освещения истории революционной теории»²⁸⁰. В том же духе развивал концепцию «музейного предложения» и А.А. Федоров-Давыдов, стремившийся выразить борьбу стилей в художественных музеях путем «лозунгового материала»: таблиц, диаграмм, карт и других вспомогательных экспонатов, органично входящих в комплексы, состоящие из подлинных предметов искусства²⁸¹.

²⁷⁹ Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 81.

²⁸⁰ Там же. С. 95.

²⁸¹ Там же. С. 120.

Объективным сторонником музейно-образного метода являлся А.В. Шестаков, утверждавший язык образов как ведущее средство музеев революции. Причем, впервые дав определение понятию «художественный образ» в применении к музейной экспозиции («художественный образ — это идеал в конкретно-чувственной форме и в экспозиции») и утвердив художника в качестве «составного работника всякого музея революции», он в то же время рассматривал художественные произведения как «элементы экспозиции», практически сводя их к экспонатам²⁸².

На грани перехода от ансамблевого метода к музейно-образному методу стоял Н.А. Шнеерсон. Он не только отвергал традиционные систематические экспозиции краеведческих музеев и выдвигал идею «построения искусственных бытовых комплексов», но и отрицал необходимость существования изолированных отделов, мешающих выражению связи «между природой и человеком»²⁸³. В конце XX — начале XXI в. эта проблема станет весьма актуальной для проектируемых произведений экспозиционного искусства с краеведческой тематикой. Появится новый термин — «культурный ландшафт», соединяющий памятники природы, истории и культуры в единый комплекс, созданный природой и человеком.

В итоге авторы ведущих докладов, объективно утверждая два новых экспозиционных метода, взаимодополняющих друг друга в теории, но противоречащих друг другу на практике, выработали, по сути, только «принципы», но не решили ни «грамматические», ни «синтаксические» задачи целостного музейного языка. Отсюда и появилась известная идея «культкомбината», заменявшая «старое, затхлое слово музей», отрицавшая экспозицию как «отзвук старого музея» и провозгласившая принцип «руками трогать», наиболее соответствующий техническим музеям. Эту идею по-женски резко высказала Р.Н. Фрумкина, отрицавшая «музейный империализм» и предложившая объединить в культкомбинате «все виды политпросветработы на равных началах»²⁸⁴.

Отстоять «музейный империализм» можно было только практической экспозиционной работой.

²⁸² Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т. 1. С. 142.

²⁸³ Там же. С. 169.

²⁸⁴ Там же. С. 245.

3.6. Особенности применения иллюстративно-тематического и музейно-образного методов в первой половине 1930-х гг.

В экспозициях начала 1930-х гг. применение иллюстративного и музейно-образного методов имело свои особенности, отражавшие специфику художественного процесса того времени.

Во-первых, задачам иллюстративно-тематического метода в полной мере соответствовали традиционные направления изобразительного искусства, опиравшиеся на художественную практику русских передвижников. Жанровый «реализм» Ассоциации художников революции (АХР), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и тому подобных групп постепенно заполнял советские музеи, откладываясь в фондохранилищах в виде бесчисленного количества экспонатов-иллюстраций, фиксирующих, с точки зрения художника и заказчика, исторические процессы, явления и события.

Во-вторых, художественным принципам музейно-образного метода максимально соответствовали авангардные направления искусства, получившие название «конструктивизм» или «производственное искусство». Идея эстетической организации предметной среды путем художественного конструирования (являющегося, по мнению сторонников «производственного искусства», важнейшим фактором формирования человека нового мира) легла в основу нового художественного метода музейного проектирования (жаль, что это случилось на пять лет позже, иначе сценарные идеи Ф.И. Шмита нашли бы достойное воплощение).

На первый взгляд, «диалектичность» иллюстративно-тематического метода и художественная целостность музейно-образного метода могли бы дополнить друг друга. Однако механическое соединение двух методов, основанных на разных принципах и технологиях организации «музейного предложения», и искусственное объединение жанрового реализма и символического конструктивизма внесло бы в экспозиционное пространство только дисгармонию.

После съезда начала активно развиваться экспозиционно-выставочная деятельность Литературного музея при библиотеке

им. В.И. Ленина. Основные принципы иллюстративно-тематического метода как нельзя лучше соответствовали задачам литературоведческих выставок, призванных не только проиллюстрировать «творческий путь» писателя, но и «раскрыть основную идею, коснуться художественных особенностей произведения»²⁸⁵. В духе иллюстративно-тематического метода, например, была интерпретирована юбилейная выставка В. Маяковского «20 лет работы».

Первоначальная авторская идея прижизненной выставки – «отчет о работе» (февраль 1930 г.). Этому полемическому отчету соответствовало и нарочито сумбурное, казалось бы, антиэстетическое оформление, создающее образ «адовой работы» на революцию. Тогда мало кто понимал, что юбиляр хотел превратить книжно-плакатный хаос в эстетический объект. Прошел год после трагической смерти поэта. Сотрудники Литературного музея, куда перешли экспонаты с выставки, решили «поправить» поэта, совместив в новой экспозиции несовместимое:

- с одной стороны, посмертная интерпретация была пронизана конструктивистскими и условно-символическими элементами оформления (способными, в принципе, усилить художественную идею Маяковского);
- с другой стороны, попытка проиллюстрировать «творческий путь поэта» реализовывалась в специально созданных реалистических картинах «Залп Авроры», «Штурм Зимнего» и др., т. е. в довольно аттрактивных самостоятельных экспонатах, аккуратно развешанных по стенкам.

В итоге выставка «20 лет работы» потеряла свою художественную целостность, превратившись в иллюстративный альбом на тему «Жизнь и творчество Маяковского».

Авторы следующей экспозиции, открытой в 1932 г. и посвященной А.М. Горькому, углубили альбомную идею, заказав иллюстрации к романам «Мать», «Дело Артамоновых», пьесе «Враги» и другим произведениям. В результате в Литературном музее сформировались основные принципы иллюстративно-тематического метода, отвергавшие конструктивистское стремление к художественной организации пространства и опиравшиеся на конкретно-реалистические иллюстративные образы. Уже в 1935 г. на выставке, посвященной А.П. Чехову, доминировали «затяну-

²⁸⁵ Виноградова К. Указ. соч. С. 25–40

тые холстом светло-серые стены, белые планшеты с текстами» и, естественно, иллюстрации к «Дяде Ване», «Ионычу» и другим произведения писателя. Сторонники иллюстративно-тематического метода, игравшего ведущую роль в литературных музеях до середины 1960-х гг., находились в абсолютной уверенности, «что без иллюстраций к важнейшим художественным произведениям нельзя полностью показать творческий путь писателя»²⁸⁶.

Но не всё было так тоскливо. В Центральном музее революции в начале 1930-х гг. произошла маленькая «революция»: музейно-образный метод на время потеснил иллюстративный. «Винюваты» в этом оказались ученики Л. Лисицкого и Г. Клуциса – молодые художники Н. Симон и Г. Миллер, помогавшие корифеям «производственного искусства» оформлять международные промышленные выставки в конце 1920-х гг. Как известно, школой Лисицкого были разработаны новые технологии экспонирования, включавшие организацию единого пространственного образа, активное использование символических динамичных конструкций, фотомонтажи, объемно-пространственные плакаты, «витрину – образ» и т. п.²⁸⁷

Нарисуем примерную модель внедрения этих технологий в музейно-экспозиционное проектирование.

Допустим, необходимо было отразить в экспозиции тему «Речь В.И. Ленина на Третьем съезде комсомола». Сочинялся уже знакомый нам «щит-плакат», представлявший собой обычный стенд с документами, иллюстрирующими это историческое событие. Под стендом размещали обычную витрину, стеклянную, оловянную или деревянную, где аккуратно располагались вещественные «свидетели» эпохи. В том числе ленинская кепка, комсомольские буденовки, мандаты, фотографии, письма и воспоминания комсомольцев-современников. Вроде бы, всё хорошо, но... пропал романтический пафос той знаменитой речи. Тогда приглашали бывшего художника-передвижника, имевшего членский билет АХРР, который, получив соответствующую установку, создавал живописное полотно с соответствующим названием. Здесь всё было ясно и понятно: вот вождь, троекратно призывающий «учиться», а вот молодые строители нового мира, с волнени-

²⁸⁶ *Виноградова К.* Указ. соч. С. 26–28.

²⁸⁷ *Кликс Р.* Указ. соч. С. 23–49.

ем внемлющие этим призывам. Картина размером три на четыре метра крепилась в центре стены, а вокруг нее и под ней располагались уже знакомые витрины-стенды с музейными предметами.

Получалась забавная вещь: обладая полной экспозиционной самостоятельностью, являясь экспонатом, формально приравненным к музейным предметам, эта живописная иллюстрация отнюдь не воспринималась как «подлинный свидетель» тех событий, о которых рассказывала. Максимум, о чем она свидетельствовала, это о гениальности художника или о благом решении администрации создать подобную музейную экспозицию. В то же время, по своей аттрактивности картина-иллюстрация намного превосходила вышеперечисленные музейные предметы. Вот такой парадокс, незаметно уничтожающий музейную специфику.

Теперь о том, как подобную проблему решали ученики Л. Лисицкого. Создаваемые ими метафорические конструкции, выражавшие динамику происходящего на съезде, являлись как бы результатом взаимного компромисса: витрина и картина двигались навстречу друг другу, при этом первая приобретала смысловую функцию, а последняя теряла свою предметно-экспозиционную самостоятельность. В итоге получалась символическая или метафорическая конструкция, выполнявшая функции витрины и дешифрующая смысл предметного натюрморта, представленного в контексте этой конструкции-витрины. Сегодня мы назвали бы это произведение музейной инсталляцией. С помощью подобных технологий реорганизовывалось и локальное пространство бывшего «тематического комплекса», и общее пространство экспозиции.

Нетрудно догадаться, что пропагандистские идеи, характерные для идеологических экспозиций тех лет, трансформируются в данном случае в идеи художественные, способствующие более тонкому, неоднозначному восприятию образа. Вспомним известный плакат Л. Лисицкого «Клином красным бей белых», развивающий идеи «Черного квадрата» К. Малевича. Если убрать политический текст времен гражданской войны, то художественная идея плаката практически не изменится: в столкновении красных, черных и белых геометрических фигур прочитывается вечная тема борьбы и сопротивления, конфликт старого, устоявшегося и нового, зарождающегося. Применение этих принципов в музейной экспозиции позволяло ее авторам отходить

от наивных политизированных мифов и концепций, заставлять посетителя думать, находить собственные ответы на художественные вопросы, которые скрывались в экспозиционном «ребусе».

Но не будем чрезмерно выдавать желаемое за действительное. Даже если политические идеи преобладали, художники-конструктивисты, экспериментировавшие в тогдашних музеях, создавали потенциальный запас приемов и средств, получивших впоследствии новую экспозиционную жизнь. Например, в инновационных музейных проектах 1960–1980-х гг. в качестве технологий применялись цветовая символика фанерных конструкций, спиралевидные витрины с философским акцентом, «овеществленные плакаты» – символические натюрморты из музейных предметов и геометрических фигур, а также объемно-пространственные фотомонтажи и многое другое из наследия начала 1930-х гг.

Драматизм же исторической ситуации заключался в том, что реализаторы «производственного искусства», исследовавшие традиции промышленных выставок конца XIX – начала XX вв., пришли в музей с большим опозданием, на излете своей творческой биографии. Пришли тогда, когда основные позиции были уже захвачены теоретиками и практиками реалистического иллюстрирования. Кроме того, «фанерное творчество», органично соответствовавшее выставочной деятельности, проигрывало при создании стационарных экспозиций, рассчитанных на длительный срок эксплуатации. Что же касается «непонятности» конструктивистских экспериментов начала 1930-х гг., якобы «снижавших посещаемость музея»²⁸⁸? то факты опровергают подобную зависимость. Если в «конструктивистском» 1933 г. Центральный музей революции посетили 253 тыс. человек (в 1930 г. – 270 тыс.), то в 1939 г., после «коренной перестройки музея» и его якобы непонятной экспозиции, – 237 тыс. человек²⁸⁹, что говорит о более сложных процессах, анализ которых не входит в задачу нашего исследования.

Итак, подведем некоторые итоги: эволюция традиционных методов проектирования музейной экспозиции (коллекционного и ансамблевого) завершилась в начале 1930-х гг. формированием

²⁸⁸ См. мнение А.Б. Закс: *Закс А.Б.* Из истории Государственного музея революции СССР (1924–1934 гг.). С. 5–83.

²⁸⁹ Там же.

3.7. Музейная экспозиция как «учебное пособие»...

двух новых методов (иллюстративно-тематического и музейно-образного), в большей степени отвечающих идеологическим задачам своего времени. Однако вопрос о том, какими должны быть экспозиционные «тексты», остался формально открытым: необходимо было решать, что же все-таки есть экспозиция – система предметных иллюстраций к учебнику или художественное произведение с музейной спецификой?

3.7. Музейная экспозиция как «учебное пособие»: иллюстративно-тематический метод в 1930-е гг.

Директивное постановление ЦК ВКП(б) и СНК от 16 мая 1934 г. о преподавании гражданской истории в школах СССР решило спор между сторонниками музейно-образного и иллюстративно-тематического методов. Музейная экспозиция должна была стать развернутой иллюстрацией к курсу истории, от которой требовалось «обеспечить для учащихся доступность, наглядность и конкретность исторического материала, на основе чего только и возможны правильный выбор и правильное обобщение исторических событий, подводящее учащихся к марксистскому пониманию истории»²⁹⁰.

Дидактическая «правильность» музейных экспозиций, опиравшихся на «конкретность и наглядность», стала ведущим принципом экспозиционной работы не только исторических музеев, но и музеев других профилей. По мнению тогдашних идеологов, «музеи уже являются и должны становиться учебным пособием»²⁹¹. Идеологическое освоение «культурного наследия прошлого», начавшееся в 1920-е гг. и в различных вариантах продолжавшееся еще многие годы, завершилось созданием «единственно верных» концепций, опиравшихся на марксизм-ленинизм в сталинской интерпретации.

²⁹⁰ К изучению истории. Сборник. – Партиздат, 1937. С. 10–20

²⁹¹ *Радус-Зенькович В.* О некоторых вопросах музейной работы // Советский музей. 1938. № 5. С. 31–40.

Понятно, что метафорическая ассоциативность экспозиций, созданных на основе музейно-образного метода и позволявших неоднозначное толкование художественно выраженной идеи, не отвечала требованиям строгой дидактичности и политической бдительности: «лучший друг» музейных проектировщиков не любил двусмысленности.

Советские мефистофели наводили порядок в своем хозяйстве. «Всякое искажение в образе неизбежно приводит к результатам, прямо противоположным тем, которые были ранее намечены», – предостерегал один из ведущих культуртрегеров тех лет Ф.Я. Кон²⁹². «Враги народа» предпочли бы «давать такое сочетание экспонатов, которое направляет мысль на ложный путь», развивала эту идею Н.К. Крупская.²⁹³

Естественно, что основная нагрузка в деле идеологического охранительства ложилась на плечи кисляковых. Точнее – на придуманный ими «тематико-экспозиционный комплекс», приобретавший строгую унификацию. Эта дидактическая строгость реализовывалась за счет «лозунгов, цитат, выдержек из решений партии и правительства», а музейные предметы, являвшиеся «наглядным доказательством» этих текстов, должны были располагаться в строгой последовательности «в окружении свободного экспозиционного поля, равного экспонату или пространству, занятому экспонатом»²⁹⁴.

Регламентировались экспозиционные темы «с четко сформулированными заголовками», причем «в том порядке, как они даны в истории СССР или в “Кратком курсе ВКП(б)”»²⁹⁵. Регламентировался этикетаж, поскольку были опасения, что «враги народа», искажая слово и даже отдельные буквы в словах этикетажа, «проводили свою враждебную линию»²⁹⁶. К каждому относительно «образному» экспонату прилагалось подробнейшее словесное

²⁹² Кон Ф.Я. Наши очередные задачи // Советский музей. 1937. № 2. С. 1–6.

²⁹³ Крупская Н. Поднять музейное дело на социалистическую высоту // Советский музей. 1937. № 9–10. С. 1–2.

²⁹⁴ Павлов М. Вопросы методики и техники музейного показа // Советский музей. 1937. № 2. С. 7–17.

²⁹⁵ Березин А. Методы составления тематического и экспозиционного плана // Советский музей. 1939. № 8. С. 20–29.

²⁹⁶ Напомним, что за подобные «искажения» давали 10 лет лагерей.

3.7. Музейная экспозиция как «учебное пособие»...

описание. Например, макет «Общий вид новой советской деревни» сопровождался текстом: «Виднеется колхозный клуб, видны здания сельсовета и комитета ВКП(б)» и т. д.²⁹⁷

Своеобразным эталоном подобных иллюстративно-дидактических экспозиций стала экспозиция Центрального музея В.И. Ленина, открытая в 1936 г. По мнению одного из методистов тех лет, она дала «прекрасный образец умелого раскрытия самых сложных и порой как будто отвлеченных понятий»²⁹⁸. Ведущим понятием «новой школы для знакомства трудящихся масс с героическими страницами великой пролетарской революции» стала фраза «Сталин – лучший ученик Ленина». Для ее иллюстрирования использовались как собственные принципы и технологии иллюстративно-тематического метода, так и отдельные принципы и средства коллекционного, ансамблевого и музейно-образного методов, не противоречащие дидактическим требованиям. Эта тенденция к объединению методов под «контролем» иллюстративно-тематического метода (своего рода внедрение последнего в системы трех первых) выражала суть экспозиционной деятельности в анализируемый период.

Во-первых, требование «конкретности и наглядности» активно возвращало экспозиционеров к подлинным музейным предметам. Тот же Ф.Я. Кон был вынужден применить остроумный тактический ход – признать, что длительная борьба с коллекционным методом привела к «выхолащиванию из экспозиций наиболее интересных и нужных материалов». Отсюда демонстрация подлинников, иллюстрирующих новые политические мифы, должна была стать теперь «обязательной для всех музеев»²⁹⁹. В образцовой экспозиции Центрального музея В.И. Ленина помимо подлинных (или выдаваемых за оные) документов и фотографий, были представлены мемориальные вещи, подарки, а также коллекции современных произведений изобразительного искусства.

Кроме того, коллекции подлинных музейных предметов вошли составной частью и в экспозицию Государственного исто-

²⁹⁷ Березин А. Указ. соч. С. 20–29.

²⁹⁸ Там же. С. 29.

²⁹⁹ Кон Ф.Я. Музеи за двадцать лет // Советский музей. 1937. № 9–10. С. 3–9.

рического музея (1937), где, наряду с иллюстрациями к учебнику истории, демонстрировались археологические материалы, найденные при строительстве Московского метрополитена, русское оружие из клада, найденного в 1936 г. в Москве, материалы из могильников Кавказа XVI–XVII вв. и др.³⁰⁰

В сочетании иллюстративно-тематического и коллекционного методов, напомним, строилась юбилейная Всесоюзная пушкинская выставка (1937), где литературоведческие комплексы чередовались с коллекциями произведений изобразительного искусства. При этом одним из недостатков выставки считалось отсутствие единого раздела графики, посвященной Пушкину: графические прижизненные иллюстрации незаметно «разошлись» по тематическим комплексам³⁰¹.

Подобные сочетания методов, часто нарушающие целостность восприятия экспозиции (в одном углу экспонат – средство для создания «музейного предложения», а в другом – составная часть коллекции), сыграли тем не менее исторически положительную роль: музейные работники уходили от иллюстративных схем и диаграмм, постепенно возвращались к подлинным предметам, составляющим специфику музейного языка. Другое дело, что к «подлинным свидетелям» приравнивались и современные изобразительные иллюстрации, созданные в реалистическом стиле и призванные заменить сомнительную образность «предметных натюрмортов».

Более того, тенденция к документальности изобразительного ряда иногда приобретала откровенно мифологический характер: нужные документы создавались путем редактирования или ретуширования. Например, серия фотографий «Ленин и Сталин в Горках», иллюстрирующих, как «Владимир Ильич... передавал своему лучшему ученику начатые осуществлением великие дела»³⁰².

Во-вторых, «наглядность и конкретность» реализовывались в сочетании иллюстративных комплексов с традиционными

³⁰⁰ *Галин А., Дмитриев П.* Государственный исторический музей к двадцатой годовщине Октября // Советский музей. 1937. № 9. С. 10–12.

³⁰¹ *Волков Г.* Указ. соч. С. 17–27.

³⁰² *Тетерин С.* Ленин и Сталин в экспозиции музея // Советский музей. 1938. № 4. С. 19–21.

бытовыми ансамблями. Например, в экспозиции того же ленинского музея смысловым центром должен был стать ансамбль «Кабинет Ленина в Кремле», составленный из мемориальных вещей³⁰³. А в ленинградском Этнографическом музее на выставке «Русское население черноземных областей» стенды, иллюстрирующие «причины нарастания и формы перехода одного этапа в другой», чередовались с аттрактивными этнографическими интерьерами³⁰⁴.

Причем требование «исторической конкретности и наглядности» позволило некоторым историко-бытовым музеям избавиться на какое-то время от вульгарно-социологических «обоснований». Например, в «Музее боярского быта» (Знаменский монастырь) модернизация экспозиции «проводилась под знаком усиления бытовых черт в содержании и оформлении». Вместо идеологически выдержанных экспликаций в романовские палаты были вновь введены подлинные вещи домашнего обихода русского боярина «в том расположении, которое соответствовало бытовой обстановке», а сопроводительные тексты разместили при входе. При этом, естественно, основная экспозиция дополнялась иллюстративными выставками, развернутыми в соседних помещениях и помогавшими «развить темы о закабалении крестьянских масс»³⁰⁵. Собственно говоря, это был постоянно совершенствующийся идеологический стержень, пронизывающий останки забелинской историко-бытовой концепции истории.

Как известно, свято место пусто не бывает. На смену социологическим обоснованиям 1920-х гг. пришли новые историко-идеологические мифы, которые в формате всё тех же иллюстративно-тематических комплексов должны были так или иначе «внедриться» в систему ансамблевых композиций. Например, бытовой ансамбль «Домик Петра I» (музей-заповедник «Коломенское»), где интерьер и вводная экспозиция поначалу сосуществовали отдельно, был подвергнут активным нападкам критики,

³⁰³ *Дуцман В.* Центральный музей Ленина // Советский музей. 1938. № 4. С. 11–19.

³⁰⁴ *Востоков Е.* Новые экспозиции в ленинградских музеях // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 18–30.

³⁰⁵ *Савельев К.* Музей боярского быта // Советский музей. 1938. № 3. С. 42–44.

утверждавшей, что в «экспозиции потонуло в вещах и ради вещей главное – показ Петра I как великого патриота и реформатора своего времени»³⁰⁶.

Давление дидактической иллюстративности почувствовали на себе и ландшафтные группы естественно-исторических музеев, сотрудники которых должны были показывать не «независимые друг от друга комплексы и отдельные пейзажи», а «процессы, историю природы»³⁰⁷.

Своеобразным апофеозом механического внедрения иллюстративно-тематического метода в ансамблевые композиции являлась, на наш взгляд, выставка, посвященная А.С. Пушкину и открытая... в мемориальном музее А.П. Чехова в Ялте. Очередное «экспозиционное предложение» местного кислякова-милонова умещалось на одном письменном столе (!) с трогательной надписью на ленте «А.С. Пушкин и А.П. Чехов». Представленный материал в хронологическом порядке указывал на все события, связанные в жизни Чехова с именем Пушкина. Остается добавить, что автор этой уникальной выставки пообещал устроить нечто подобное к «XX годовщине Октября», а редакция посоветовала обратить внимание на подобный «опыт» сотрудникам мемориальных музеев М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого³⁰⁸.

В-третьих, символическому конструктивизму («нелепым фанерным конструкциям») музейно-образного метода противопоставлялись «методы реалистического показа». «Образное мышление» сторонников иллюстративно-тематического метода ограничивалось двумя направлениями. С одной стороны, решающую роль играли живописные, скульптурные и графические иллюстрации, строго выдержанные в реалистическом стиле и занимающие обычно центральное место в тематико-экспозиционном комплексе. Содержание подобных произведений с точностью до мелочей соответствовало ведущему тексту данного комплекса. Иногда жанровая живопись приобретала объемно-пространственные формы, трансформируясь в уже знакомые «обстановочные

³⁰⁶ *Антипин Г.* Домик Петра I // Советский музей. 1937. № 8. С. 29–35.

³⁰⁷ *Кригер Н.* О принципах экспозиции естественно-исторического материала // Советский музей. 1937. № 5. С. 17–21.

³⁰⁸ *Пронин И.* Пушкинская выставка в Ялтинском доме-музее А.П. Чехова // Советский музей. 1937. № 4. С. 48–50.

сцены». Например, в экспозиции Музея народов СССР (отдел «Социалистическое строительство Грузинской ССР») был воспроизведен «вход в штольню марганцевого рудника имени Сталина», где под портретом «вождя народов» располагались фигуры (манекены) шахтеров с соответствующими инструментами³⁰⁹.

С другой стороны, архитектурно-художественное оформление должно было превратить «экспозиционное помещение в ценную и прекрасную раму», создающую «привлекательность, наглядность и торжественность»³¹⁰. В Государственном историческом музее эта «рама» приближалась к архитектурному стилю изображаемой конкретно-исторической эпохи. То есть авторы нового проекта А. Буров и другие пытались реанимировать некоторые идеи В.О. Шервуда³¹¹. В экспозиции Музея революции в Ленинграде (Николаевский зал Зимнего дворца) всё было иначе: ампириная «рама» контрастировала с романтическим пафосом изображаемого времени. Во всяком случае, и первый, и второй варианты экспозиционной «торжественной рамы» существовали автономно от ее «содержания». В московском музее архитектурная стилизация соседствовала со «строгим и нейтральным оформлением витрин»³¹², а художники-оформители ленинградской экспозиции стремились лишь к стилистическому единству «досок из мрамора», на которых были начертаны сталинские цитаты, и «величественной колоннады из белого мрамора»³¹³.

Парадокс же состоял в том, что, борясь с «формализмом» символических конструкций начала 1930-х гг. (выражавших, между прочим, те или иные художественные идеи конкретных экспозиций), сторонники иллюстративно-тематического метода сами оказались формалистами в полном смысле слова, изобретавшими универсальную форму («торжественную раму») для выражения любого содержания и любой темы (!).

³⁰⁹ Добрускин Л. Экспозиция по социалистическому строительству Грузинской ССР // Советский музей. 1940. № 2. С. 23–29.

³¹⁰ Бреннет В. Некоторые вопросы художественного оформления музеев // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 41–54.

³¹¹ Галин А., Дмитриев П. Указ. соч. С. 10–12.

³¹² Там же.

³¹³ Бурт И. и др. Новая экспозиция музея революции в Ленинграде // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 30–38.

Это стремление у строгой унификации, к канцелярскому формализму, подталкивающее, например, к разработке «типового плана построения отдела социалистического строительства для областных краеведческих музеев» (на основе «Краткого курса ВКП(б)»), повергало порой в недоумение даже неистовых ревнителей иллюстративно-тематического метода. «Показательно, – отмечал один из постоянных авторов журнала «Советский музей» В. Радус-Зенькович, – что многие местные музеи похожи друг на друга как две капли воды»³¹⁴. Но, как говорится, они ничего не поняли и ничему не научились. В «Основных вопросах плана работы музея на 1941 г.» перед экспозиционерами-иллюстраторами ставилась первоочередная задача «дать краткую, содержательную и четкую этикетку каждому экспонату»³¹⁵.

Больше обсуждать было нечего. В конце 1940-го г. журнал «Советский музей», в течение девяти лет являвшийся рупором отечественной экспозиционной мысли, прекратил свое существование.

3.8. Особенности применения иллюстративно-тематического метода в период Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.)

Итак, намечавшаяся тенденция к предметной подлинности оказалась своеобразным тактическим ходом, сведенным в результате к «политически грамотному» этикетажу. Наступил момент творческой безысходности, которую, как уже отмечалось, осознавали и ее непосредственные «архитекторы». Нужна была хорошая встряска, энергичный импульс, способный оживить дряхлеющую экспозиционную мысль. И как это ни парадоксально это звучит, но таким творческим импульсом стала война.

³¹⁴ Радус-Зенькович В. Работать по-новому // Советский музей. 1939. № 1. С. 10–18.

³¹⁵ Основные вопросы работы музеев на 1941 год // Советский музей. 1937–1940. № 4. С. 1–4.

3.8. Особенности применения иллюстративно-тематического метода...

Когда наши коллеги-кисляковы в целях духовного и физического выживания разрушали собственные ценности, сие казалось своим «домашним» делом. Но когда угроза нависла со стороны внешних, «чужих» геростратов, тут уж сработала национальная гордость. Неожиданно вспомнились забытые понятия «отечество» и «отечественная культура», а отсюда совсем близко было и до понятия «коллекция музейных ценностей», столь дискредитированного бывшими инженерами-путейцами.

Казалось бы, на войне как на войне. Казалось бы, экспозиционная деятельность музеев отошла на второй план, поскольку необходимо было прежде всего заниматься физическим сохранением ценностей – эвакуацией, консервацией, реставрацией и т. п. Но в тех музеях, где подобная деятельность не совсем замерла, принципы экспонирования были уже иными. Обострилась парадоксальная, на первый взгляд, тенденция сближения иллюстративно-тематического метода с коллекционным, точнее, внедрение первого в систему последнего (идеологическая инерция) приняло весьма условный характер.

Более того, эта тенденция усилилась под воздействием новых обстоятельств. С одной стороны, сохраняемые «старые» ценности дополнялись новыми ценностями – предметными свидетелями национальной трагедии и героизма народа. С другой стороны, появлялись своего рода «антиценности» – воинские трофеи, воплощавшие идею возмездия. Наконец, экстремальные условия экспозиционной работы, требующие оперативности и минимума затрат, также повлияли на формирование «коллекционной» специфики агитационных (т. е. сохраняющих иллюстративно-дидактическую инерцию) выставок, практически лишенных стационарных интерьеров и художественного оформления.

И хотя уже в 1943 г. появилась идея «построения экспозиции, посвященной Великой Отечественной войне»³¹⁶, обязательной для каждого музея, ее практическая реализация сводилась к усилению всё той же тенденции коллекционно-тематического показа. Эта ситуация напоминала об экстремальных условиях экспозиционной деятельности в 1918–1921 гг., только теперь задача сохранения как «старых», так и «новых» ценностей приобретала

³¹⁶ Маневский А.Д. Основные вопросы музейно-краеведческого дела. – М., 1943. С. 23

характер прогрессивного (с точки зрения музейной коммуникации) шага назад, возвращавшего экспозиционеров к основе их языка – музейным коллекциям.

Основные противоречия этого периода нашли свое отражение в одном из немногочисленных пособий по музейно-экспозиционной работе, изданных в годы войны. Речь идет о брошюре А.Д. Маневского «Основные вопросы музейно-краеведческого дела» (1943). В этом методическом пособии наряду с устоявшимися принципами иллюстративно-тематического метода (требованием показывать «определенные идеи», а не «вещи», утверждением способности экспозиции отражать «любую тему» с помощью вспомогательных экспонатов-иллюстраций, определением дидактического характера музейной экспозиции и т. п.), было дано новое осмысление понятию «коллекция». Если в одной из доверенных статей А.Д. Маневский писал о коллекционировании как о негативном явлении «прежних музеев»³¹⁷, то теперь, в 1943 г., он пишет о «двух типах коллекций» как основах экспозиционной деятельности³¹⁸.

По мнению автора методички, коллекции первого типа, названные систематическими, могут служить лишь источником для иллюстративно-тематических экспозиций. В то же время коллекции второго типа, названные тематическими, могут представлять собой вполне самостоятельные экспозиции или фрагменты экспозиций. Например, «собрания подарков тов. Сталину, кабинет К.А. Тимирязева, оружие, найденное на Бородинском поле, или личные вещи Зои Космодемьянской»³¹⁹. Отсюда можно сделать вывод, что изначальная установка иллюстративно-тематического метода на разработку «музейного предложения» могла свестись, по сути, к лаконичным агитационно-патриотическим дозунгам. В практической экспозиционно-выставочной деятельности военного времени подобный дуализм агитидей и тематических коллекций, эмоционально обогащающих эти идеи, проявлялся по последующим направлениям.

³¹⁷ Маневский А.Д. Основное звено музейной работы // Советский музей. 1940. № 2. С. 1–5.

³¹⁸ Маневский А.Д. Основные вопросы музейно-краеведческого дела. С. 23.

³¹⁹ Там же.

3.8. Особенности применения иллюстративно-тематического метода...

Во-первых, новой содержательной идеей наполнялись старые коллекции музейных предметов. Идеей всенародного патриотизма была пронизана юбилейная выставка, посвященная И.А. Крылову и открытая в Государственном литературном музее в 1944 г. Она строилась не по традиционным принципам и технологиям иллюстративно-тематического метода, обеспечивающим показ «жизни и творчества», а с активным использованием коллекций графических произведений на тему «Басни Крылова и война 1812 года»³²⁰.

Идея национального возрождения определяла содержательный уровень коллекционно-тематической выставки «Народное искусство Северного Кавказа», открытой ко дню освобождения последнего от фашистских захватчиков. На этой выставке «вводные и заключительные щиты были увязаны с текущим политическим моментом»³²¹. В экспозициях Центрального музея Татарской АССР идея героизма соседствовала с драматической идеей физического выживания в условиях войны. Например, выставку «Героическое прошлое русского народа в медалях» дополняли экспозиции «Малоизвестные съедобные грибы» и «Новые пищевые растения»³²².

Во-вторых, новую экспозиционную жизнь получали спасенные музейные ценности. Например, после освобождения Клина в частично восстановленном доме-музее П.И. Чайковского была открыта не традиционная ансамблевая экспозиция, разбавленная иллюстрациями на тему «жизнь и творчество», а коллекционно-тематическая выставка «П.И. Чайковский в Клину и его окрестностях». Здесь был «собран и систематизирован весь уцелевший материал»³²³, пронизанный идеей защиты национальной культуры. Этому же направлению отвечала и выставка ленинградского Музея этнографии «По следам варварских разрушений», где экспонировались спасенные ценности и фотографии разрушений³²⁴.

³²⁰ Виноградова К. Указ. соч. С. 25–40.

³²¹ Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 7. М., 1971. С. 42–60.

³²² Симкин М.П. Советские музеи в период Великой Отечественной войны // Труды НИИ музееведения. Т. 2. – М., 1961. С. 176–326.

³²³ Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М. Указ. соч. С. 119–188.

³²⁴ Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Указ. соч. С. 42–60.

В-третьих, идея воинского и трудового подвига объединяла тематические коллекции новых музейных предметов – «подлинных свидетелей» военной жизни. На первой большой выставке «Великая Отечественная война советского народа» (Казань, 1942 г.) они предельно эмоционально раскрывали условные тезисы иллюстрированной истории войны. Например, темы «На войну встал весь народ», «Первый этап войны. Разгром немцев под Москвой», «Второй этап войны» иллюстрировались коллекциями плакатов, документов, личных вещей героев фронта и тыла³²⁵.

Наконец, в-четвертых, идея возмездия объединяла наиболее привлекательные экспонаты-трофеи. Они заполняли как локальные выставки, посвященные победе под Москвой и Сталинградом, так и многоплановые экспозиции, посвященные войне в целом³²⁶. Например, на уже названной выставке в Казани коллекции трофейного оружия и техники были дополнены письмами и дневниками немецких солдат, объявлениями о «новом порядке», актами о массовых убийствах и т. п. Все эти «трофеи» экспонировались не только в здании музея, но и «во дворе и на прилегающей к нему улице»³²⁷. Эмоциональное воздействие подобных тематических коллекций было огромным.

В целом, как уже отмечалось, в экспозиционной деятельности военного периода (1941–1945) наметилось явное ослабление позиций дидактического иллюстрирования, началось постепенное возвращение к «подлинным свидетелям» – музейным предметам.

³²⁵ *Синицына К.Р.* Из истории музейного дела в Татарской АССР // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 7. М., 1971. С. 121–176.

³²⁶ См. *Мазный Н.К., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 105–108.

³²⁷ *Синицына К.Р.* Указ. соч. С. 155.

3.9. Иллюстративно-тематический метод накануне кризиса (вторая половина 1940-х – начало 1960-х гг.)

Во второй половине 1940-х гг. возникла уникальная ситуация. Теоретики и практики музейного проектирования, стоявшие на позиции сохранения иллюстративно-дидактических принципов построения экспозиции (обеспечивающих в первую очередь создание концептуально завершенных экспозиций на тему войны), разделились тем не менее на два лагеря. Причина – отношение к временным границам музейного предмета. В центре дискуссии оказалась дилемма: «подлинный свидетель» или «современная иллюстрация». Подобная проблема выбора волновала, прежде всего, представителей исторических и историко-литературных музеев, т. е. «научно-просветительских учреждений» с ярко выраженной идеологической направленностью.

По словам сторонников современных иллюстраций, в послевоенные годы была выдвинута «старая, ошибочная точка зрения»: литературная экспозиция должна строиться только на материалах эпохи, современной писателю³²⁸. Безымянные сторонники этой точки зрения, практически не имевшие возможности публично изложить свои идеи, воспринимали историко-бытовые материалы как своеобразные документальные иллюстрации к тому или иному литературному произведению. Автор монографии подозревает, что какая-то часть этих протестантов окопалась в стенах тогдашнего Института музейной и краеведческой работы – будущего Российского института культурологии, ныне слившегося с Институтом Наследия. Во всяком случае, многие «диссиденты» от музейного дела прошли эту школу.

Представители иного лагеря (К. Виноградова и др.) категорически утверждали, что «нельзя давать в качестве прямых иллюстраций к литературным произведениям типологический изобразительный материал», т. к. он не раскрывает художественного своеобразия этих произведений. В то же время с помощью современных заказных иллюстраций можно и должно «раскрывать» как художественные особенности, так и идейное содержа-

³²⁸ Виноградова К. Указ. соч. С. 25–40.

ние романов, повестей, рассказов и стихотворений. В качестве положительного примера была названа юбилейная пушкинская выставка (1949), похожая на «чудесную огромную книгу, щедро и со вкусом иллюстрированную»³²⁹.

Так что эта «вражеская вылазка» сторонников музейной подлинности, вдохновленных военными вольностями, была временно пресечена. Тем более что слабым местом их программы оставалась установка на дидактическое иллюстрирование, которое невозможно было реализовать с помощью одних только подлинников. В этом смысле победившие оппоненты, приветствовавшие создание современных иллюстраций к научнообразным концепциям, менее всего противоречили идеологическим задачам тоталитарной системы.

Отсюда и Государственный литературный музей, и его региональные сателлиты, и Центральный музей им. В.И. Ленина, и Государственный исторический музей, и Центральный музей революции СССР, и другие музеи продолжали совершенствоваться и достраивать свои экспозиции в духе традиционного иллюстрирования литературных образов и исторических процессов. Более того, «стремление показать динамику животной жизни и историю развития живой природы», а «не только замечательные образцы животных», привело к созданию новых, «художественных» экспонатов-иллюстраций, выполненных «с помощью резца и кисти» на базе Государственного Дарвиновского музея и других естественно-научных музеев³³⁰.

И всё же краткий период торжества музейной подлинности не прошел даром. Сторонники коллекционных и ансамблевых экспозиций сохранили свои позиции. В середине 1950-х гг. в том же сборнике, где К. Виноградова опубликовала свои воспоминания об экспозиционерах-диссидентах, были напечатаны статьи тех самых диссидентов – сотрудников литературного музея Л. Медне и Н. Анциферова. Эти статьи были посвящены не «специально созданным иллюстрациям», с легкой руки московских методистов заполнивших практически все музеи страны. В центре внимания оказались подлинные музейные предметы, свидетели эпохи, которые превосходили новodelы как «по научным достоинствам», так

³²⁹ Виноградова К. Указ. соч. С. 36.

³³⁰ Музеи и выставки Москвы: путеводитель. М., 1947. С. 535.

и по «силе эмоционального воздействия»³³¹. Была сделана попытка иначе взглянуть на ведущий экспонат тематического комплекса: «желательно, чтобы центральное место на стене отводилось материалам, непосредственно связанным с писателем»³³².

Но абсолютно отказаться от современных иллюстраций было невозможно: пытаясь избавиться от немусейных способов выражения, наиболее передовые теоретики и практики музейного дела тем не менее настойчиво сохраняли саму концепцию экспозиции как особой формы научно-просветительской и идеологической работы. Например, сотрудники Государственного музея этнографии народов СССР в послевоенной экспозиции «выдвинули на первое место подлинные вещи», сокращая количество «живописных задников» в разделах, посвященных дореволюционным периодам. Но в советском разделе были вынуждены сохранять «большее количество вспомогательных материалов», так как бледные современные экспонаты-иллюстрации «плохо смотрелись с яркими вещевыми экспонатами дореволюционных периодов» (в середине 1950-х гг. экспозиционеры музея пытались восполнить этот недостаток диапроекторами и кинотехникой)³³³.

Что касается историко-мемориальных и литературно-мемориальных музеев, то здесь усиливающаяся «предметная» тенденция, приобретшая соответствующие интерьерные и ансамблевые формы, привнесла с собой еще больше противоречий. С одной стороны, теоретики музейной подлинности активно боролись с неорганичным вторжением иллюстративных экспозиций в систему мемориальных интерьеров. В частности, они иронично и справедливо утверждали на примере ленинградского музея-квартиры Н.А. Некрасова, что последний не мог развесить в своей спальне материалы о том, как он редактировал «Отечественные записки»³³⁴.

Но с другой стороны, отстаивая право каждого музея «на оригинальную экспозицию, во многом зависящую от того, где

³³¹ *Анциферов Н.* Экспозиционный комплекс // Методика литературной экспозиции. М., 1957. С. 125.

³³² *Медне Л.* Основные слагаемые литературных экспозиций // Методика литературной экспозиции. М., 1957. С. 87–105.

³³³ *Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н.* Указ. соч. С. 55.

³³⁴ *Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М.* Указ. соч. С. 175–177.

находится музей и какой период времени жизни и творчества меморируемого лица ему нужно отразить», те же авторы сводили эту экспозицию к чистым «мемориально-бытовым комплексам». Содержанием этих комплексов становилось не обещаемое «глубоко научное освещение жизни и творчества деятелей культуры»³³⁵, а «научно» расставленная мебель. Хорошо, если подлинная.

Таким образом, фактически отрицая иллюстративно-дидактические «пристройки» к мемориальным комплексам, сторонники музейной подлинности не смогли найти альтернативные средства для выражения духовного, мировоззренческого портрета «меморируемого лица». Начиная с 1960-х гг. и до настоящего времени в практической экспозиционной деятельности многих мемориальных музеев или сохранялся старый (но надежный с точки зрения научно-просветительского учреждения) принцип иллюстративных «дополнений», или под лозунгом музейной специфики воплощалась псевдоноваторская технология «типологических бытовых интерьеров». Эта технология привела к созданию многочисленных мнимореальных музеев, экспозиции которых были целиком построены на типологических предметах³³⁶.

В наиболее концентрированном виде все достижения и противоречия иллюстративно-тематического метода как универсального метода проектирования экспозиций в середине 1950-х – начале 1960-х гг. нашли свое отражение в коллективной монографии «Основы советского музееведения» (1955) и в особенности в монографии А.И. Михайловской «Музейная экспозиция: организация и техника» (1964).

Книга Анны Ивановны – это тяжелый том, который в 1960–70-е гг. лежал на столе практически каждого начинающего экспозиционера. Это учебное пособие было наполнено не только практически полезным материалом, но и кричащими противоречиями, характеризующими экспозиционную мысль того времени.

Например, читатели книги не могли внятно осознать, в чем заключается специфика музейной экспозиции. С одной стороны,

³³⁵ Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М. Указ. соч. С. 179.

³³⁶ См. Полякова Марта А. Некоторые вопросы изучения, реставрации и использования историко-мемориальных памятников // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Т. 126. М., 1983. С. 83–95.

экспозиция – это «совокупность предметов, подобранных и выставленных по определенной системе для обозрения». Исходя из этого определения, музейный предмет относится к «содержанию» экспозиции. С другой стороны, автор книги рекомендовала «умело передавать с помощью экспонатов и объяснительных материалов идейное содержание экспозиции». То есть в этом случае музейный предмет относится к средствам, становится элементом «формы». Далее, говоря о художественном оформлении экспозиции, А.И. Михайловская утверждала, что его задача – ярче выразить содержание экспозиции, «лучше показать экспонаты»³³⁷. То есть, исходя из логики данного тезиса, экспонат снова относится к содержанию экспозиции.

Итак, начинающий музейный проектировщик долгие вечера трудился над разгадкой оригинального софизма: значит, есть некое «идейное содержание», которое выражается с помощью другого «содержания», которое, в свою очередь, должно быть «оформлено». Кстати, об «оформлении». Борясь с конструктивистским и иным авангардистским «формализмом», А.И. Михайловская, как и ее старшие коллеги, плохо понимала значение этого слова. Приводя в качестве положительного примера оформления экспозицию Музея К. Маркса и Ф. Энгельса (1962), «идейное содержание» которой, казалось бы, требовало экспрессивных художественных средств, она с благоговением описывала «спокойные, нейтральные тона», применявшиеся в окраске стендов, или «прозрачный двойной стеклянный пояс», предназначенный для демонстрации «экспонатов-документов и изображений»³³⁸. На наш взгляд, этот формально-равнодушный «пояс» позволяет легко заменить бороду К. Маркса на кепку В.И. Ленина, а последнюю – на бивень мамонта из провинциального музея.

И всё же А.И. Михайловская понимала, что подобными средствами трудно подвести «посетителя музея к теоретическим выводам», хотя именно в этом состояла, по ее мнению, основная цель научно-просветительского учреждения. Поэтому в одной из последних глав своей монографии она была вынуждена пойти на компромисс и подтвердить необходимость старых, но грозных технологий оружия иллюстративно-тематического метода: «Всё большее значение в музеях приобретает специальный заказ

³³⁷ Михайловская А.И. Музейная экспозиция. С. 10–25.

³³⁸ Там же. С. 135.

картин на определенную тему». Правда, теперь эти иллюстрации названы «картинами-реконструкциями», воссоздающими «образ исторического события» на основе изучения «документальных данных». Но само существование подобных экспонатов ставило под сомнение ранее сделанный вывод о научной ценности «экспозиции как собрания подлинных материалов»³³⁹.

Как видим, всё вернулось «на круги своя», так как невозможно бороться против сомнительных музейно-экспозиционных технологий и способов выразительности, сохраняя сам принцип научно-просветительской иллюстративности. Поэтому, когда А.И. Михайловская наряду с экспозиционными комплексами с «единообразной симметрией и строгой композицией» благословила вдруг некоторые комплексы новых экспозиций Центрального музея Советской армии и Государственного музея А.С. Пушкина, созданные в начале 1960-х гг., с позиций сегодняшнего дня сей факт воспринимается как прогрессивное заблуждение.

Ибо эти примеры уже не являлись тематико-экспозиционными комплексами или, иначе, пространственными иллюстрациями к «идейному содержанию», а представляли собой полноценные экспозиционно-художественные образы или, иначе, музейные инсталляции, созданные на основе не научного или научно-полярного, а иного, художественного метода проектирования.

Подведем итоги. Более чем тридцатилетняя борьба сторонников иллюстративно-тематического метода за право объединить на его основе «удобные» принципы коллекционного, ансамблевого и отчасти музейно-образного методов проектирования завершилась безрезультатно. С одной стороны, концепция музея как научно-просветительского учреждения, требующая иллюстративно-дидактических экспозиций, приводила к нарушению музейной специфики (к нивелированию музейного предмета как «подлинного свидетеля»). С другой стороны, задача сохранения (и возвращения) музейной специфики реализовывалась в экспозиционных комплексах, содержанием которых фактически являлись сами экспонаты, а не планируемое «идейное содержание». Требовалось качественно иное сочетание идейности и эмоциональности – художественное единство содержания и формы, способное реализоваться в экспозициях практически любого профиля.

³³⁹ Михайловская А.И. Музейная экспозиция. С. 10–25.

3.10. Возрождение музейно-образного метода и проблемы его практического применения в последней трети XX в.

3.10.1. Первые эксперименты (1960-ые гг.)

Практически любой качественный поворот в жизни нашего отечества, как известно, связан с желанием «низов», возможностью «верхов» и с оглядкой на «соседей». По этой формуле происходили изменения и в музейном деле, точнее, в его основной сфере – экспозиционной и выставочной деятельности.

Пока представители науки вели дискуссии о музейных подлинниках и иллюстрациях, экспозиционные «низы» (точнее, приниженные второстепенностью своей роли художники-оформители) набирали очки на ином участке профессиональной деятельности – в сфере выставочно-промышленного дизайна. Работа шла по двум направлениям: основанный в 1957 г. по инициативе секретариата Союза художников СССР журнал «Декоративное искусство СССР» обеспечивал информационную поддержку и теоретическое осмысление этой деятельности, а созданная позднее на базе учебных семинаров Центральная экспериментальная студия СХ СССР (получившая название «сенежская») проводила эксперименты в области художественного проектирования³⁴⁰.

Разрабатывая новые принципы организации предметно-пространственной среды, сотрудники журнала, впоследствии организаторы и участники «сенежской» студии, прекрасно понимали, что главным критерием успешности их деятельности могут стать только реализованные проекты, получившие, как тогда выражались, общественный и, если повезет, международный резонанс.

Случай представился. На Международной Брюссельской выставке (1958) экспозиция советского павильона (художественный руководитель К. Рождественский) вызвала восторженные отзывы у зарубежных специалистов, определивших ее как «кафе-

³⁴⁰ См. Художественное проектирование / Сб. науч.-метод. материалов. М., 1987; Шарикова Ю.А. Журнал «Декоративное искусство СССР» как источник по истории музейного проектирования (1957–1990): дипломная работа / Рос. гос. гуманитар. ун-т. Каф. музеологии. М., 1990.

дральный собор коммунизма». Отказавшись от «торжественных» и «прекрасных» рам, проектировщики пошли по пути создания динамичных образов индустриально-космической эпохи, связав экспонаты с функциональными пластическими средствами, обеспечивающими художественное единство экспозиции³⁴¹. Именно присутствие художественной идеи, а не узкополитической, декорированной сусальным золотом мифологемы, позволило экспертам назвать этот экспозиционный миф «собором».

Понятно, что реакция «верхов» выразилась в раздате премий. Но отвлечемся на время от высокого начальства и коснемся других участников подготовительного процесса – зарубежных коллег-проектировщиков. В 1959 г. в Москве открылась выставка «Чехословацкое стекло». По поводу этой экспозиции журнал «Декоративное искусство СССР» опубликовал статью с сенсационным для того времени названием «Выставке нужен сценарий»³⁴². Оказывается, чехи и словаки давно уже не пользуются наукообразными тематико-экспозиционными планами, а предпочитают литературные сценарии, основная задача которых – определить пути и средства пластического решения образа. Так впервые за прошедшие двадцать пять лет приоритет в музейном проектировании был отдан не наукообразной концепции, а экспозиционно-художественному образу. Как утверждал автор статьи, «художник должен не оформлять тематический план, а воплощать интересные, умные и талантливо задуманные сценарии».

Отметим, что по своему характеру чехословацкая выставка была почти музейной, во всяком случае, отвечала профильным особенностям художественных музеев. И как бы ни перегибал палку, с точки зрения экспозиционеров-ученых, Б. Бродский, обозначенные им преимущества динамичного сценария заставляли задуматься о новой роли художника в музейном проектировании.

Кстати, в 1980–90-е гг. автор данной монографии неоднократно слышал мнение, что российских музейных проектировщиков многому научили чехи, а затем и поляки. Однако история со сценарными идеями Ф.И. Шмита и экспозиционной практикой учеников Л. Лисицкого в конце 1920-х – начале 1930-х гг. позво-

³⁴¹ Кликс Р. Указ. соч. С. 23–49, 52.

³⁴² Бродский Б. Выставке нужен сценарий // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 40–41.

ляет говорить лишь о посреднической роли наших зарубежных коллег в процессе возрождения художественных принципов отечественного проектирования.

...Наконец, подали голос и «верхи», издав 12 мая 1964 г. постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся». В этом постановлении говорилось о формальных и содержательных недостатках музейных экспозиций, почти тридцать лет строящихся на основе иллюстративно-дидактических принципов. Понятно, что идеологических лидеров меньше всего волновали творческие аспекты проектирования. Но они не могли пройти мимо одного «вопиющего факта»: большинство исторических экспозиций, посвященных советскому периоду, явно проигрывало по степени предметной аттрактивности экспозициям с дореволюционной тематикой. Решить эту проблему можно было за счет оригинальных и нетрадиционных технологий.

Который раз уже в истории отечественного музейного дела экспозиционеры получили формальный повод для реализации своего собственного творческого потенциала. В этом смысле постановление 1964 г. развязывало руки прежде всего художникам, получившим возможность для расширения зоны своих экспериментов.

Характерно, что в начале 1960-х гг. еще никто не говорил о возрождении музейно-образного метода, доводящего «художественное оформление» до уровня полноценного художественного образа и превращающего дидактическую идею в идею художественную. Тем более что сторонники иллюстративного метода не собирались так просто сдавать позиции, приспособлявая постановление к своим дряхлеющим нормам. Акцент пока ставился только на возрастании роли художника, от которого требовалось быть уже не просто «исполнителем, а соавтором, творческим работником высокой квалификации»³⁴³.

Эта принципиальная установка научных сотрудников Государственного музея этнографии народов СССР, оставляющих, правда, за собой «ведущую роль», реализовывалась в ряде разделов новой экспозиции: «Казахи», «Грузины» и «Украинцы». На первый взгляд, здесь применялись как будто всё те же традиционные технологии ансамблевых «вкраплений» в иллюстративную

³⁴³ Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Указ. соч. С. 57–58.

экспозицию – обстановочные сцены с манекенами, интерьеры, диаграммы и т. п. Но среди знакомых натуралистических иллюстраций к научно-популярным этнографическим разработкам выделялись иные «комплексы», а точнее, экспозиционные образы, обладавшие самостоятельной художественной идеей. Авторы подобных фрагментов стремились в каждом элементе экспозиции найти символический смысл, художественно интерпретировать традиционный «тематический комплекс», из которого убирались привычные живописные иллюстрации, а их место занимали коллажи из документальных фотоувеличений, объединявших предметные символы в объемно-пространственные композиции.

Например, в разделе «Грузины» фотоколлаж с характерным названием «Крепость», вербально выразившим художественную идею образа, объединял группу символических предметов на тему, связанную с формированием нации в экстремальных условиях. А объемно-пространственный фотоколлаж «Старый Тбилиси» создавал определенную основу для включения предметных символов в экспозиционно-художественный образ городской национальной культуры³⁴⁴.

В данном случае экспозиционеры этнографического музея доводили до совершенства исторически оправданную трансформацию «вещевого» ансамбля (интерьера) в экспозиционно-художественный образ. Но тот же процесс происходил и в музеях других профилей, таких как Государственный музей А.С. Пушкина (Москва, 1961–1962) и Центральный музей Вооруженных сил СССР (1964–1965).

Московский музей А.С. Пушкина, возглавляемый А.З. Крейном, первым из литературных музеев страны отказался от современных экспонатов-иллюстраций к произведениям писателя (составлявших, напомним, смысловую основу тематического комплекса) и решил обойтись типологическими предметами времени, в первую очередь приличным количеством изобразительных и вещевых источников. Этим и ограничивается заслуга А.З. Крейна и первого автора художественного проекта Б.Н. Соколова.

Новые предложения к старому проекту внес легендарный художник и теоретик художественного проектирования Евгений Абрамович Розенблюм. Предложений было много. Некоторые

³⁴⁴ *Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н.* Указ. соч. С. 58–59.

из них, например, идея противопоставления предметов времени и откровенно современного оборудования, вызывают сегодня определенное недоумение, хотя тогда это считалось чуть ли не главным достижением музейного дизайна. Дело в другом. Развивая традиции оформительского искусства, Е.А. Розенблюм внес в экспозицию давно забытый принцип «музейного натюрморта», позволяющего, как уже отмечалось, трансформировать предметные результаты человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы, создавать не иллюстрации, а портреты, экспозиционные произведения с самостоятельной художественной идеей. Такие музейные натюрморты, как «Пиковая дама», «Кабинет молодого человека», «Комната девушки», «Зеленая лампа», давно уже стали хрестоматийными примерами экспозиций, созданных на основе музейно-образного метода.

Понятно, что, применив наиболее простые, композиционные технологии для создания предметно-художественного образа, Е.А. Розенблюм во многом ограничил свои возможности. Но в музейном деле это была первая большая победа, заставившая «ученых» присмотреться к возможностям художественного проектирования. Вот что писал тогда А.З. Крейн, будущий ниспровергатель музейной образности в любом ее виде: «Чтобы оформление экспозиции стало произведением искусства, нужно создать художникам возможности для творчества».³⁴⁵ И он, надо отдать ему должное, создал. В ответ художники, точнее, один Художник, «подарил» Александру Зиновьевичу экспериментальную экспозицию, название которой долгие годы будет связано с именем первого директора.

Авторы новой экспозиции Центрального музея Вооруженных сил СССР, где Е.А. Розенблюм являлся уже полновластным художественным руководителем, прошедшим «пушкинскую» школу, также отказались от специально созданных живописных экспонатов батального жанра, выделив их в отдельный зал. Однако залов было много, следовательно, художников тоже. И хотя их руководитель придумал своеобразную «цепь» – модульную решетку, призванную, по его мнению, удержать самобытность каждого в рамках общей художественной концепции, принципы

³⁴⁵ Крейн А.З. Экспозиция нового музея А.С. Пушкина // Декоративное искусство СССР. 1962. № 2. С. 16–17.

и технологии построения этой многоплановой экспозиции оказались неоднородными. Но среди стилиевой разноголосицы наиболее эффективными выглядели чисто розенблюмовские композиции. Такие, например, как экспозиционно-художественный образ «Ты записался добровольцем?», где из одноименного плаката Д. Моора и образцов оружия – снарядов, винтовок и револьверов – с помощью увеличенного фрагмента документальной фотографии на данную тему складывался «предметный натюрморт».

По тем же принципам строился и экспозиционный образ «Оборона Петрограда», в структуру которого входили такие символические элементы, как известный плакат «Все на защиту Петрограда» (на условной афишной тумбе-витрине) и фрагмент подлинной булыжной мостовой (символ городской обороны), объединенные соответствующим документальным фотоувеличением.

Наконец, хрестоматийный пример из анализируемой экспозиции – экспозиционно-художественный образ на тему «Оборона Москвы в 1941 году». Вместо традиционного живописного полотна соответствующих размеров авторы использовали увеличенную фотографию парада на Красной площади, состоявшегося 7 ноября 1941 г. На этом документальном и в то же время символическом фоне, дополненном соответствующими плакатами, была развернута объемно-пространственная композиция, включавшая сбитый Талалихиным немецкий самолет, противотанковые ежи, стоявшие на подступах к Москве, пограничный столб 43-го километра и... выпускное платье Зои Космодемьянской. Вся эта драматическая композиция, построенная по принципу символического натюрморта, выражала художественную идею, расширяющую временные границы известного лозунга «За нами Москва!»³⁴⁶.

Понятно, что и в первом, и во втором, и в третьем музее названные экспозиционно-художественные образы соседствовали с локальными элементами традиционной иллюстративно-тематической экспозиции, так как проблема сюжетной коллизии решалась на уровне «тематико-хронологического» построения. Но это были первые экспозиции, где музейно-образный метод фактически претендовал на ведущую роль в комплексном объеди-

³⁴⁶ Репортаж из Центрального музея Вооруженных сил // Декоративное искусство СССР. 1965. № 5. С. 20–22.

нении экспозиционных методов. Необходимо было теоретически обосновать отношение к экспозиции как к произведению искусства, и это сделал ведущий автор двух последних экспозиций, а также лидер «сенежской» студии Е.А. Розенблюм.

В статье «Музей и художник», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР», а затем в монографии «Художник в дизайне» он сопоставил два понятия: музей как научно-просветительское учреждение, оперирующее музейными предметами, и художественный образ как основополагающий фактор экспозиции, способствующий активизации чувства сопереживания. И на этой основе определил два типа возможных музейно-экспозиционных концепций: научную концепцию и художественную концепцию (приоритет, естественно, отдавался последней как конечной стадии проектирования).

По мнению Е.А. Розенблюма, критерием положительного результата совместной работы художника и научного сотрудника являлась способность художника воспринять подлинный смысл научного труда, т. е. не внешнюю предметную иллюстративность наукообразных идей, а внутреннюю логику, связи между явлениями, выраженными в предметах. Ну а далее следовало творчески перевести эту логику в пространственные, зримые, художественные формы, в соответствии со специфическим законом зрительского восприятия и эстетическими категориями³⁴⁷. Так был восстановлен в правах художественный метод проектирования экспозиций, получивший впоследствии название «музейно-образный».

3.10.2. Двоевластие музейно-образного и иллюстративно-тематического методов (1970-е – начало 1980-х гг.)

Термин «двоевластие» наиболее точно, на наш взгляд, отражает сложившуюся на рубеже 1970–80-х гг. ситуацию принципиального соперничества двух методов за право ведущего. Причем эта ситуация характеризовалась более сложной структурой, чем

³⁴⁷ Розенблюм Е.А. Музей и художник; Его же. Художник в дизайне. С. 176, 146, 147.

формальным делением на «ученых» и «художников»: в число защитников приоритета иллюстративно-тематического метода входили художники, и наоборот. В свою очередь, каждая из двух групп также не обладала монолитным единством, а представляла собой сложное сочетание различных точек зрения.

Наиболее консервативная часть сторонников иллюстративно-тематического метода не принимала художественную стилистику музейно-образного метода в силу традиционности и стереотипности мышления. Для одних (в основном практиков региональных музеев) дидактические экспозиции с живописно-иллюстративными вставками продолжали оставаться лучшей формой «образовательно-воспитательной» деятельности. Другие (художники, воспитанные в традициях 1940–50-х гг.) были просто не способны преодолеть уровень традиционного ремесленного «оформительства».

В этом смысле весьма характерны две московские экспозиции, созданные в те годы разными художественными коллективами, но выглядевшие как сестры-близнецы. Речь идет об экспозициях Государственного музея Н.А. Островского (1974) и Государственного музея В.В. Маяковского (1973), где по периметру стен растянулась унылая лента стеклянных стендов с экспонатами-иллюстрациями, «разжевывающими» идеологические мотивы жизни и творчества двух писателей. Эта лента приводила посетителя в мемориальные комнаты (ансамблевый метод экспонирования) и снова уводила за горизонт оптимистической «борьбы за коммунизм».

Много позже, в 1980-е гг., автор монографии услышал от одного из друзей очень точное образное определение иллюстративно-тематической экспозиции о Маяковском: «Идешь по этому музею и видишь, что жил, де, такой пролетарский поэт Владимир Владимирович. Всё работал, работал, работал... Заработал, наверно, и на дачу, и на квартиру, и на машину. Может, и звезду Героя получил. И вдруг – траурное сообщение: умер! Экскурсовод говорит, что застрелился. Врет, наверное...» Последующая судьба двух музеев сложилась по-разному, но об этом чуть ниже.

Консервативную группу дополняли и сторонники бытовых ансамблей, считавшие этот уровень «образности» вполне достаточным для научно-просветительского учреждения. Именно эти пламенные апологеты бытовой иллюстративности способствова-

ли развернувшейся в 1970-е гг. кампании по созданию мемориальных (точнее, как уже отмечалось, мнимореальных) музеев, объективно посвященных не столько «меморируемому лицу», сколько типологическим предметам быта той или иной эпохи. Ярчайший пример – экспозиция московского музея А.И. Герцена, филиала Государственного литературного музея.³⁴⁸

Другая часть сторонников иллюстративно-тематического метода, состоявшая в основном из теоретиков музейной подлинности и «предметности», – А.И. Михайловская, А.Б. Закс и др. – признавала за архитектурно-художественным решением (так теперь стало именоваться «художественное оформление») задачу «сделать музей выразительным и запоминающимся». Но «ценность музейной экспозиции» они продолжали сводить к «научной концепции»³⁴⁹.

Более радикальная часть этой группы, признавая «приоритет научного содержания», не менее активную роль отводила художественной форме, считая, что «не следует упрощать образное мышление художника, так как в него входит логически-понятийное освоение содержания». Эту точку зрения поддержали в первую очередь теоретики перестройки литературных музеев (Т.А. Стриженова, Е.Г. Ванклова, А.К. Ломунова и др.), утверждавшие образность как основное средство организации «предметного ряда» экспозиции, а художника как режиссера, интерпретатора темы³⁵⁰.

Подобная позиция была близка наиболее лояльной по отношению к «науке» части сторонников музейно-образного метода,

³⁴⁸ См.: Что такое литературно-мемориальный музей // Сб. науч. трудов Гос. лит. музея. М., 1983. С. 34–35.

³⁴⁹ Михайловская А.И. Архитектурно-художественное решение экспозиций и применение аудиовизуальных средств в музеях // Музееведение и охрана памятников. Обзорная информация. Информационный центр по проблемам культуры и искусства. М., 1976. С. 47.

³⁵⁰ Ванклова Е.Г. Творческая лаборатория писателя в экспозиции // Современные литературные музеи: некоторые вопросы теории и практики / Сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1977. С. 6–31; Ломунова А. К. Музеи национальной литературы в СССР: к вопросу построения экспозиции по истории советской литературы // Современные литературные музеи: Некоторые вопросы теории и практики. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Вып.111. М., 1982. С. 31–49; Стриженова Т. Художник и музей // Музей и современность. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Т. 36. Вып. 2. М., 1976. С. 103–116.

в частности Е.А. Розенблюму. Он утверждал, что задачи научного сотрудника и художника равны, а ведущая роль в экспозиционном пространстве принадлежит наиболее талантливому из них³⁵¹. Понятно, что это была дипломатическая констатация приоритета художника как решающей силы в реализации музейно-образного метода.

Особое место в среде сторонников нового метода занимала, как уже отмечалось, Н. Николаева, своего рода белая ворона среди тогдашних сотрудников НИИ культуры. Впервые применив в музееведении семиотическую теорию Ю.М. Лотмана, она призывала отказаться от искусственного дуализма «научного» и «художественного» в музейной экспозиции. По ее мнению, экспозицию следовало рассматривать как целостную структуру, организованную по законам построения художественного текста³⁵². В этом случае информативная емкость «поэтического языка» экспозиции, основу которого составляли музейные предметы, превышала бы иллюстративную информативность «тематических комплексов» или иллюстративно-бытовых образов.

На наш взгляд, это был наиболее перспективный путь дальнейшего развития музейно-образного метода, вынужденного привлекать в свой арсенал литературно-драматические средства, а в союзники – часть научных сотрудников, способных разрабатывать литературно-драматические сценарии экспозиций нового типа.

Радикальную позицию в группе апологетов музейно-образного проектирования занимали многие представители «сенежской» студии, в частности, М. Коник, в нереализованных проектах которого (например, Музей Н.В. Гоголя в Москве, 1975) утверждалась откровенная театрализация экспозиции. Поэтический язык здесь практически лишался музейных предметов как «подлинных свидетелей» и восполнялся «парадом манекенов», т. е. в экспозиционном спектакле играли «люди», а не «вещи»³⁵³. Однако это были эксперименты, развивающие арсенал музейных технологий, в частности, экспозиционно-художественных средств.

³⁵¹ *Розенблюм Е.А.* Музей и художник; Его же. Искусство экспозиции. С. 23–29.

³⁵² *Николаева Н.* Указ. соч. С. 45–62.

³⁵³ *Глазычев В.Л.* Поэтическая среда музея // Декоративное искусство СССР. 1975. № 10. С. 40–43.

Одной из удач подобных студийных экспериментов является, на наш взгляд, нереализованный проект мемориального музея классика татарской поэзии Г. Тукая, созданный М. Конином. Лейтмотивом музейной экспозиции должен был стать путь, дорога по ландшафту, окружающему затерянную деревушку под Казанью. Экспонатами – природные объекты. «Витринами» – огромные, до 20 метров в длину, линзы, зеркала и цветочные фильтры, как бы вырезающие очередные фрагменты ландшафта и преобразующие их в поэтические образы³⁵⁴. Словом, это была попытка экспозиционно-художественного исследования творческой лаборатории поэта, в случае реализации во многом бы повлиявшая на дальнейшее развитие музейного проектирования.

В наиболее концентрированном виде позиции сторонников двух методов были выражены в дискуссии на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» с характерными подзаголовками: «Музейная экспозиция – искусство?» и «Музейная экспозиция – наука?». Ее участники, А. Разгон и Л. Каратеев, пытались, прежде всего, найти общий принцип, удовлетворяющий и «науку», и «искусство»: непереносимым условием решения экспозиционных задач в современных музеях был признан «творческий союз» научного сотрудника и художника. Ну а дальше началась дискуссия.

Тогдашний лидер отечественного музееведения А.М. Разгон, признавая объективные ценности художественного проектирования, а следовательно, и музейно-образного метода, оставлял за последним вспомогательную роль в процессе воплощения «научной концепции». По его мнению, «музейная экспозиция – это целенаправленная демонстрация памятников». Причем цель может быть только одна: поскольку «в наших музеях отбор, организация, трактовка памятников ведется на строго научной основе»³⁵⁵, то экспозиция призвана стать специфической «формой научной публикации», и не более. Перед художником практически ставились всё те же оформительские задачи.

³⁵⁴ См.: *Гнедовский М. Б.* Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле // Социальное проектирование. Прорыв к реальности. М.: Сб. науч. трудов НИИ культуры, 1990. С. 85–100.

³⁵⁵ *Разгон А.* Музейная экспозиция – искусство? С. 21–24.

Не уступал своему оппоненту и Л. Каратеев. По его мнению, научная концепция и ее предметные иллюстрации-экспонаты являются лишь материалом, которым пользуется художник при создании произведений экспозиционного искусства. «Если мысль ученого может быть выражена в любой форме, от этого ее существо не изменится, то решение пространства может существовать, как всякое художественное решение, в одной единственной форме; в другой форме это будет уже другое произведение. Экспозиция не “оформление концепции”, а акт ее рождения». Твердая уверенность в перспективе подобного отношения к музейной экспозиции позволила Л. Каратееву уступить амбициозности своего ученого коллеги: «Пусть каждый думает, что он главный, если борьба за руководящую роль поможет максимальному выявлению их творческих способностей»³⁵⁶.

В сущности, дискуссия осталась открытой. Действительно, если «экспозиция – наука», то способна ли она выразить в системе предметных иллюстраций к теоретическим концепциям образы времени и его героев, «диалектику души» человека, вызывая у посетителя чувство сопереживания? Но если «экспозиция – искусство», то возможно ли средствами пластических искусств, например, системой «музейных натюрмортов», выразить диалектику познания мира, вызывая у посетителя желание поучаствовать в этом познании? Ответить на эти вопросы можно было только экспериментальной музейно-экспозиционной деятельностью, которая и развернулась в 1980-е гг.

3.10.3. Музейно-образный метод как ведущий метод проектирования (1980–90-е гг.)

Серия выставок, открытых в начале 1980-х гг. в ряде музеев страны, вызвала появление сборника «Музейное дело в СССР» (1983), почти целиком посвященного художественному проек-

³⁵⁶ Каратеев Л. Музейная экспозиция – наука? // Декоративное искусство СССР, 1976, №9. С. 19.

тированию музейной экспозиции. Большинство авторов сборника, признавая равенство «науки» и «искусства», объективно поддержало точку зрения Ф.Г. Кротова (в то время директора Центрального музея революции СССР) о «полном и безусловном признании музейно-образного метода как главного для экспозиций в исторических и краеведческих музеях»³⁵⁷. Собственно, с этого сборника и началась формально узаконенная жизнь описываемого метода, имевшего фактически полувековую историю. Не повторяя термина Ф. Г. Кротова, Е.А. Розенблюм тем не менее впервые сформулирует принципиальную суть этого метода, способствовавшего «трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы»³⁵⁸.

Музейно-образный метод как ведущий метод проектирования был призван объединить на своей основе те принципы иллюстративно-тематического, коллекционного и ансамблевого методов, которые воплощали в себе понятие «наука» (научная концепция, научно-систематизированная коллекция, научно-реконструируемый ансамбль). Варианты объединения были весьма разнообразны, но почти все его сторонники писали:

- о «единстве действия» в экспозиции, о создании такой картины эпохи, «из которой нельзя ничего убрать, не нарушая ее строя» (Ф.Г. Кротов³⁵⁹);
- о единой «эмоциональной концепции» с «образной, художественной структурой» (К.И. Рождественский³⁶⁰);
- о «драматургической стороне экспозиции» (Е.А. Розенблюм³⁶¹);
- о «выражении своей сюжетной линии» (М.А. Коники³⁶²);

³⁵⁷ Кротов Ф.Г. Указ. соч. С. 8–9.

³⁵⁸ Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–29.

³⁵⁹ Кротов Ф.Г. Указ. соч. С. 8–9.

³⁶⁰ Рождественский К.И. Музейная экспозиция // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 17–22.

³⁶¹ Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–29.

³⁶² Коники М.А. Музей как единство науки и искусства // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 29–34.

- о синтетическом характере музейной экспозиции, включающей в себя, помимо архитектурно-художественных, литературно-драматические средства (К.В. Худяков³⁶³);
- о развитии экспозиционной темы «по законам большой литературы, драматургии» на основе конфликта (В.Л. Ривин³⁶⁴).

То есть в конечном смысле речь шла о перспективах разработки оригинальной поэтики музейной экспозиции как самостоятельного вида искусства.

Однако проблема состояла в том, что фактическим «хозяйном» экспозиционных площадок, необходимых для экспериментов в данной области, являлись представители «науки». В этом отношении важнейшую роль в пропаганде музейно-образного метода сыграл Федор Григорьевич Кротов, по инициативе которого Центральный музей революции СССР не только подготовил названный сборник, но и заказал сценарий новой экспозиции, где была сделана попытка разработать целостную драматическую структуру для архитектурно-художественного воплощения темы. Употребляя, быть может, грубое сравнение, мы бы сопоставили роль Ф.Г. Кротова с ролью... Н. С. Хрущева: оставаясь, как говорится, продуктами своего времени, они (каждый в своей области) интуитивно почувствовали неизбежность перемен и, допуская порой крутые меры воздействия, подготовили основу для дальнейшего движения вперед.

Что касается сценария новой экспозиции Музея революции³⁶⁵, то добиться поставленной цели удалось не полностью. Принципиальная установка на формальное объединение экспозиционных методов «под колпаком» музейно-образного и непонимание авторами сценария (профессиональными кинематографистами) музейной специфики нестандартного художественного языка привело к эклектическому сочетанию «сцен», «коллекций», «иллюстраций», нарушающему целостность восприятия драмати-

³⁶³ Худяков К.В. Музейная экспозиция: комплекс единого решения // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 39–43.

³⁶⁴ Ривин В.Л. Музей и экспозиция // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 65–67.

³⁶⁵ Сценарий экспозиции Центрального музея революции СССР: Методическое пособие. М., 1983.

ческого действия. Впрочем, эти недостатки не могли перечеркнуть перспективы направления, выбранного в те годы сотрудниками музея, творчески осваивавшими наследие своих предшественников, экспозиционеров начала 1930-х.

Не менее значительную роль в этот переломный момент истории развития музейного проектирования сыграл другой представитель науки – Ю.П. Пищулин, теоретически обосновавший роль сценария, призванного, по его мнению, соединить «научное проектирование с художественным проектированием». Однако, выразив необходимость в таком посреднике, он тут же ограничил его рамками определенной научной системы, в пределах которой и необходимо создавать «полноценную художественную среду»³⁶⁶.

Согласно этой логике, экспозиционерам-практикам – научным сотрудникам, сценаристам и художникам – предстояло создать некое парадоксальное равновесие между двумя полярными в языковом отношении системами, в результате чего побеждал тот, кто «наиболее талантлив», а проигрывала экспозиция, лишавшаяся или полноценности «художественной среды», или познавательности «научной системы».

В том же примиренческом духе выступил в кротовском сборнике и М.А. Коник, определивший музей как «единство науки и искусства». Уставший от борьбы с «учеными» заказчиками, итогом которой стали невостребованные художественные проекты, он предложил своим оппонентам поговорить «на одном языке – языке человеческой культуры»³⁶⁷. Однако разработать практическую грамматику этого музейного «эсперанто» не смог и он.

Следует отметить, что наиболее мудрые заказчики, в глубине души не принимавшие новых веяний, но сознающие очевидные политические выгоды, на время закрывали глаза и позволяли проводить эксперименты на своей территории. Это касается прежде всего дирекции Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, допускаявшей

³⁶⁶ *Пищулин Ю.П.* К проблеме воссоздания исторического процесса средствами пластического искусства // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 60–70.

³⁶⁷ *Коник М.А.* Указ. соч. С. 29–34.

«варяжские набег» художника Л.В. Озерникова³⁶⁸, в результате которых появлялись уникальные произведения экспозиционного искусства, а также дирекции Государственного литературного музея, много лет терпевшей бархатную диктатуру Е.А. Розенблюма и его команды.

В других музеях было иначе, но тем не менее все достижения и противоречия музейно-образного метода (как ведущего метода проектирования) можно увидеть, рассмотрев наиболее интересные, на наш взгляд, экспозиции 1980-х гг., не вдаваясь в тонкости отношений авторов с заказчиком.

Организаторы Музея театрального искусства Украины (Киев, 1983) одними из первых среди своих соотечественников сделали попытку создать экспозицию с безусловным приоритетом музейно-образного метода. С одной стороны, авторы экспозиции В. Батурин и А. Драк, увлеченные идеей ее «вечности», т. е. воспринимавшие конечный результат своей деятельности как полноценное произведение искусства, стремились использовать буквально каждый угол, каждый сантиметр экспозиционной площади для построения образа. Отметим, что наиболее остроумно была обыграна металлическая пожарная лестница, на основе которой был создан образ «бронированного агитпоезда» – передвижного театра эпохи Гражданской войны. С другой стороны, задача «разработать драматургию будущей экспозиции» решалась ими в рамках традиционного тематико-хронологического принципа, на основе которого выстраивалась последовательность экспозиционно-художественных образов. В результате посетителю были представлены своеобразные театральные сцены, передающие «стиль, атмосферу того или иного времени»: из ярмарочной среды первого зала он попадал в образ театра эпохи классицизма, далее – в ампирный зал гоголевского театр, затем – в театр эпохи А.Н. Островского и т. д., вплоть до современного театра. То есть вся «драматургия» экспозиции сводилась, по сути, к «монтажу аттракционов», выстраивавшихся по традиционной хронологии развития театрального искусства³⁶⁹.

³⁶⁸ См.: Поляков Т.П. Художник Л.В. Озерников (портрет музейного художника) // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. Информ. сб. Вып. 6. М., 1990. С. 50–57.

³⁶⁹ Батурин В., Драк А. Здесь, сейчас и нигде больше // Советский музей. 1983. № 1. С. 68.

Как видим, применение музейно-образного метода было «упорядочено» структурой тематико-экспозиционного плана – основного проектного документа, связанного с иллюстративно-тематическим методом. Последний, кстати, давал о себе знать и в композиционных сочетаниях музейных предметов, многие из которых входили в систему образа не как символы (элементы художественного текста), а как традиционные иллюстрации к научной концепции. Такой музей, соблюдавший в своих художественных поисках «рамки определенной научной системы», вспомним Ю. В. Пищулина, мог устраивать, в принципе, как представителей науки, так и представителей искусства. Однако потенциальные возможности экспозиционного сюжета реализованы здесь не были: издержки навязываемой «научной системы» оттеснили драматические конфликты и коллизии, существовавшие, например, в истории того же театрального искусства.

По тем же самым принципам строилась и экспозиция Одесского государственного литературного музея (1984). Чтобы связать всю экспозицию воедино (а она рассыпалась на отдельные «темы» научной концепции), ее основной автор, художник А. Гайдамака, придумал своеобразный «театр рам», разных по габаритам, но всегда отвечающих стилистике времени. По словам искусствоведа С. Базазьянц, здесь были «задействованы рамы всех мастей и оттенков, напоминающие виньетку и похожие на конструкцию из театрального портала. Конечно, этот прием заимствован из арсенала театральной выразительности, но в данном случае он пришелся к месту, потому что выполнял не украшательскую, а конструктивную организующую роль»³⁷⁰. С помощью этих, прямо скажем, незатейливых технологий А. Гайдамака, вероятно, пытался сочинить образ «музейной литературы», создаваемой в Прошлом, но выходящей из «рамы» в Будущее. Однако этот процесс незримо сдерживали еще одни «рамки» – рамки «определенной научной системы».

Похожий образ литературы, теперь уже советской, возникал в сознании Е. А. Розенблюма и переносился им в выставочную экспозицию Государственного литературного музея, посвященную юбилею создания Союза советских писателей (1984). Вся исто-

³⁷⁰ Базазьянц С. Художественный образ писательского дела // Декоративное искусство СССР. 1985. № 1. С. 2–5.

рия советской литературы, аккуратно поделенная авторами тематико-экспозиционного плана на периоды, была втиснута художником в бесконечные ряды стилизованных книжных стеллажей, развернутых от пола до потолка по периметру залов московского особняка в Трубниковском переулке. В определенных точках от книжных полок отделялись крупные фигуры, точнее, фотосилуэты литературных «генералов»: Горького, Маяковского, Фадеева и др. Эти фотосилуэты прерывали образную ленту довольно нудного «литературного процесса» и становились центрами персональных экспозиционно-художественных образов: книги, журналы, фотографии, рукописи и мемориальные вещи покидали полки, поворачивались лицом к зрителю и складывались в «музейные натюрморты».

Правда, иногда идея бесконфликтности этой литературной истории, выраженной в тематико-хронологическом «сюжете», страдала от локальных художественных идей, гениально воплощенных в простейших метафорических образах. Чего, например, стоил один только письменный стол А. Фадеева, рекламирующий ценнейшие породы дерева и абсолютно чистый, или обычная музейная кушетка, как бы случайно оказавшаяся под живописным портретом Н. Островского, лежащего в кровати.

Иной вариант сочетания музейно-образного и иллюстративно-тематического (а также коллекционного и ансамблевого) методов реализовался в уже знакомой экспозиции мемориального музея А.С. Пушкина на Арбате (1986). Напомним, что экспозиция состояла как бы из двух самостоятельных частей. На верхнем этаже с помощью немногочисленных мемориальных предметов и вспомогательных архитектурно-художественных средств создавался образ «пространства, хранящего воспоминание о Пушкине», точнее, о счастливейшем мгновении его земной жизни. Экспозиция нижнего этажа была оформлена как иллюстративная монография «Пушкин в Москве», включавшая однотипные стеклянные витрины с предметными иллюстрациями к различным «темам и подтемам», стенды, «снизу доверху увешанные городскими пейзажами», мебельные интерьеры и т. п.

Несомненно, здесь были представлены уникальные экспонаты, у авторов от науки была своя идея – «визуальная антитеза» первого, «научного» этажа, «с простором верхних мемориальных

залов»³⁷¹. Но эта тематико-экспозиционная эклектика нарушала целостность восприятия всей экспозиции. По крайней мере, сводила на нет творческие находки художников (руководитель Е.А. Розенблюм), предусматривавших в «своей» зоне, на втором этаже, художественную содержательность каждой детали, каждого элемента экспозиции.

Следует отметить, что экспозиция музея А.С. Пушкина на Арбате – конечно же, в своей художественной части – является кульминацией творчества Евгения Абрамовича Розенблюма и возрожденного им метода. В 1980-е гг. были созданы десятки проектов и реализованы десятки экспозиций, что называется, «под Розенблюма». Появился даже такой термин «розенблюмовщина», характеризующий многочисленных эпигонов. Всё это издержки, и, на наш взгляд, в истории останется другое: понятие Розенблюм, обозначающее не столько фамилию гениального художника, школу которого прошли практически все известные проектировщики 1980–90-х гг., сколько целое направление музейного проектирования. Понятие это историческое.

Один из талантливых учеников Е.А. Розенблюма Леонтий Владимирович Озерников интуитивно чувствовал этот «историзм» и пытался преодолеть его с помощью новых художественных технологий. Отметим, что они были относительно новыми, поскольку опирались на сформулированное мэтром в 1983 г. право художника создавать «новые экспонаты»³⁷². Однако метафорические композиции, созданные Л.В. Озерниковым из папье-маше или гипса, принципиально отличались от традиционных «картин» или «фигур». Это было абсолютно новое отношение к «специально созданным экспонатам». Символическая условность, загадочность картонных или гипсовых скульптур намечала их перспективное развитие – трансформацию «экспонатов» в нетрадиционные «витрины», способные расширять смысловой потенциал музейных натюрмортов.

Правда, отношение это так и осталось отношением, потому что существовать Л.В. Озерникову приходилось в тех же «рамках определенной научной системы», т. е. под жестким контролем

³⁷¹ Овчинникова С. Дом на Арбате // Советский музей. 1987. № 1. С. 53–62.

³⁷² Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–29.

авторов «научных концепций» и «тематико-экспозиционных планов». Преодолеть же, по его мнению, наукообразную импотенцию своих вынужденных «соавторов» можно было только с помощью активных художественных средств, порой нарушающих музейную специфику.

Один из ярчайших примеров – экспозиция бывшего Музея православия и атеизма во Владимирском крае (Владимир, 1986). Здесь в небольшом количестве были представлены оригинальные художественные образы, содержащие тонкий и ироничный философско-мифологический смысл. Например, постмодернистская коммунистическая троица – Маркс, Энгельс и Ленин. Но всё это тонуло и терялось в овеществленном и развернутом в пространстве бывшей церкви тематико-экспозиционном плане «про атеизм». Экспозиция разбилась на ряд самостоятельных фрагментов, многие из которых могли бы стать основными сюжетными пружинами для драматического развития, ограниченного не надуманными наукообразными рамками, а законами построения полноценного произведения экспозиционного искусства. Видимо, шокированный примитивностью предметных иллюстраций к «темплану», подготовленному научными сотрудниками, художник был вынужден создавать собственные экспонаты, «забывающие» музейные стенды с «подлинными материальными свидетелями»³⁷³.

Несколько лучше сложилась ситуация при проектировании владимирского музея «Часы и Время», экспозиция которого открылась в здании церкви XIX в. (1985). Свободу творчества гарантировало уже то, что вместо тяжелой наукообразной концепции сотрудники музея представили трехстраничный список провинциальной коллекции часов, которая могла бы вся целиком разместиться в небольшой мастерской художника. Опираясь на директивную идею типа «делай то, не знаем что», Л. Озерников сочинил любопытнейшее философско-поэтическое произведение, состоящее из шести условных фрагментов, посвященных Временности и Вечности, механической материи и человеческой духовности на разных этапах нашего Бытия. Именно в этой экспо-

³⁷³ См.: Поляков Т.П. Художник Л.В. Озерников (портрет музейного художника). С. 50–57; Гордеев С. Православие и атеизм во Владимирском крае // Советский музей. 1987. № 1. С. 15–21.

зиции метафорические скульптуры Озерникова впервые выполняли функции условных «витрин», раскрывающих философский смысл рукотворных игрушек, отсчитывающих мгновения нашей жизни.

«Белый гипс, подобно слепку, останавливает время, чистая форма не знает старения – она вечность. Находясь в музее времени, чувствуешь эту остановку. Улица остается позади, и ты один на один с вечностью, с шестью картинами времени», – таково было впечатление у первых посетителей музея. Остается добавить, что уничтоженная, к сожалению, экспозиция «Часы и время» вошла в книгу «Сто великих музеев мира»³⁷⁴.

Те же пластические средства Л. Озерников попытался использовать и при создании первой временной экспозиции в Музее декабристов (Москва, 1987). Однако в отличие от музея часов здесь был представлен тематико-экспозиционный план «Декабристы и Пушкин»³⁷⁵, а также приличная коллекция мемориальных предметов. Сотрудники музея, пригласившие художника, хотели убить двух зайцев: с одной стороны, достойно показать эту тематическую коллекцию, с другой стороны, создать – неизвестно, правда, из чего, – яркий экспозиционный образ на обозначенную тему. Иными словами, перед Озерниковым объективно были поставлены ограничения: музейные раритеты должны быть представлены в надежных витринах отдельно от оригинальных художественно-пластических композиций.

Художник задание выполнил: в реализованной экспозиции метафорические скульптуры из белого гипса существовали сами по себе, на уровне полноценных экспонатов, а витрины с коллекциями – тоже сами по себе. Кстати, среди гипсовых метафор были, на наш взгляд, просто уникальные находки. В частности, напомним³⁷⁶, белый «письменный стол» превращался в макет Сенатской площади: столешница разделялась пополам рваной «трещиной», которая прошла сквозь судьбы Пушкина и его друзей, разлучив кого навеки, кого на долгие годы. Понятно, что эта художественная конструкция, существующая автономно, на уровне специаль-

³⁷⁴ Сто великих музеев мира. Авт.-сост. Н.А. Ионина. М.: Вече, 2001. С. 489–492.

³⁷⁵ Лопаткин А. Указ. соч. С. 48–58.

³⁷⁶ См. параграф 2.4.

но созданного экспоната, подавляла своих витринных соседей – предметных «свидетелей» обозначенной трагедии. Музейная гармония основных и вспомогательных экспозиционных средств отсутствовала.

Кроме того, отсутствовал и литературно-драматический сюжет экспозиции, учитывающий мемориальную мифологию бывшего дома Муравьевых и воплощающий ее в цепочку связанных между собой экспозиционно-художественных образов или музейных инсталляций. Рискнем предположить, что в случае применения подобного сюжета произошла бы объективная трансформация если не всех, то хотя бы части гипсовых экспонатов во вспомогательные «витрины», обладающие смысловыми функциями. Бессловесные, но потенциально гениальные «актеры» – мемориальные предметы – получили бы ведущие роли в нетрадиционном музейном спектакле. Но...

Нарушая хронологию событий, отметим, что музейно-образный метод, в силу своих особых качеств, необыкновенно живуч. В последние годы XX в., несмотря на финансово-экономические сложности, в России было создано более десятка экспозиций и выставок, в основе которых лежали художественные принципы, проповедуемые Е.А. Розенблюмом. Среди его учеников (уточним – последователей, а не эпигонов), наибольшую популярность, помимо Л. Озерникова, имеют три непохожих друг на друга художника.

Первый из них – Е. Богданов (и его бывший соавтор С. Черменский), создатель ряда выставочных в основном экспозиций в Государственном историческом музее, в Государственном музее В. В. Маяковского, в Музее-панораме «Бородинская битва» и других музеях. Он остается одним из символов нового музея и художественного проектирования музейных экспозиций конца XX в. не только как автор самой красивой выставки 1980-х гг. «Маяковский и производственное искусство»³⁷⁷, но и как автор оригинальных проектных метафор начала 1990-х гг. Например, именно он придумал для выставочной экспозиции музея «Бородинская панорама» пушечный снаряд с французским клеймом, влетевший в Россию 1812 года и начиненный... саксонским фарфором, а также другими атрибутами европейской культуры. Увы, ни дан-

³⁷⁷ Описание выставки см. параграф 2.5.

ный образ, ни ему подобные метафоры не были поняты консервативным заказчиком. Так что лучшая экспозиция Е. Богданова – та, которую он ещё не сделал.

Двое других художников оказались более удачливыми. Первый художник, А. Конов, в те годы лидер арт-бюро «Зеленые холмы», был известен как один из авторов легендарной экспозиции «Мир русской усадьбы» (1994), созданной в Центральном доме художника на базе коллекции музеев-усадоб «Останкино» и «Кусково».

Пытаясь художественно осмыслить эту культурную ойкумену посредством активного использования дизайнерских средств, авторы экспозиции тем не менее отказались от образно-сюжетной интерпретации трагической судьбы усадебной культуры в духе «Вишневого сада». Цель экспозиции заключалась не в создании экспозиционно-художественного мифа, замешанного на сюжетной коллизии, а в воплощении «метафоры мифа об усадьбе, иероглифа усадебной мифологии».

Иными словами, отторгнув традиционный для музея принцип реконструкции в пользу опыта метафорической интерпретации, адепты музейно-образного метода ограничились созданием экспозиционно-художественного памятника ушедшей культуре. В основу художественной концепции этого символического памятника была положена характерная для музейно-образных экспозиций «идея круга жизни». По мнению авторов, усадьба на протяжении двух столетий являлась колыбелью и могилой дворянина, утром, полднем и закатом его жизни, началом и концом его судьбы. Круговое построение экспозиции должно было передать по меньшей мере «денный круг», то есть «сутки в усадьбе». Отсюда «предраассветный сумрак» вестибюля, «раннее утро» мужского кабинета, «полдень» гостиной... И так до «глубокого вечера» спальни.

«Денный круг» создавался с помощью предметных символов и рукотворных дизайнерских технологий, а также с активным привлечением света и звука. Была предложена система дорожек-пандусов, разная высота и глубина которых подчеркивали высокое и низкое, парадное и приватное, «горнее» и «дольнее» в усадебной жизни. Особый функциональный смысл несли условные «фальшивые» окна, висевшие в каждом из символических образов и создававшие попеременно сменяющееся ощущение «интерьера»

и «экстерьера», нахождение внутри объекта и снаружи. Это было своего рода художественно осмысленное «подглядывание через замочную скважину» в жизнь, которой никогда не сможешь почувствовать, но лишь рефлексировать по поводу проносащихся мимо картин чужого бытия. Общий смысл этого статичного экспозиционно-художественного памятника воплощался в базовой аллитерации русской культуры: «уСаДьБа – СуДьБа»³⁷⁸.

Второй художник, А. Тавризов, был популярен не только в Москве, но и в других городах России. Его основное достоинство – глазомер, быстрота и натиск. А если серьезно, то его отличало и отличает умение создавать весьма точные портреты-образы той или иной эпохи и её конкретных героев, причем создавать быстро. В арсенале дизайнерских средств и экспозиционных технологий – всё самое передовое, что могут предложить сторонники музейно-образного метода. Его лучшее произведение – экспозиция московского музея С. Есенина в Б. Строченовском переулке, д. 24, стр. 2. Вместе с автором литературной концепции С. Шетраковой, А. Тавризов создал уникальный пример того, сколько эмоционально-художественной информации, облеченной в музейную форму, можно представить на площади, равной двум крохотным комнаткам в деревянном доме начала XX в. Центральную экспозицию, формально посвященную жизни и творчеству молодого поэта, приехавшего покорять Москву, не смотрят, её постигают, сидя на банкетках и постепенно проникая в многослойную ткань образа. Пересказать этот предметно-художественный портрет невозможно, читателю следует самостоятельно посетить отдаленный уголок Замоскворечья, где рождалось поэтическое чудо, известное нам как ранний Есенин.

И всё же несколько слов об этом музейно-образном шедевре. Чтобы избежать ненужных бытовых ассоциаций, А. Тавризов нашел смелое и, вероятно, единственно верное решение – убрал практически все псевдомемориальные перегородки, восстановленные в новодельном доме. И в первую очередь, оставив в неприкосновенности фрагмент стены с входной дверью, открыл внутреннюю стену мемориальной комнаты, соединив ее с соседней частью функциональным стеклом. Тем самым он избежал тради-

³⁷⁸ Мазный Н.К., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. С. 77–79.

ционного членения экспозиции на две автономные зоны – мемориально-бытовую и литературно-биографическую, создав целостное произведение экспозиционного искусства на заданную тему. Правда, в границах музейно-образного метода.

Предполагалось, что устремив взгляд в прозрачную комнату из «зазеркалья», посетитель найдет ассоциативные точки соприкосновения прошлого, настоящего и будущего, реально-го и мистического. Знакомые предметы времени, среди которых скрывались мемориальные раритеты, рассказывают уже не о быте, а о Бытии. Посетитель начинает замечать, что окружающие вещи – всего лишь символические отражения безграничной души поэта. Книги и портреты на этажерке – воплощенные символы его культурного контекста: Библия, Пушкин, Гоголь, Белинский, Толстой... Яркое, разноцветное лоскутное рязанское покрывало, лежащее на железной кровати отца, перешедшей к сыну, становится эпицентром образа русской души, озаренной художественным даром. Семейные документы и родительские фотографии, висящие на стенах комнаты, воспринимаются теперь в контексте иконы «Рождество Христово», объединяющей вифлеемскую звезду и восходящее «солнце поэзии»: как написано в праздничном тропаре, «звездой были научены поклоняться Тебе, солнцу правды, и познать Тебя». Рукопись раннего стихотворения «Поэт», лежащая на столе, расширяется до размеров рукописного коллажа, в центре которого – портрет вечно молодого Поэта (рисунок В. Юнгера): «Он пишет песню грустных дум, он ловит сердцем тень былого». Самовар и мемориальный поднос, знакомый по фотографии 1925 г., посетитель видит уже глазами позднего Есенина: с помощью остроумной оптической конструкции создается мистический образ поэта-пророка, как бы смотрящего на себя из вечности.

В личной беседе с автором монографии Авет Тавризоз признавался: «Я мечтал о том, что посетитель, войдя в объемно-пространственную музейную “картину”, посвященную не только великому русскому поэту, но и общечеловеческим ценностям, составляющим суть его творчества, почувствует сопричастность живой есенинской душе, его гению, испытает катарсис. Я испытал это чувство очищения один раз, не скажу где и когда, пусть это останется тайной, но свои ощущения и радость от “несущегося сильного ветра” я хотел передать будущим зрителям».

Словом, здесь, в музее С. Есенина, следует поучиться тому, как на крошечном экспозиционном поле в общем-то обычного дома-новодела можно вырастить многоцветный музейный «вертоград», полный таинственных смыслов. Здесь можно увидеть, как привычные для литературно-бытовых музеев «типологические предметы времени» обретают новое качество художественно-поэтических символов – маленьких кирпичиков, из которых волею художника складывается оригинальное произведение музейно-экспозиционного искусства. Наконец, здесь можно поучиться искусству музейного дизайнера, т. е. не ремесленническому оформительству, а авторскому рукотворчеству, которое позволяет заговорить бессловесным памятникам былого. И всё это – в отсутствие модных сегодня мультимедийных технологий.

Вторая экспозиция – «Музей литературы Серебряного века», созданный в мемориальном доме В.Я. Брюсова, на бывшей 1-ой Мещанской улице (ныне проспект Мира, 30). Она вызывает вопросы.

С одной стороны, площадь двухэтажного особняка с антресолями-башенками вполне подходит для солидной экспозиции, раскрывающей художественные, эстетические и этические проблемы литературного искусства начала XX в. С другой стороны, подобных проблем, судя по авторскому замыслу, просто нет: посетитель посещает отдельные зоны этого ухоженного музейно-поэтического заповедника: реализм, символизм, акмеизм, футуризм...

С одной стороны, на страницах враждующих литературных альманахов и журналов тех лет лились потоки взаимных оскорблений, обвинений и упреков. Более того, даже собратья по литературным группам порой вызывали друг друга на дуэль, уличая в отступничестве, вспомним А. Белого и А. Блока. Словом, серебряный век постепенно становился кроваво-красным... С другой стороны, эти альманахи и сборники, перешедшие в музейную среду на проспекте Мира, сосуществуют в изящных витринах, стилизованных под отечественный модерн. А если что и меняет окраску, то это группа поэтов-акмеистов, волею художника покрывающаяся виртуальной позолотой.

Наконец, на первом этаже автономно представлен «кабинет В.Я. Брюсова», созданный на базе ансамблевого метода с использованием мемориальных и типологических предметов. Причем хозяева музея видят в этом натуральном предметно-бытовом интерьере «образ Брюсова»...

Понятно, что у талантливого художника были соавторы, пытавшиеся цепями сковывать его дерзкие помыслы и руки. Однако руки у А. Тавризова, следует отметить, очень сильные. По крайней мере, ему удалось создать ряд блестящих витрин-образов, выражающих художественный лик и русского символизма, и русского акмеизма. Более того, ему удалось избавиться от традиционного этикетажа, причем избавиться не где-нибудь, а в стенах филиала Государственного литературного музея. Но сделав первый шаг в сторону полноценного произведения экспозиционного искусства, необходимо было сделать и следующий – «оторвать» красиво развешанные экспонаты от стен, усилив тем самым поэтическую условность создаваемых образов. К сожалению, этого не произошло.

В результате всё, что было выстрадано и сделано, воспринималось многими учеными-музееведами как универсальный по задаче и наукообразный по сути «музейный» или «экспозиционный текст», далекий от художественных проблем. И вот ярчайший пример подобного восприятия: «Экспозиция о литературе Серебряного века позволяет, не отвлекаясь на часто запутывающие истинную ситуацию художественные средства и пресловутую художественную образность, разобрать некоторые вопросы, связанные с семантикой музейных предметов и способов их организации в экспозиционный текст».

Автор этой рецензии В.П. Арзамасцев в течение многих лет пытался решить проблемы «музейной грамматики», не решенные Ю.К. Милоновым³⁷⁹. В частности, он предложил рассматривать музейный язык как особую «информационную систему, возникающую на стыке научного и художественного познания действительности»³⁸⁰.

По мнению Арзамасцева, существует не только «особый музейный язык», но и единственный тип текста, названный «музейным» или «экспозиционным», поскольку всё многообразие типов мышления – от мифологического до научного, от поэтического до понятийно-логического – сводится в экспозици-

³⁷⁹ Вспомним доклад Ю.К. Милонова на 1-м Всероссийском съезде, его концепцию «музейного предложения».

³⁸⁰ Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 35–49.

онном пространстве к одному «мышлению вещами». Следуя данной логике, можно сделать и еще более глубокий вывод о том, что «мышление словами», например, объединяет поэта А. Пушкина и философа П. Чаадаева, писателя Л. Толстого и историка С. Соловьева.

Обратим внимание на аргументацию В.П. Арзамасцева. С его точки зрения, основа, на которой возможно органическое слияние науки и искусства в музейной экспозиции, заложена в самом музейном предмете, в его универсальном свойстве – знаковости, равно важном как для научной, так и для художественной интерпретации «мира действительности и исторических процессов». Утратив свою первичную функциональную сущность, музейные предметы становятся только знаками отражаемой и изображаемой реальности.

Это утверждение можно принять. Однако не ясно, почему, рассуждая о комбинации знаков, об объединении экспонатов в экспозиционные сочетания и даже сравнивая эти комбинации с «текстом произведения художественной литературы», последователь Милонова отвергает, как уже отмечалось, многообразие типов экспозиционных текстов.

По его мнению, существует особого рода музейный текст, складывающийся из следующих мини-структур:

- экспозиционного ряда, состоящего из нескольких однородных предметов, выражающих «знаковую определенность одного порядка»;
- экспозиционного комплекса – первичной смысловой единицы, в которой «предметы в их связях между собой несут законченное экспозиционное высказывание»;
- экспозиционного блока, т. е. суммы экспозиционных комплексов, объединенных одной мыслью;
- наконец, ансамбля или стройного взаимосвязанного объединения нескольких экспозиционных блоков, раскрывающих отдельную смысловую тему или раздел³⁸¹.

Как отмечает наш оппонент, в данной схеме прочитывается аналогия «с языком в прямом смысле»: слово, синтагма, предложение, период и т. д. В качестве образца экспозиционного высказывания он приводит фрагмент экспозиции «Лермонтов

³⁸¹ Арзамасцев В.П. Указ. соч. С. 45–47.

в Тарханах». По мнению В.П. Арзамасцева, отдельно висящая картина Лермонтова «Кавказский вид близ селения Сиони» образует музейную фразу «Лермонтов – замечательный художник»³⁸². Как говорится, без комментариев...

Подобные смысловые откровения являются, с точки зрения В.П. Арзамасцева, целью создаваемой экспозиции, переходящей от вероятных содержательных смыслов к смыслам жестким, однозначным и примитивным. К «истинным смыслам», по терминологии Арзамасцева. Употребляя этот термин, бывший директор лермонтовского музея, к сожалению так и не смог понять разницу между обычным знаком, обладающим номинальным смыслом, и поэтическим символом, многозначным в силу своей природной ассоциативности и метафоричности. И в конечном итоге не смог понять, что на основе одного и того же музейного языка можно создавать самые разные типы экспозиционных текстов, в нашем случае – научно-популярные и художественные.

Но вернемся в Музей литературы Серебряного века. Чего здесь явно не хватает? Сюжета, способного на основе коллизии объединить не наивные «экспозиционные высказывания», а трагические, драматические, героические и комические экспозиционно-художественные образы в многоплановый музейный миф о прекрасной и ужасной эпохе. Сюжета, связанного с мемориальной аурой представленного дома. Анна Ахматова, например, попыталась сделать нечто подобное, в другом городе и на другом языке, в «Поэме без героя».

Как видим, всё выше сказанное сводится к старой мечте Ф.И. Шмита о драматическом сюжете, об экспозиционной повести, основанной на проблемной коллизии и, добавили бы мы, воплощенной с помощью специфических музейных средств. Музейно-образный или художественный, в широком смысле слова, метод проектирования явно нуждался в модернизации.

* * *

Подводя итоги более чем столетней истории развития и практического применения четырех основных музейно-экспозиционных методов, можно сделать следующие выводы.

³⁸² Там же. С. 47–49.

В последней трети XIX в. в российских музеях (вслед за западноевропейскими) начинают складываться научные и художественные методы экспонирования – коллекционный и ансамблевый, в определенной степени соответствующие методам научного познания – анализу и синтезу. Накануне и особенно после 1917 г. эти методы получают новый импульс, связанный с просветительским мышлением русской интеллигенции, мечтавшей о музеях как о народных «школах красоты» и «храмах знания».

Однако к середине 1920-х гг. понятию «просветительство» стало предшествовать понятие «политика». Складывающиеся политико-просветительские, откровенно идеологизированные музеи нуждались в иных экспозиционных методах. Изменялось отношение к музейному предмету, становящемуся средством выражения определенной идеологии. Этот процесс привел в конце 1920-х гг. к формированию новых методов – иллюстративно-тематического и музейно-образного. Причем если иллюстративно-тематический метод способствовал внедрению в экспозиции вульгарно-социологических схем и идеологических лозунгов, то музейно-образный метод, превращая эти схемы и лозунги в пластические метафоры и художественные символы, в какой-то степени смягчал их «научную» наивность.

К середине 1930-х гг. «политико-просветительская» деятельность музеев уступила место «научно-просветительской» деятельности, требовавшей конкретности и наглядности при экспозиционной интерпретации «единственно верных» концепций. Художественная ассоциативность и полисемантическая пластичность метафор противоречили дидактическим целям тоталитарных учреждений культуры. Но мало соответствовал им и наивный схематизм социологических иллюстраций. Поэтому была сделана попытка объединить на основе обновленного (и строго унифицированного) иллюстративно-тематического метода приемлемые принципы коллекционного, ансамблевого и отчасти музейно-образного методов.

Своеобразная диктатура иллюстративно-тематического метода продержалась до начала 1960-х гг., когда современникам коммунистической мифологии стало ясно, что при реализации образовательно-воспитательной функции музея дидактические, наукообразные идеи во многом уступают идеям художественным, не только вызывающим у посетителя чувство сопричаст-

3.10. Возрождение музейно-образного метода и проблемы...

ности «людям и событиям», но и активизирующим мышление «в нужном направлении». Это был идеологический повод для возрождения музейно-образного метода, который постепенно стал занимать ведущее место в музейном проектировании. Экспозиционеры (не столько художники, сколько ученые) надеялись объединить на его основе элементы коллекционного, ансамблевого и в первую очередь обветшалого иллюстративно-тематического метода.

Однако эклектическое соединение несовместимых методов (прежде всего по отношению к музейному предмету) и противоречия науки и искусства как двух самостоятельных семиотических систем приводили к нарушению стилистической целостности музейной экспозиции. Появилась необходимость в качественно новом синтетическом, точнее полифоническом, методе, способном в идеале решать специфически музейные задачи на принципиально иной языковой основе, сохраняя при этом (почти невыполнимая задача) «полезные» свойства четырех предшествующих методов. Экспериментальная деятельность ряда проектировщиков, осуществлявшаяся на рубеже двух столетий, позволяет говорить об определенном продвижении в данной области, о попытке создания и практическом применении нового художественного метода, названного «образно-сюжетным» или, точнее, «художественно-мифологическим». Этот метод получил формальное признание уже в конце 1980-х – начале 1990-х гг. XX в. Начинаясь качественно новый этап в музейно-экспозиционном проектировании.

Музейная экспозиция как произведение искусства: художественно-мифологический метод проектирования

Представленная глава является развернутым комментарием к параграфу 1.11, где излагаются базовые характеристики художественно-мифологического метода проектирования музейных экспозиций. В данной главе более подробно описываются онтологические основы данного метода, превращающего музейную экспозицию в специфический вид искусства, и на конкретных примерах анализируются технологии создания произведений экспозиционного искусства, а также его жанровые формы.

4.1. Музейная экспозиция как художественно-мифологическая картина мира

4.1.1. Особенности научного и художественного познания мира

В глубине души каждый обитатель «пещеры Платона», создающий альтернативные модели действительности, прodelьвает это с целью самовыражения, хотя объективной целью любого творческого акта является познание мира и, естественно, себя в этом мире. Музейный проектировщик не представляет здесь исключения. Он также пользуется традиционными категориями, характеризующими два равноправных типа познания – научное и художественное. Согласно традиции, социальной функцией науки является разработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности, а социальной функцией искусства – практически-духовное освоение мира с использованием специфических художественно-образных форм и средств выражения.

4.1. Музейная экспозиция как художественно-мифологическая картина мира

С одной стороны, «искусство, как и наука, есть толкование действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни»³⁸³. С другой стороны, «наука отвлекает от фактов действительности их сущность – идею, а искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создает из них стройное целое»³⁸⁴.

Иными словами, наука – это, как правило, «мышление в понятиях», а искусство – «мышление в образах». Последняя фраза нуждается в уточнении, так как образность свойственна и науке: ученый или человек, считающий себя таковым, часто пользуется иллюстративными образами, т. е. конкретными ситуационными фактами для доказательства теоретических конструкций.

В музейно-экспозиционном проектировании это выражается в следующем. Основная цель использования иллюстративно-тематического метода состоит, прежде всего, в том, чтобы проиллюстрировать музейными предметами и вспомогательными материалами определенную научную концепцию и тематическую структуру. Создаваемую при этом «картину мира» или модель историко-культурного процесса можно назвать научно-иллюстративной. Простейшая «образность» тематико-экспозиционного комплекса дополняется часто более выразительной образностью ансамблевых композиций, применяемых как объемно-пространственные иллюстрации: в традиционных краеведческих музеях были весьма популярны контрастные темы типа «быт помещика» – «быт крестьянина» и т. п.

Теперь представим, что происходит механическое объединение иллюстративно-тематического метода с музейно-образным методом. То есть на помощь научному сотруднику приходит художник, предлагающий архитектурно-художественную оболочку, «форму» для «научного содержания» экспозиции. Подобная картина мира часто носит довольно странное название – «научно-художественная». Она не избегает иллюстративности, т. к. практически «содержание» и «форма» здесь оторваны друг от друга и характеризуются своей собственной языковой структурой – научной и художественной.

³⁸³ *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 614.

³⁸⁴ *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 3 т. - М., 1948, т. 1. С. 635–648

Означает ли это, что художник, в широком смысле слова, создающий полноценные художественные образы, не способен познавать исторический процесс? Реальность существования таких творческих, художественно-мифологических моделей истории, как роман «Война и мир», как картина «Утро стрелецкой казни», как фильм «Александр Невский» и многих других произведений искусства на исторические темы, убеждает в обратном.

С точки зрения ученых, история – как физическая реальность «пещеры Платона» – деформируется в этих произведениях, обладающих самостоятельной художественной структурой, тесно связанной и с «танцующей женщиной», и с таинственным «костром». Но вот что удивительно: всюду, где подобная деформация создается с силой, которую автор «Войны и мира» называл «энергией заблуждения», где фантазия, мечта, движимая с той же силой, дополняет или заменяет факты, просто еще не известные, где творческая интуиция идет впереди фактов – там в мифопоэтической форме начинает проявляться истина. Или, по словам одного уважаемого филолога, совершается «поэтическое правосудие»³⁸⁵

Л.Н. Толстой подтвердил это на собственном опыте. На страницах «Войны и мира» он, несомненно, допустил тенденциозную или «авторскую», как сказали бы мы сегодня, деформацию истории. Но, в результате своего художественного исследования он не только вплотную приблизился к ответу на тогда еще не решенный вопрос о причинах победы в 1812 г., но и сделал ряд конкретных открытий, заставивших профессиональных историков уточнить свои научные концепции. Так, например, известный военный историк XIX в. А. Витмер согласился с художественной логикой одного из важнейших «толстовских» передвижений войск, признав, что бородинская позиция первоначально находилась там, где указывал автор романа³⁸⁶.

Таким образом, можно предположить, что художественная мифология по уровню приближение к истине значительно выше позитивистской или наукообразной. Три основных критерия отличают художественный образ от иллюстративного обра-

³⁸⁵ *Минералов Ю.* Да это же литература! Историческая точность и художественная условность // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 62–104.

³⁸⁶ *Витмер А.* 1812 год в «Войне и мире»: по поводу исторических указаний графа Л.Н. Толстого. СПб., 1896. С. 40–52.

за, применяемого в науке: художественная типизация, творческая фантазия, условность художественной формы.

Во-первых, настоящий художник умеет не только эквивалентно замещать большое меньшим, но также видеть в малом большое, развивать, детализировать, наполнять глубоким смыслом факты, казавшиеся простыми. Например, стычка князя Игоря с половцами – событие для тех времен достаточно рядовое, не таящее особых исторических загадок. Но о сюжете художественного произведения, известного как «Слово о полку Игореве», о тайнах этого загадочного текста ученые спорят по сей день.

Во-вторых, художественно-мифологическая интерпретация истории, внесение в нее «недостоверного» по законам искусства может быть у художника эффективным средством приближения к сути исторических фактов, средством достижения особой точности – художественной. Ученый никогда не признается в том, что он латентный мифоносец, он боится выйти за границы факта, он не может позволить себе художественной ассоциации, и при видимом отсутствии причинно-следственной связи осторожно сочтет явление автономным. Такая осмотрительность в науке неизбежна, но чревата и постоянными «просмотрами» внутренней взаимосвязи между теми или иными фактами. Недаром английский историк XX в. Р.Дж. Коллингвуд, пытаясь сгладить противоречия между историком-ученым и историком-художником, выдвигал понятие «априорное воображение»: картина прошлого, создаваемая историком, «становится воображаемой картиной, а ее необходимость в каждой ее точке представляет собой необходимость априорного. Всё, входящее в нее, входит сюда не потому, что воображение историка принимает его, но потому, что оно активно его требует. Сходство между историком и романистом здесь достигает кульминации»³⁸⁷.

В-третьих, всякий художник, сознательно прибегающий к условности, делает это в надежде переключить внимание читателя или зрителя с несущественного для произведения искусства на его суть. Кроме того, не вызывает сомнений, что искусство в наш век избыточной информации еще в большей степени, чем когда-либо, тяготеет к сконцентрированной выразительности, хочет через немного о многом сказать, доверяя способности современ-

³⁸⁷ Коллингвуд Р.Дж. Указ. соч. С. 482

ного человека к ассоциативному мышлению, к сотворчеству и этим воздействуя на его интеллект.

Все три критерия позволяют создавать авторские, художественно-мифологические картины мира или модели бытия, обладающие полноценной художественной идеей, т. е. многоплановой авторской мыслью и интуицией, выраженной специфическими средствами искусства.

И еще несколько замечаний «в защиту» искусства. У наших оппонентов (в основном это ученые дамы, представители так называемых научно-методических отделов) есть один ошибочный тезис, касающийся истоков отечественного художественного проектирования. Считается, что все беды идут в Россию с Запада. Дескать, тамошние постмодернисты соблазняют наших недоумков от науки, стремящихся убежать от «объективной истины» в дебри субъективных художественных ассоциаций и парадоксов³⁸⁸.

Уважаемые оппоненты, во-первых, Россия, в частности советская, славилась своим собственным «постмодерном», по сравнению с которым западный вариант сего когда-то новомодного течения покажется местечковой самодеятельностью. Давайте вспомним, как тридцать лет назад наши коллеги из музея имени Андрея Рублева были вынуждены в своих стенах заниматься «атеистической пропагандой», а экспозиционеры музея «Бородинская панорама» – выставлять известную трилогию Л.И. Брежнева. Мои коллеги-современники могут дополнить этот список, приведя собственные примеров отечественного «постмодерна».

Во-вторых, нашими учителями в области художественного проектирования являют отечественные мыслители конца XIX в.

Один из них, Александр Потебня, исследуя склонность поэтической образности к «сгущению мысли», убедительно показал, что художественный текст (т. е. искусство вообще) гораздо информативней бытового или научного текстов³⁸⁹.

Другой наш учитель, известный русский философ Константин Леонтьев считал, что законы эстетики являются наиболее общими, универсальными, всеобъемлющими. Его логика проста и изящна: религиозные законы существуют для единоверцев, этиче-

³⁸⁸ Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 29–46.

³⁸⁹ Потебня А.А. Указ. соч. С. 275.

ские и политические для человека, биологические – для органического мира, а физические, химические и механические – хоть и всеобщие, но не удивительны, как эстетические, поскольку не приходят в столкновение с законами морали. В то же время эстетика с моралью обречена вступать в антагонизм и борьбу³⁹⁰. Вспомним, например, хрестоматийного «Отелло»: на сцене происходит убийство, а мы, вместо того, чтобы бежать в полицию, сидим и наслаждаемся, так сказать, испытываем катарсис.

Отсюда можно сделать гипотетический вывод, что сама жизнь есть произведение искусства, созданное Высшим Разумом (Богом, Природой, Абсолютной Бытийностью и т. п.). Но мы привыкли противопоставлять Жизнь и Искусство только потому, что сами являемся всего лишь структурными элементами, «героями» этого глобального произведения. Вероятно, и Евгений Онегин, и Пьер Безухов крайне удивились бы и вызвали на дуэль человека, назвавшего их литературными героями или традиционными «образами».

Художник подражает Богу (Природе и т. п.), становясь эстетическим демиургом. Его творческая интуиция не идет вразрез с разумом, реальностью и знанием, а открывает внутренние, неподвластные науке (позитивизму, опыту) связи между явлениями. И чем неожиданней в своем эстетическом совершенстве выступают эти связи, тем выше художественный уровень создаваемого произведения.

Высказав ряд гипотез о специфике художественного познания мира, рассмотрим возможности художественно-мифологического моделирования исторического процесса применительно к традиционным или, как их называют, «социальным» функциям музея.

4.1.2. Документирование исторического процесса в период создания произведений экспозиционного искусства

Как известно, функция документирования предполагает «целенаправленное отражение в музейном собрании с помощью музейных предметов тех исторических, социальных или природ-

³⁹⁰ *Леонтьев К.Н.* О Владимире Соловьеве и эстетике жизни (По двум письмам). М., 1912. С. 5–10.

ных процессов и явлений, которые изучает музей в соответствии со своим профилем и местом в музейной сети»³⁹¹. С нашей точки зрения, эта функция носит вспомогательный характер, так как призвана обеспечить современный музей источниковой базой, на основе которой он выполняет другие «социальные функции». Традиционный «выход» или форма публикации музейных предметов – экспозиция. Именно она дает музею, в отличие, например, от архива или склада, право на самостоятельную жизнь. Посмотрим теперь, как осуществляется это «документирование» в случае применения различных музейно-экспозиционных методов.

При создании экспозиции на основе коллекционного и ансамблевого методов выявление, сбор и изучение музейных предметов проходит одну стадию: научный сотрудник собирает предметы музейного значения – потенциальные музейные предметы и экспонаты – или в соответствии с профильными особенностями музейной коллекции, или исходя из представлений о научной достоверности и полноте мемориального или типологического интерьера.

При создании экспозиции на основе иллюстративно-тематического метода, предполагающего научно-популярный рассказ об историческом процессе посредством наглядных иллюстраций, выявление и отбор соответствующих документов эпохи также проходит одну стадию: всем вышеперечисленным занимается научный сотрудник музея. Есть, правда, маленький нюанс: в определенных обстоятельствах сотрудники музея делают заказ художнику на изготовление изобразительных иллюстраций или реконструкций. Однако если воспринимать музейный предмет в качестве «подлинного свидетеля» анализируемого исторического процесса, то «новые» экспонаты, как уже неоднократно отмечалось, в лучшем случае являются фактом творческой биографии художника или «свидетелями» нарушения музейной специфики.

При создании экспозиции на основе музейно-образного метода (или при активном взаимодействии данного метода с иллюстративно-тематическим) процесс выявления и отбора музейных предметов проходит две стадии. Сначала научный сотрудник отбирает предметные иллюстрации к своей концепции, самоограничиваясь наукообразными «рамками». Всё это своего рода полу-

³⁹¹ Музейные термины: Словарь. С. 36–135.

фабрикат для художника. Имея целью создание художественного портрета эпохи или ее героев, автор архитектурно-художественного решения, воспринимающий экспозицию как произведение изобразительного искусства (а музейные предметы – как пластические средства), вынужден дополнять работу научного сотрудника в области «документирования».

Вот что отмечал по этому поводу создатель экспозиции музея Н. Островского в Шепетовке (1982) А.В. Гайдамака: «Художник в музее чувствует большое творческое удовлетворение, когда имеет дело с интересными экспонатами. Но ведь их надо искать, и в этом мы вправе ждать помощи от наших коллег, музейных работников»³⁹². Помощь, прямо скажем, была небольшая, так как научные сотрудники музея, загипнотизированные узко понятой темой, предоставили авторам экспозиции лишь набор иллюстраций к тематико-экспозиционному плану. Поэтому А.В. Гайдамака и его соавторы вынуждены были заниматься самостоятельным «документированием» эпохи Н. Островского, исходя из художественной логики создаваемых экспозиционных портретов. Добавим, что все необходимые материалы «были найдены в Шепетовке и ее окрестностях» и состояли в основном из вещей, «которые в свое время были обыденными, повседневными»³⁹³: орудия производства, бытовые реалии, валявшиеся на забытых складах, в оврагах и на свалке. Причем, авторы экспозиции не демонстрировали их в качестве образцов дополнительной техники, применяемой шепетовскими строителями, как утверждали ехидные оппоненты этого любопытного музея, а органично вводили их в художественную ткань мифопоэтического образа «Дорога в Будущее».

Наконец, при создании экспозиции на основе художественно-мифологического метода, развивающего принципы музейно-образного, процесс документирования проходит три стадии.

В отличие от музейно-образного метода, ограничивающегося рамками архитектуры и изобразительного искусства, новый художественный метод выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, дизайна, живописи, скульптуры, драматургии, театра

³⁹² Гайдамака А.В. Новая экспозиция музея Н. Островского в Шепетовке // Музейное дело в СССР. М., 1983. С. 50–53.

³⁹³ Гайдамака А.В. Указ. соч. С. 50–53.

и т. п. Авторам подобного произведения искусства, в основе языка которого лежат музейные предметы, важно иметь достаточный «словарь» для выражения задуманного. Обычно фондовые запасы (и сама концепция комплектования) ограничены узко понимаемым тематическим профилем музея. Причем для действующей ныне профильной классификации такое положение оправданно, во всяком случае, оно вносит определенный порядок в музейную сеть. Однако трудно было бы представить художественное произведение, например, о Ч. Дарвине, построенное исключительно на материалах словаря естественно-научных терминов, или, например, о П. И. Чайковском, строящееся на базе одних лишь музыкальных терминов.

Возвращаясь к «словарю» искусства музейной экспозиции, можно сказать, что в него способен войти любой материальный предмет, свидетельствующий о той или иной детали исторического процесса или явления. Но ценность и значение подобного музейного предмета во многом будут зависеть от степени его участия в конкретном произведении экспозиционного искусства. Вспомним, например, принцип составления словаря В. Даля, своего рода словесной базы для отечественной литературы XIX в.: семантическое значение каждого слова, его информационная ценность всегда комментируется фрагментом художественного текста.

Как же реально проходит процесс комплектования будущего экспозиционного спектакля и параллельно – документирования исторического процесса? К двум известным стадиям, фиксируемым в традиционных документах научного и художественного проектирования, добавляется третья – сценарная разработка, автор которой сознательно отказывается от «рамки научной системы». Иными словами, если научно-позитивное знание об определенном историческом процессе представить как материал или фактографический источник будущего «содержания» экспозиции, а конечную художественную реализацию – как содержательную «форму», то задача сценариста заключается в создании внутренней образно-сюжетной или художественно-мифологической структуры, способной впоследствии воплотиться в полноценное произведение экспозиционного искусства.

Разрабатывая сценарную структуру будущей экспозиции, музейный проектировщик, обладающий образным мышлением,

по сути, сочиняет пьесу на ту или иную историческую тему и отбирает не только будущих «действующих лиц», но и «исполнителей». Определившись на уровне научной концепции или традиционного «темплана», процесс документирования переходит в новую стадию, где иллюстративные материалы (музейные предметы) переплавляются в зачатки художественной конструкции, пополняясь, естественно, за счет дополнительного «опредмечивания» типических характеров и типических обстоятельств.

Наконец наступает этап, когда художник создает внешнюю содержательную форму проектируемой экспозиции, т. е. приводит в полное соответствие «содержание» и «форму» экспозиционного произведения. На этом этапе также происходит комплектование экспозиции, поскольку не только художник нуждается в дополнительных музейных предметах, но и сам организм воплощаемого произведения. Даже не нуждается – требует.

Причем возможный волюнтаризм художника («неспециалиста», по мнению музейных работников) контролируется сразу двумя инстанциями - научным сотрудником, выступающим в роли главного консультанта, и сценаристом, выполняющим функции драматурга. Добавим, что формальная оригинальность и содержательная глубина экспозиции обычно прямо пропорциональны не только экстенсивности, но и интенсивности процесса документирования: только став участником экспозиционно-художественного спектакля, музейный предмет окончательно подтверждает (а иногда опровергает) свою содержательную ценность.

Например, к 40-летию Победы в Государственном музее В.В. Маяковского была запланирована выставка «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», посвященная литературе и искусству периода Великой Отечественной войны. Тема, как видим, широкая по содержанию, но имеющая свои границы в отношении предметности. На базе исторической, искусствоведческой и литературоведческой концепции данного периода развития искусства сотрудники музея подготовили научную концепцию и тематический план будущей выставки. Причем если в данной концепции речь заходила о поэте, тематический профиль «требовал» соответствующие рукописи и книги, если о музыканте – ноты и инструменты, если о скульпторе и живописце – скульптурные портреты и картины. Конечно, приветствовались и документы, и фотографии, и личные вещи. Но в каком количестве и в каком контексте?

Что вообще было абсолютно значимым для истории тех героических и трагических лет?

С другой стороны, что мог сделать с подобной научной концепцией художник, работающий в рамках музейно-образного метода? Во-первых, попытаться создать экспозиционный портрет (или серию портретов) искусства великой войны, а во-вторых, заставить научных сотрудников дополнить экспозицию символическими вещами, значимыми для иной, теперь уже архитектурно-художественной концепции. Но какова была бы историческая ценность подобных «находок», предположить трудно.

В итоге достаточно длительных раздумий выставку решено было строить на основе художественно-мифологического метода (автор сценария Т. Поляков, художник Е. Амаспур). В сценарной концепции будущей экспозиции предлагалась следующая мифопоэтическая интерпретация темы:

Каждый из известных периодов Великой Отечественной войны был наполнен не столько официальными, сколько личностными голосами самых разных видов и жанров искусства. Но один из этих видов или жанров, вероятно, по своим стилистическим особенностям и эмоционально-содержательным мотивам наиболее соответствовал определенному этапу войны, точнее, его внутреннему ритму, выражавшемуся как в поведении, так и в настроении участников этой исторической драмы.

Представим себе своеобразный «вечер воспоминаний» фронтовых муз, каждая из них «рассказывает» о войне и о себе, выбирая внутренне близкий период войны, в котором она (т. е. определенный вид или жанр искусства) занимала лидирующее место. В результате сложилась мифопоэтическая, сюжетно-драматическая картина войны и искусства тех лет:

- 22 июня 1941 г., начало войны, виделось сквозь маршевые и плакатные ритмы В. Лебедева-Кумача («Вставай, страна огромная!») и И. Тоидзе («Родина-мать зовет!»);
- 1941–1942 гг. – сквозь лирически-трагедийные мотивы К. Симонова («Жди меня») и Д. Шостаковича («Седьмая симфония»);
- 1942–1943 гг. – сквозь анализирующую драматургию театра и кино А. Корнейчука («Фронт») и Л. Лукова («Два бойца»);
- 1943–1944 гг. – сквозь летописные хроники длинных военных дорог «на запад» (фронтовая проза и публицистика, летописи «Окон ТАСС», фронтовой рисунок и т. п.);

4.1. Музейная экспозиция как художественно-мифологическая картина мира

– наконец, 1944–1945 гг. – сквозь монументальные, победно-триумфальные формы живописи и скульптуры, своего рода памятники уцелевшим героям войны.

Попытка посмотреть на определенный период войны субъективными глазами соответствующих ему по духу «муз» (а, следовательно, глазами художника, автора произведений) повлекла за собой активную собирательскую работу. Ну как, например, опровергнуть любимую Наполеоном фразу «Когда грохочут пушки – музы молчат», если не устроить этот «вечер воспоминаний» у стен поверженного Рейхстага и не поместить рядом с фотосилуэтом бывшего солдата рейха скатившуюся с «развалин» известную гравюру XIX в. «Наполеон в Фонтенбло»? А гравюра эта, между прочим, долгие годы пылилась на чердаке у родственников одного из авторов экспозиции. Или кто, например, из «ученых» создателей традиционной изобразительной выставки, отыскав в лучшем случае оригинал плаката И. Тоидзе, обратил бы в его мастерской внимание на старый и полуразвалившийся венский стул? А этот стул, между прочим, послужил подрамником для плаката, сработанного в ритме марша?

Наконец, какой музейный «литературовед», не раз предупрежденный начальством о строгом соблюдении профильного комплектования, соединил бы уникальную, но мало привлекательную рукопись «Вставай, страна огромная!», лежащую на рабочем столе В. Лебедева-Кумача, с брошенной, застывшей трубкой от телефона? Эта символическая трубка, поделившая жизнь и историю на довоенный и военный периоды, была найдена сценаристом в чулане родственников поэта.

Не вдаваясь в подробный анализ образно-сюжетной ткани выставки, нам важно подчеркнуть, что вторая стадия «процесса документирования» преобладала в общем процессе собирательской работы: предметы музейного значения, собранные за короткий срок благодаря сценарной программе комплектования и получившие права музейных предметов, составляли 70 % от общего количества экспонатов. Художнику выставки, воплощавшему сценарную концепцию, понадобились лишь некоторые дополнительные «вещественные» символы эпохи.

Остается добавить, что новая стационарная экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, открытая в 1989 г., включала около 50 % дополнительных исторических источников,

собранных не по профильной программе комплектования, а с учетом художественных особенностей экспозиционного замысла.

Таким образом, основные принципы нового метода проектирования не только не идут вразрез с традиционной функцией документирования, но, наоборот, придают ей дополнительную энергию, создавая экспозиционно-художественные критерии для определения ценности новоприобретенного музейного предмета.

4.1.3. Образовательно-просветительская функция музея и произведение экспозиционного искусства

Традиционно считалось, что образовательная функция – область науки. Отдельные попытки создать, например, «научную поэзию» (В. Брюсов, В. Хлебников) остались лишь фактом литературной истории. Поэтому, воспринимая музейную экспозицию как вид искусства и сохраняя тем не менее за ней образовательную функцию, мы рискуем сбиться на некий наукообразный суррогат, подкрашенный кистью художника. И всё же попытаемся связать образование с искусством музейной экспозиции.

Традиционно считается, что эта функция обусловлена «информативной значимостью музейных предметов». Отдавая должное музейному предмету как незыблемой основе языка искусства музейной экспозиции, мы тем не менее попытаемся рассказать о доминирующем значении экспозиционно-художественного образа и сюжета как основных источников образовательно-воспитательной информации.

Ни для кого не секрет, что музейный предмет, взятый, что называется, в чистом виде, обладает безграничным запасом информации. Следовательно, необходимая для экспозиционеров информация «излучается» предметом, поставленным в определенный контекст. Обычно это соседство тематически однородных предметов, составляющих тематико-экспозиционный комплекс и, главное, письменный (этикетаж и экспликация) или устный (экскурсовод) сопроводительный текст.

Какую, например, информацию об историко-литературном процессе может дать письменный стол начала XX в., покрытый зеленым канцелярским сукном? В контексте столичного музея В.В. Маяковского с соответствующей этикеткой о мемориально-

сти – только ту, что он принадлежал поэту. Можно положить на него рукопись поэмы «Про это» и письма к Л.Ю. Брик, а в тексте, письменном или устном, рассказать о том, что за этим столом было написано самое противоречивое и драматичное произведение поэта после 1917 г. Позднее Маяковский заменил этот стол на другой, более конструктивный и современный, который и поныне стоит в мемориальной комнате поэта. Рассказ можно даже проиллюстрировать дополнительным комплексом музейных предметов – «свидетелей» работы над конфликтным произведением, написанным «по личным мотивам об общем быте».

Теперь представим работу над поэмой «Про это» как кульминационный момент экспозиционно-художественного сюжета о максималистских этапах творческой жизни Маяковского. Как тупиковую ситуацию, сложившуюся в конце лозунгового «строительства» нового мира, сменившего ранее начатую борьбу со старым. В цепочке таких образных построений, как «новый строй», «новая религия», «новое искусство», появляется противоречивый образа «новой любви». Она, эта новая и, казалась бы, свободная любовь разбивается о старый или, точнее, вневременной быт уже в первые годы НЭПа. В этом контексте стол, за которым была написана поэма «Про это», своим сукном зеленого цвета символизирует не столько мещанский быт, сколько попытку борьбы с этим бытом как в обществе, так и в самом себе. Это главная тема поэмы.

Представим себе сложный по структуре образ разбившегося представления о новой «свободной любви»:

Мемориальный стол втиснут в условную «клетку» идеальной конструктивной ячейки – семьи будущего. Она не просто вырастает из проектных утопий архитекторов-конструктивистов 1920-х гг., но и оборачивается реальной бытовой клеткой, наполненной вещевыми реалиями коммунального быта. Рядом дополнительные предметные «свидетели» процесса работы над поэмой и трагического поражения в максималистском «строительстве» новой любви, органично вписывающиеся в пространственно-временной конфликт «идеального» и «реального». Словом, коммуна обернулась коммунальной квартирой, а «любовная лодка разбилась о быт».

Подобное художественное построение, использующее принципы «музейного натюрморта», а также иные, более сложные

экспозиционные технологии, откроет нам совершенно новую внутреннюю информацию, скрытую за внешней формой как мемориальных, так и типологических предметов.

Авторы произведений экспозиционного искусства не изобретают ничего принципиально нового, а только применяют (используя нетрадиционные музейно-экспозиционные средства) известную способность художественного образа к «сгущению мысли». Эту способность, как уже отмечалось, впервые определил в конце XIX в. Александр Афанасьевич Потебня. По его мнению, художественный образ «дает нам возможность заменять массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами»³⁹⁴. Применительно к нашей теме можно сделать вывод, что небольшой по объему экспозиционно-художественный образ содержит значительно больше «полезной» информации, чем привычный иллюстративно-тематический или ансамблевый комплекс, поскольку в экспозиционно-художественном образе или, иначе, в музейной инсталляции становится значимой каждая деталь, каждый поворот и наклон экспонатов, каждый штрих вспомогательных художественно-пластических средств. В этой системе действуют силы, под влиянием которых фактологическая информация исторического характера опредмечивается, укладывается в ту или иную сюжетную линию, переоформляется в зримые образы, т. е. становится частью самостоятельной художественной идеи.

То же самое можно сказать и о естественно-научной информации. В сценарной концепции музея «Исток Волги» (1986 г., авторы Т. Поляков и Н. Никишин) была сделана попытка провести художественно-мифологическую интерпретацию потенциальных экспозиционных объектов, расположенных в Тверской области близ деревень Вороново и Волговерховье. Художественная идея будущей экспозиции под открытым небом складывалась из следующих посылок³⁹⁵. Если воспринимать Волгу как символ или, точнее, образ России, то последнюю, как и любую страну, характеризуют два условных понятия: природа и человек. В этом

³⁹⁴ *Потебня А.А.* Указ. соч. С. 287.

³⁹⁵ *Поляков Т.П.* Мифологическое сознание и музей XXI века (на примере концепции музея-заповедника «Исток Волги»). // Музееведение. На пути к музею XXI века. М.: Изд. НИИ культуры, 1989. С. 45–60.

случае исток Волги (естественный ключ на болоте, отмеченный рукотворным знаком – часовней) предстанет как символ единства природы и человека – того самого единства, которое мы сегодня ищем в различных системах и концепциях экологии. Отсюда, если воспринимать путь к истоку как ритуальное движение к этому искомому единству или, иначе, культурному ландшафту, то можно обозначить два альтернативных маршрута: через «природу», образующую исток как естественный объект, и через «человека», создающего исток как социально-культурный памятник.

Остановимся на первом маршруте. В основу сюжета была положена идея «водосбора», а потенциальная экспозиция в природном пространстве была ограничена двухкилометровой лесной тропинкой от деревни Вороново к истоку. Авторы сценарной концепции попытались так организовать движение посетителя, чтобы информация о неизвестной ему природе (болото в массовом сознании – рассадник комаров) не была бы изолирована от эмоциональной стороны путешествия.

Для этого потребовалось решить две проектные задачи: во-первых, превратить каждый из объектов естественно-научной истории в эстетический объект, а во-вторых, проложить не просто дорожку от «витрины» к «витрине», а создать мифическую Дорогу, проходя по которой посетитель воспринимал бы себя частицей этой гармоничной системы, т. е. мысленно превращался бы в то в «ручей», то в «дерево», то в «траву» и тому подобные природные объекты, влияющие на физический и метафизический процесс образования истока. Такое «переселение душ» можно осуществить только при условии органичного использования символических образов древнеславянского язычества.

Единство природы и человека (основная суть мифологических олицетворений) и одновременно отношение к первой как к организующей творческой силе предполагалось выразить в пластической интерпретации древнего мифа о реках (Днепре, Волге, Западной Двине), которые, согласно древним легендам, «были прежде людьми и ночевали в болотах». Само же движение сквозь лесные заросли трудно было представить без экспозиционно-мифологических образов леса как своего рода преграды, окружающей «иное царство», задерживающей не преследователя, а пришельца, чужака. Дорога сквозь лес – это своего рода обряд инициации, посвящение пришельца в совершеннолетие, в нашем

случае – в «совершеннолетие» экологическое. Предполагалось также использовать мифологические мотивы, связанные с невозможностью обойти природно-символический объект, например дерево или мистическую избушку Бабы-Яги, символические корни которой уходят в древний ритуал инициации, осуществляемый в «дремучем лесу», стоящем на грани реального и иного мира». Кроме того, предполагалось интерпретировать в природном контексте мифологическую мертвую и живую воду, а также лесную пищу как очистительную силу, помогающую посетителю достичь цели, и т. п.³⁹⁶

Нам казалось, что подобное ритуальное путешествие превратило бы сухую естественно-научную информацию в эстетический объект и жизненную необходимость для человека, может быть, впервые познающего на художественном уровне то, что он обычно «топтал взглядом и ногами». Иными словами, это была первая глава оригинального произведения экспозиционного искусства, вносящего коррективы в традиционно-научное представление о естественных, культурно-исторических и социальных процессах образования уникального памятника «Исток Волги».

Говоря об образовательно-просветительской функции музейной экспозиции, претендующей на художественное моделирование исторического и естественно-исторического процесса, нельзя не сказать о движущей силе этого процесса – о человеке. Было бы наивно доказывать, что в любом виде искусства данному объекту и антропологическим феноменам отводится центральное место. Более того, любая информация из любой области знания выражается в искусстве через призму человеческого сознания. Искусство музейной экспозиции – не исключение, тем более что высший музейный принцип – это мемориальность предмета, события и явления.

Например, в сценарной концепции экспериментальной экспозиции Музея города Набережные Челны³⁹⁷ предусматривалось показать советский период истории бывшего купеческого поселка, трансформировавшегося в индустриальный гигант, через

³⁹⁶ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. С.68, 93.

³⁹⁷ Музей города Брежнева (Набережные Челны), 1986 г., авторы сценарной концепции Т. Поляков и М. Гнедовский.

судьбы конкретных людей, ставших в то же время символами определенных этапов этой героической и трагической истории. Эти символы узнаваемы с советской истории: комиссар, председатель, колхозник, солдат, инженер и т. п. В этих экспозиционно-художественных портретах, связанных одним сюжетом, документальная достоверность соединялась с поэтизацией типических черт и характеров советской эпохи.

Героический и трагический сюжет организовывали три экспозиционных ядра – своего рода ритуальные залы, выполнявшие функции завязки, кульминации и развязки. Лейтмотивом первого зала являлся образ революции: начало эксперимента, начало новой истории, начало безысходного движения человеческих судеб. После пяти первых биографических образов открывался образ города, связанный с послевоенной историей: он возникал, как мечта, как видение, как солнце над крышами незамысловатых челнинских домов. Город-солнце. Лейтмотив заключительного зала – образ жизни. Здесь авторы вынуждены были пойти на некоторый компромисс, беспокоясь за судьбу своего сценария: утвердилась советская власть, разлилась река, построен завод-гигант, построен город, собравший под своими крышами тысячи людей в ожидании счастья. Что же, мечта не всегда совпадает с реальностью. Но надо продолжать жить, продолжать строить эту жизнь, по крайней мере, чтобы было, что завещать детям.

Как видим, изложенная художественно-мифологическая концепция исторического процесса в Набережных Челнах несколько не противоречит анализируемым «функциям». В случае удачной реализации образовательная и просветительская эффективность подобной экспозиции была бы гораздо выше эффективности обезличенных и наукообразных экспозиций, характерных для большинства краеведческих музеев.

Возникает только один вопрос: а не дублирует ли искусство музейной экспозиции другие виды или жанры искусства, объектом которых является история во всех ее «профильных» вариантах?

4.1.4. Искусство музейной экспозиции
в контексте традиционных искусств

Пытаясь утвердить искусство музейной экспозиции в качестве самостоятельного вида, мы не должны забывать, что практически все виды искусства развиваются по общему закону. С одной стороны, каждое искусство стремится максимально выявить, усилить и развить то, что составляет его неповторимую особенность, отличает от других, является преимуществом перед ними, преимуществом, оправдывающим его существование. Но, с другой стороны, каждое искусство стремится также учесть и использовать опыт других, обменяться с ними достижениями, расширить свои возможности и границы, усвоив особенности поведения своих собратьев. Словом, тенденция к индивидуальности дополняется тенденцией к взаимовлиянию и синтезу³⁹⁸.

Если представить себе искусство музейной экспозиции в контексте ближайших (по возможностям в области художественного моделирования истории) пространственных, временных и синтетических искусств, то можно выделить следующие наиболее характерные виды: изобразительные искусства, художественная литература, театр и архитектура. Не вдаваясь пока в подробный анализ языка искусства музейной экспозиции, попытаемся определить, что сближает его с названными искусствами и что отличает от них, и тем самым попытаемся дать предварительный ответ на вопрос о его самостоятельности.

*А. Искусство музейной экспозиции
и изобразительные искусства*

И в искусстве музейной экспозиции, и в традиционных изобразительных искусствах художник ищет идеи в предметном мире. Для него практически не существует таких идей, которые не могут быть подтверждены зрением или осязанием, то есть не могут выступать как чувственно достоверные. Другое дело, что в изобразительных искусствах, например в живописи, он имеет отношения, как правило, с подобиями самих предметов, а в искусстве музейной экспозиции – с реальными предметами, к тому же

³⁹⁸ Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 36–42.

4.1. Музейная экспозиция как художественно-мифологическая картина мира

подлинными свидетелями изображаемого исторического процесса, явления или события.

Кроме того, музейной экспозиции как виду искусства противоречит один из ведущих принципов изобразительных искусств, в частности, портретной или жанровой живописи: «Лицо является зеркалом души человека, окружающая обстановка – зеркалом его образа жизни»³⁹⁹. Ибо основная задача музейно-экспозиционного искусства – выразить душу человека с помощью предметов, в первую очередь с помощью вещей. В этом смысле в живописном искусстве существует исключение символический натюрморт. Собственно его художественные особенности и позволяют говорить о перспективных возможностях «музейных натюрмортов» – объемно-пространственных композиций из реальных предметов. Однако эти композиции, точнее экспозиционно-художественные образы, или музейные инсталляции необходимо отличать от традиционных для искусства XX в. художественных инсталляций.

Казалось бы, детище Марселя Дюшана, получившее широкое распространение в современном искусстве, абсолютно соответствует пропагандируемому нами виду творчества: и традиционные инсталляции, и «музейные натюрморты» представляют собой пространственные композиции, созданные художником из реальных бытовых или промышленных предметов, природных объектов, визуальных текстов и т. п. В обоих случаях вещь, становясь элементом художественного текста, освобождается от своей утилитарной функции и приобретает функцию символическую.

Всё это так. Но принципиальное отличие дюшановских, т. е. традиционных инсталляций от экспозиционно-художественных образов или музейных инсталляций состоит в том, что последние включают не просто предметы, а музейные предметы, т. е., напомним, подлинные материальные свидетельства событий, явлений и процессов, имеющих историко-культурное значение. Следовательно, лишённые утилитарной функции, эти предметы обладают значительным ценностным потенциалом еще до того, как становятся элементами инсталляции. Говоря проще, художник-экспозиционер не может перекрасить мемориальный стол Пушкина, вбить гвоздь в кровать Екатерины II или изорвать мундир наполеоновского драгуна. Он должен соблюдать условные границы

³⁹⁹ Виноградова К. Указ. соч. С. 25–40.

между музейными предметами и вспомогательными художественными конструкциями, выполняющими функции нетрадиционной «витрины». Проблем и творческих хлопот становится больше, однако больше и возможностей для выражения своего таланта.

Та же принципиальная разница существует между лэнд-артом и произведением экспозиционного искусства, созданным в музее под открытым небом.

И там, и тут используются природные объекты. Но если в первом случае художник может позволить себе передвинуть в невадской пустыне 240 тыс. тонн грунта (М. Хейзер «Двойной негатив»), то во втором случае ему вряд ли разрешат, например, поменять местами пирамиды Хеопса и Хефрена или сделать концептуальные граффити на дольменах. Только осторожная, почти ювелирная (!) работа художника-режиссера позволит создавать шедевры музейно-экспозиционного искусства в пространстве музеев под открытым небом, в традиционных и нетрадиционных национальных парках, исторических городах и иных достопримечательных местах. Хотя полностью прочесть эти художественные «тексты», как и творения классического лэнд-арта, можно только с воздуха.

Существует еще один диалектический контакт изобразительного искусства и искусства музейной экспозиции. Если взять отдельный, вырванный из общего сюжета экспозиционно-художественный образ или музейную инсталляцию, то своей пластической сущностью она во многом напоминает живописное или скульптурное произведение, так как выражает время через ограниченное пространство. Как известно, в одном изобразительно запечатленном моменте сконцентрировано предшествующее и последующее, шире – прошлое и будущее. Хрестоматийный пример – картина И. Сурикова «Боярыня Морозова». Зритель легко может представить себе предшествующие и последующие моменты событий: как ожидали поезд Морозовой, что будет, когда она скроется за поворотом. Более того, художественно полноценное восприятие картины предполагает осознание судьбы мятежной боярыни, ее прошлого и будущего по отношению к тому событию, что непосредственно изображено. Словом, как пишут ученые-искусствоведы, «в форме непосредственного созерцания дается размышление о судьбах народной жизни. Картина тем самым

возвышается до воплощения хода истории»⁴⁰⁰. Будем надеяться, что нечто подобное когда-нибудь напишут и ученые-музеееды, поверяя своей алгеброй гармонию экспозиционного шедевра на ту же (или близкую) тему, но выполненного посредством предметных символов и вспомогательных художественных конструкций, условных «витрин».

Остается добавить, что сторонники предшествующего музейно-образного метода воспринимают искусство экспозиции как синтетическую разновидность изобразительных искусств, объединяющую элементы дизайна, живописи, скульптуры и прочих видов, не выводящих изображение за рамки третьего измерения. Здесь не учитывается реальная возможность музейной экспозиции, обладающей достаточной площадью, чтобы вести развернутый в пространстве (а следовательно, во времени, в четвертом измерении) многоплановый драматический рассказ, сюжетно организуя пластические образы. Отметим, что предполагаемый экспозиционный спектакль будет иметь только внешнее сходство с изовыставкой, демонстрирующей серию тематически близких картин, развешанных по периметру стен выставочного зала, так как конфликт и все сюжетные перипетии разыгрываются в подобном спектакле на стыках соседних экспозиционно-художественных образов, т. е. в структурно организованном пространстве.

*Б. Искусство музейной экспозиции
и художественная литература*

Важнейшей особенностью музейной экспозиции и литературы является возможность вести протяженное во времени художественное повествование об историческом процессе и его героях. Обладая способностью к активизации сюжетной коллизии, экспозиция, подобно роману, может иметь свою условную завязку, кульминацию и развязку. Главное же отличие экспозиции от литературы состоит в том, что она ставит нас лицом к лицу с первоисточником наших духовных переживаний, и нам приходится самим с большой долей самостоятельности добираться до них, самим проходить тот путь, который в искусстве слова автор совершает за нас. Но эти усилия во многом компенсируются за счет возможности последовательного освоения каждого экспозиционно-художественного образа, входящего в драматический сюжет

⁴⁰⁰ Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962. С. 314.

экспозиции. Кроме того, ни один цитируемый или интерпретируемый в словесном образе исторический документ не может сравниться с подлинным музейным предметом, выполняющим семантические функции.

Особое отношение к текстам в экспозиции. Исходя из принципов художественно-мифологического метода, ведущие тексты, особенно в литературных музеях, не являются «вспомогательными экспонатами», а относятся к технологиям создания образа, т. е. к средствам функционально-декоративного оформления, что требует от них предельной лаконичности и способности органично входить в художественную ткань экспозиционного образа. Наиболее сложный вариант подобного текста – текст-витрина, выполняющая как технические, так и художественно-смысловые функции.

Наконец, необходимо отметить, что на данном этапе освоения предметно-образного языка музейной экспозиции последняя нуждается в кратком литературном комментарии, играющем роль своеобразного либретто. В определенном смысле это вынужденная уступка художественной литературе как «соседнему» виду искусства.

В. Искусство музейной экспозиции и театр

Синтезируя в себе изобразительные возможности пространственного искусства и выразительные возможности искусства временного, обладая драматическими сюжетными возможностями, реализуемыми на сценической площадке в течение определенного времени, театральное искусство является одним из наиболее близких «соседей» искусства музейной экспозиции.

Во-первых, музейную экспозицию сближают с театром некоторые принципы построения «мизансцены». Эти принципы, как известно, в процессе перехода от ансамблевого к музейно-образному методу (особенно в 1920-е гг.) воспринимались в музеях почти буквально. Натуралистические иллюстративные образы, например, в этнографических экспозициях приобретали характер театральных немых сцен или «живых картин», т. к. центром вещественного «образа» являлись человеческие фигуры – традиционные манекены или их восковые аналоги

Однако главное отличие искусства музейной экспозиции от театра состоит в том, что в последнем, как правило, вещи (вещественное оформление, сценография) выступают в качестве

смыслового фона для организации изобразительного ряда постановки, помогая актеру (человеку) играть свою роль. А в музейной экспозиции вещи становятся «актерами», метафорическими символами своих «хозяев» или исторических процессов и событий, свидетелями которых они являлись. Появление в экспозиционном тексте «человеческих» силуэтов носит вспомогательный характер: они создают своего рода фон или функциональные декорации для предметных «персонажей» экспозиционного спектакля. Поэтому эти фигуры приобретают, как правило, максимально условные формы и чаще всего являются увеличенными фрагментами фотографий, гравюр и т. п.

Во-вторых, музейную экспозицию и театр сближают возможности драматического действия, напряженность сюжетной коллизии и интриги. Но в театре это действие носит реальный характер, то есть воплощается в динамике игры актеров и искусственной смене сцен и декораций на одной, сравнительно небольшой сценической площадке. В музейной же экспозиции «действие» осуществляется за счет внешне статичной организации музейных образов в единый драматический сюжет, развернутый в последовательный ряд экспозиционных «сцен».

Иными словами, в театре развитие действия происходит главным образом во времени, а в музейной экспозиции – в пространстве. Причем в театре зритель достаточно пассивен и испытывает катарсис, сидя в кресле. В музейной же экспозиции посетитель в идеале должен стать «соавтором» сценариста и художника, регулируя развитие сюжета и основных экспозиционных «сцен», сквозь которые он проходит от «завязки» до «развязки». Последняя особенность музейной экспозиции во многом обусловлена влиянием архитектуры.

Однако прежде чем перейти к «застывшей музыке», коснемся двух театрализованных форм современного искусства – перформанса и хэппенинга. На наш взгляд, эти акции-представления, возможные, в том числе, и в экспозиционно-художественной среде (перформанс имеет некоторую программу, хэппенинг происходит более спонтанно) формируют одну из разновидностей так называемого живого музея. Происходит своеобразный диалог «театра вещей» (произведения экспозиционного искусства) и «театра людей» (посетителей – участников обозначенных акций). Подробнее о перспективах живого музея мы расскажем в 5-й главе.

Г. *Искусство музейной экспозиции и архитектура*

Отличительная черта архитектуры состоит в том, что, будучи трехмерным – пространственным и объемным – искусством, она стремится подчинить себе и четвертое измерение – время, т. к., по мнению Б.Р. Виппера, совершенно очевидно, что воспринимать все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени⁴⁰¹.

Нечто подобное можно сказать и об искусстве музейной экспозиции. Но, занимаясь созданием искусственного пространства, постигаемого во времени, «чистая» архитектура не ставит на первое место проблему сюжетно-драматического развития своего пространства (если не иметь в виду вход, фойе, центральную лестницу и т. п.). В этом смысле для искусства музейной экспозиции сюжетная организация пространства – одна из основных задач. Понятно, что характер драматического сюжета, его особенности и проблематика во многом зависят, например, от характера мемориального здания, от символического осмысления его роли в жизни исторического героя (владельца, жителя и т. п.).

Кроме того, если иметь в виду специфическую музейную архитектуру, моделирующую историческое время-пространство, то в данном случае создается только его внешняя оболочка. С точки зрения «чистого» архитектора, ее насыщение остается на втором плане (лишь бы только оно не мешало восприятию тонкостей архитектурной концепции!). В искусстве музейной экспозиции (исходя из принципов описываемого метода) архитектурная организация образа весьма существенна, но тем не менее она носит вспомогательный характер, будучи зависимой от художественной идеи экспозиции. Архитектурные технологии применяются здесь не менее, но и не более активно, чем, например, сюжетообразующие средства театра или «натюрмортные» средства живописи.

Итак, сближаясь с соседними видами искусства, искусство музейной экспозиции имеет свои ярко выраженные особенности, создающие ему определенные преимущества в художественном моделировании исторического процесса. А это, в свою очередь, выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного,

⁴⁰¹ *Bunper Б.Р.* Введение в историческое изучение искусств. М., 1985. С. 35–36.

синтетического вида искусства, способного моделировать прошлое, используя специфические музейно-экспозиционные средства.

4.2. Основные, вспомогательные и синтетические средства (технологии) художественном моделировании исторического процесса

Каждая система коммуникации имеет свои специфические технологии или средства, способные осуществлять передачу и прием информации. Более того, исключительность применяемых средств и позволяет, собственно, той или иной системе сохранять самостоятельность, а следовательно, обеспечивать ее жизнеспособность. Средства эти отнюдь не равноценны: во всякой системе своя градация, свои нормы, своя «грамматика». Однако это отнюдь не означает, что в некоторых сложных синтетических системах происходит «смещение языков». Когда мы, например, касаемся театральной специфики, то не говорим автономно ни о языке слова, ни о языке жеста, ни о языке декораций (хотя здесь присутствуют элементы и первого, и второго, и третьего). Мы говорим о языке театра, попутно, естественно, анализируя его структурные особенности. Поэтому, на наш взгляд, весьма спорным является утверждение, что музейная экспозиция как произведение искусства обладает «несколькими языками» – предметным, архитектурно-художественным, аудиовизуальным, вербальным и т. д. Речь должна идти об одном музейном языке, но о разных средствах или технологиях создания музейно-экспозиционных текстов.

В нашем случае речь пойдет о системе музейно-экспозиционных технологий создания произведения искусства. Практическая экспозиционная деятельность позволяет нам говорить о трех типах средств: основных, вспомогательных и синтетических.

Основными средствами являются музейные предметы. Вспомогательными средствами – средства функционально-декоративного оформления или, как их традиционно называют,

архитектурно-художественные средства. Синтетическими средствами – экспозиционно-художественный образ (музейная инсталляция) и экспозиционный сюжет.

Если воспринимать музей как коммуникативную систему или язык, то конкретная экспозиция воспринимается как специфический текст, который, согласно лингвистическим законам, должен быть упорядочен по парадигматической и по синтагматической оси, т. е. на уровне языковых единиц и на уровне способов их согласования⁴⁰².

Примеряя эту лингвистическую аксиому к скелету произведения экспозиционного искусства, нам придется рассматривать основные средства – музейные предметы – на парадигматическом уровне упорядоченности, т. е. как языковые единицы, а вспомогательные средства функционально-декоративного оформления – на синтагматическом уровне, как способы согласования первых, т. е. в полном соответствии с их названием.

В этом случае мы теоретически лишаем художника права на создание «новых экспонатов», столь культивируемого как в среде сторонников иллюстративно-тематического метода, так и в кругу ценителей музейной образности. А в качестве компенсации предлагаем Художнику с большой буквы создавать оригинальные произведения экспозиционного искусства с музейной спецификой, что позволяет нам рассматривать синтетические средства – экспозиционно-художественный образ и сюжет, образуемые в результате взаимодействия основных и вспомогательных средств, – на уровне целостной художественной структуры этих произведений.

Проанализируем подробно специфику всех трех типов средств, с помощью которых создается произведение музейно-экспозиционного искусства.

4.2.1. Основные экспозиционные средства – музейные предметы

Общаясь со студентами или участниками проектных семинаров, часто приходится констатировать, что в их головах при-

⁴⁰² Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л., 1972. С. 55–56.

существует некоторая путаница, касающаяся смыслового различия предмета музейного значения, музейного предмета и экспоната.

Напомним азы проектирования: предмет музейного значения – это подлинный материальный свидетель историко-культурных или естественно-исторических процессов, явлений и событий, имеющих социальную значимость. Подобных «свидетелей» специалист в области музейной криминалистики может найти везде, даже на помойке. Изъятые из среды своего обитания (впрочем, не всегда, вспомним, например, экомузеи) и подвергнутые несложным канцелярским операциям в музейных хранилищах, эти подлинные свидетели приобретают статус полноценных музейных предметов. Наконец, попадая в экспозиционное пространство, они получают иное название – экспонаты. Казалось бы, всё просто. Но... Музейная специфика – вещь тонкая. Не всякий экспонат в контексте той или иной экспозиции является полноценным музейным предметом, т. е. подлинным материальным свидетелем моделируемых историко-культурных процессов. Например, в контексте музейной экспозиции, раскрывающей один из эпизодов «жизни и творчества» А.С. Пушкина, допустим сцену встречи поэта с А.П. Керн, картина нашего современника Тюлькина, иллюстрирующая данный эпизод, не является музейным предметом. А вот в музее имени Н.А. Тюлькина сей шедевр, конечно же, займет достойное место. То же место, быть может, более скромное, эта картина займет и на выставке, посвященной современным художникам-иллюстраторам, и на выставке, посвященной истории пушкинского музея. Окончательный же статус этого предмета, чудом попавшего в музей, определит время. Вот такая диалектика.

И ещё немного наукообразия. Музейный предмет, как и слово, представляет собой материал, отмеченный достаточно высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука экспозиционера и художника. В отличие, например, от краски в живописи, камня в скульптуре, звука в музыке и т. п. Благодаря своему искусственному происхождению (что характерно и для естественно-научных предметов, прошедших соответствующую обработку), он содержит запас самой разнообразной информации. Она связана, как правило, с историей создания и бытования данного предмета, его былой практической функцией, технологическими и эстетическими качествами.

Причем взятый художником (в широком смысле слова) как знак, музейный предмет, сохраняя статус конкретного свидетеля или, точнее, исторического источника, приобретает ещё и дополнительные качества художественного символа, воплощающего метафизическую и трансцендентную реальность. То есть мир музейных предметов – потенциальных вещественных символов – подключается к сфере духовного и человеческого в качестве особого поэтико-космического языка. Вещь обретает дар говорить о том, что выше ее, о тайнах бытия. Участвуя в музейном спектакле, она переходит в новое качество, но по традиции продолжает называться «экспонатом».

Сохраняя за музейным предметом это название, попытаемся определить правовые границы символических экспонатов, выступающих на уровне основных единиц художественного текста.

Материальные границы музейного предмета обусловлены уже самим названием данного объекта, обладающего массой покоя, относительной независимостью и устойчивостью существования. Традиционное деление музейных предметов на письменные, вещевые, изобразительные, фото и другие источники создает дополнительную условность при восприятии экспоната как основной единицы художественного текста: все типы источников получают дополнительную «вещественность». То есть символической «вещью» становится и рукопись, и картина, и скульптура, и подлинная фотография.

Следовательно, кино-, фоно-, фото- и электронные источники можно включить в понятие «вещь» только на уровне своей устойчивой формы, т. е. на уровне пленки, валика, пластинки, магнитофонной ленты или электронного носителя, позволяющего сохранять данную информацию. Для воспроизведения своей информации они нуждаются, как известно, в особых технических средствах, которые, в свою очередь, также должны соответствовать рангу «подлинных свидетелей» моделируемого историко-культурного процесса или входить в число особых средств функционально-декоративного оформления. Поясним это на примере.

В уже упомянутом кульминационном образе экспозиционного сюжета о В. Маяковском, где происходит столкновение идеала свободной любви и реальности человеческой психологии, появилась необходимость выразить одну из сторон этой «любви как в кино» с помощью фрагмента фильма «Закованная фильмой»

с участием В. Маяковского и Л. Брик. Законы искусства музейной экспозиции (а мы вынуждены пользоваться здесь подобной терминологией для нормального развития формирующегося искусства, способного «растерять» свою специфику) предусматривали использование кинопроектора тех лет или (что более соответствовало художественной идее создаваемого образа) экспозиционно-художественную трансформацию современного кинопроектора в необычную метафорическую «витрину».

Наметив создание условной архитектурной формы по мотивам утопических домов-коммун, автор сценария предложил ввести в одну из конструктивистских «клеток» проектируемое киноизображение по типу известных «светящихся картин в городе будущего», пропагандируемых В. Хлебниковым. В этом случае современная кинотехника, скрытая от посетителя, демонстрировала бы подлинный музейный предмет тех лет, хотя и менее всего подходящий под определяемые нами материальные границы. Понятно, что применение подобных кино- (или фото-) источников в искусстве музейной экспозиции должно быть, прежде всего, обусловлено кульминационной сутью образа, органично принимающей их высокую аттрактивность⁴⁰³.

Еще один «пограничный» вариант музейных предметов, претендующих на участие в экспозиционном спектакле, – живые «предметы». Иногда применение этих «экспонатов», нарушающих обозначенные материальные границы, достигает высокого эмоционального эффекта (как, впрочем, случается и в поэзии, когда автор намеренно нарушает грамматические нормы, превращая ошибку в эстетический объект). Например, в той же «любобной» клетке предполагалось показать клетку с живым клестом: в период работы над поэмой «Про это» В. Маяковский периодически напоминал о себе, посылая своей капризной подруге клетки с клестами; по его мнению, клюв клеста удивительно напоминал его нос, да и, как нам удалось выяснить, клест-самец в неволе терял свою красную окраску, становясь похожим на ненавидимую поэтом канарейку...

Пространственные границы музейного предмета соотносятся с общепринятыми нормами восприятия: от предмета, способного восприниматься глазом (либо с помощью специальной аппаратуры,

⁴⁰³ Всё это, естественно, не касается музейных экспозиций, где тема кино является главной.

исполняющей роль функционально-декоративных «витрин»), до предмета, способного быть освоенным в ходе обычного времени посещения экспозиции.

Например, в одной из студенческих работ был представлен проект музея... пылинки, где в качестве метафорических «витрин» предлагалось использовать усовершенствованные микроскопы. Другой пример. В новой экспозиции музея В. Маяковского была восстановлена мемориальная лестница, ведущая от мемориального подъезда к мемориальной комнате на 4-м этаже (в бывшей коммунальной квартире). Функциональная роль этого музейного предмета, выходящего за рамки пространственных стандартов, гораздо шире его номинативного (в данном случае мемориального) значения: в общем сюжете экспозиции лестница органично входит в экспозиционно-художественный образ максималистского «хождения в Революцию» – пластического эквивалента словесного образа В. Шкловского: «Маяковский вошел в Революцию, как в собственный дом...»

Временные границы музейного предмета, выступающего в роли языковой единицы экспозиционно-художественного текста, обусловлены его характеристикой как «подлинного свидетеля» моделируемого исторического процесса, явления, события. В этой связи можно привести трагикомический пример, связанный с уже упоминавшимся сценарием несостоявшейся экспозиции Музея революции.

В разделе, посвященном «стольпинской реакции», предполагалось создать образ политической тюрьмы (с решетками и прочими атрибутами), куда в качестве узников посадить... живописные портреты виднейших деятелей революции. Нет необходимости говорить о том, что это были образцы социалистического реализма 1930–1960-х гг. В общем, кончилось всё плохо: авторов обвинили в «политической близорукости» и сценарий изъяли из всех музейных библиотек.

Возникает вопрос: как использовать подобные «образцы», на протяжении десятилетий пополнявшие фонды краеведческих, исторических, литературных и иных музеев? Универсальных рецептов здесь нет. Например, создатели музея В. Маяковского в подобном случае поступили весьма оригинально. Они освободили фонды от «бронзы многопудья» – от скульптурных портретов разной величины и стилистической направленности, собрали их в одну группу и представили сей предметный «натюрморт» в конце

трагического экспозиционного спектакля как ярчайшее свидетельство нашей добросовестной глупости, превращающей живое поэтическое сердце в мертвую глыбу посмертной «славы».

Тематических границ музейного предмета практически не существует. Искать эти границы, т. е. навечно приписывать музейные предметы к определенному профилю музея, это то же самое, что искать границы метафорических ассоциаций и «закрывать» поэзию, живопись и т. п. Другое дело, если определить наиболее благоприятные «роли» для определенных предметов (напомним, что уникальный предмет – потенциально гениальный «актер») и сохранить их в стационарной экспозиции. Время рассудит, имеем ли мы дело с произведением искусства или с его суррогатом.

Мемориальные границы музейного предмета невозможно установить с математической точностью. Недаром в музееведческом лексиконе появилось понятие «легенда», т. е. система допустимых сведений об истории и судьбе конкретных предметов, включающая не только реальные факты, но и факты предполагаемые. Кто, например, из сотрудников мемориальных музеев (А. Пушкина, В. Маяковского, Л. Толстого и т. п.) может со стопроцентной уверенностью сказать, что полученные много десятилетий назад предметы и зафиксированные со слов «дарителей» как «мемориальные», не представляют собой материальные аналоги мемуарной фантазии?

Впрочем, в искусстве музейной экспозиции практически каждый музейный предмет потенциально личностен, т. е. способен стать мемориальным, точнее, достичь определенного уровня мемориальности.

Высший уровень мемориальности – это личные вещи и документы героя экспозиции, членов его семьи, близких друзей и знакомых, т. е. те предметы, о которых мы с минимальными сомнениями можем сказать, что их касались рука, нога или взгляд нашего героя. Средний уровень – это вещи и документы из той культурно-исторической и, главное, географической среды, в которой он формировался и действовал. То есть предметы, не исключающие возможность свидетельствовать о тех или иных его деяниях. Наконец, низший уровень – это вещи, дошедшие до нас из той культурно-исторической среды, которая традиционно связывается с «эпохой» или «временем» героя, минуя известную географию его жизни. То есть потенциальная мемориальность

сохраняется и здесь, но только на уровне случая, минимальной возможности, а это и есть объект интуитивно-художественного поиска истины.

Например, в экспозиции музея В.В. Маяковского при создании образа «Рождение Человека», включающего информацию о детстве поэта в Грузии, предполагалось использовать не просто «типологические» природные камни какого-либо кавказского горного селения, а мемориальные предметы второго уровня, т. е. камни, взятые непосредственно из селения Багдади и, вероятно, «помнящие» Маяковского. То же касается и образа «Рождения Гражданина», где в ряду других символических экспонатов, свидетельствующих о политическом выборе шестнадцатилетнего максималиста (вспомните стольпинскую альтернативу «великие потрясения» – «великая Россия»), были использованы подлинные «фрагменты» одной из одиночных камер Бутырской тюрьмы, где герой экспозиции провел 11 месяцев.

Итак, музейный предмет, превращенный в экспонат и являющийся основной единицей экспозиционно-художественного текста, а также основным средством создания образа, характеризуется следующим. Обладая условной «вещественностью» и разумными пространственными границами, музейный предмет как подлинный свидетель моделируемого исторического процесса не ограничивается профильно-тематическими рамками для своего «перевоплощения» в тот или иной конкретный образ, но высшим критерием его актерского таланта является способность раскрывать свою потенциальную мемориальность, в том числе и на художественно-мифологическом уровне.

4.2.2. Вспомогательные экспозиционные средства – средства функционально-декоративного оформления

Чтобы определить диапазон способов или средств согласования основных речевых единиц экспозиции – музейных предметов, ставших экспонатами, необходимо, прежде всего, выяснить априорную сущность этих способов, их соответствие специфике музейного языка.

Независимо от творческих возможностей авторов экспозиции, стремящихся передать бессловесному (или, наоборот, мно-

гословному) актеру-экспонату способность к членораздельной «речи» и направленность «движения», вспомогательные технологии или средства воплощения экспозиционно-художественного образа и сюжета всегда характеризуются подчиненностью музейному предмету. И чем меньше они обладают экспозиционной самостоятельностью (не путать со смысловой функциональностью), тем совершеннее коммуникативные возможности данного вида искусства.

Вопрос о вспомогательных средствах в традиционном музееведении и экспозиционной практике, использующей четыре известных метода, решается неоднозначно. К таким средствам относят и экспозиционно-технические средства (витрины, осветительная, аудиовизуальная и электронная техника), и архитектурно-художественные средства, и вспомогательные экспонаты, среди которых особо выделяются произведения изобразительного искусства.

В контексте искусства музейной экспозиции подобные вспомогательные средства становятся значимыми элементами художественного текста, несущими определенную смысловую нагрузку. Эта нагрузка проявляется только в том случае, если эти средства, будучи вспомогательными, способны раскрепостить, раскрутить и интерпретировать музейный предмет или группу музейных предметов.

Обозначим эти экспозиционно-художественные технологии как средства функционально-декоративного оформления (ФДО), подразделяемые на несколько типов:

1. Наиболее известная и часто употребляемая технология или, иначе, средство ФДО – создание «музейного натюрморта», т. е. художественной композиции, состоящей из двух и более музейных предметов. Здесь возможны самые необычные сочетания, позволяющие добиваться нужного художественного эффекта. Например, в одном из фрагментов выставки «10 дней из жизни В. Маяковского»⁴⁰⁴, повествующем о чтении поэмы «Облако в штанах» на даче А.М. Горького, была предложена откровенно «хулиганская» композиция, раскрывающая программный тезис поэмы «долой ваше искусство!». Под условным силуэтом письменного стола располагалась «мемориальная» корзина для

⁴⁰⁴ Государственный музей В.В. Маяковского, 1983 г., автор сценария Т. Поляков, художник Е. Амаспор.

мусора, содержащая... поэтический сборник К. Бальмонта «Жар-птица». А в соседнем фрагменте («Первый день в Америке»), демонстрирующем откровенно бравадное отношение былинного «Ивана» (из поэмы «150 000 000») к американскому образу жизни, долларовая бумажка (мемориальная) была придавлена «пролетарским» каблуком не менее мемориального ботинка.

Еще раз напомним, что подобные композиции не являются формальными аналогами традиционных «художественных инсталляций», хотя имеют много общего: музейный предмет, обладающий сакральным иммунитетом, не подвергается здесь физическому воздействию, нарушающему его структуру. То есть его нельзя прибить, приварить, покрасить или распилить. Условные границы между «предметом» и «витриной» всегда остаются.

2. Далее по степени сложности идут художественно-пластические средства, среди которых особое место занимают пластические модели реальных предметов. Они образуются, как уже отмечалось, в результате своеобразного синтеза экспозиционно-технических средств (в первую очередь традиционных витрин) и так называемых специально созданных экспонатов (иллюстраций, схем, макетов, текстов и т. п.).

Витрина (световая установка и т. п.), теряя свою нейтральность, приобретает не только «декоративную форму», но и смысловую функциональность, становясь своего рода пластическим каркасом экспозиционно-художественного образа. А «специально созданные экспонаты», теряя свою предметно-экспозиционную самостоятельность, превращаются в информационно-художественные «витрины» для «музейных натюрмортов».

Музейная специфика подобных «средств согласования» заключается в следующем. Как известно, наше восприятие конкретных предметов, в том числе музейных, весьма субъективно. Каждый видит в них то, что ему ближе, точнее то, что хочет увидеть. Авторы экспозиции – сценаристы и художники – пытаются превратить определенную грань своего восприятия конкретных предметов в пластическую модель, обладающую к тому же художественно-символическим качеством, тем самым создавая визуальный контекст для демонстрации подлинных музейных предметов. Причем исходным материалом для таких моделей, выполняющих витринные функции, могут служить практически все типы музейных предметов.

В последнее время в качестве материала для подобных средств ФДО чаще всего использовались фотографии и вещи-ые предметы. Например, на уже знакомой читателю выставке «10 дней из жизни В. Маяковского» «гастрономические» композиции из образцов посуды и поэтических сборников, создававшие скандальный образ кабаре «Розовый фонарь», были расположены на условном овальном столе, представлявшем не что иное, как увеличенный овальный фотопортрет К. Бальмонта. Добавим, что ножкой этого стола служил перевернутый с ног на голову фотосилуэт Д. Бурлюка.

Не менее оригинально был найден и смысловой центр для заключительного образа выставки «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо»: живописные и скульптурные портреты победителей объединялись вокруг увеличенной скульптурной модели готического кресла, ассоциирующегося со своим парикмахерским аналогом...

Новая стационарная экспозиция музея В. Маяковского также была наполнена подобного рода «моделями». По правилам игры, эти образные модели-витрины должны были создаваться из реальных предметов, обязательно присутствующих в экспозиции. Не важно, до или после появления своего художественного «двойника». Один из наиболее удачных фрагментов – смысловая связка двух соседних экспозиционно-художественных образов, «Рождение Человека» и «Рождение Гражданина». В первом случае создавался условно-мемориальный образ «интеллигентной семьи» российской провинции, включающий мемориальные семейные предметы, в том числе столовый буфет и швейную машинку, на которой мама шила одежду для своих детей.

Во втором случае мирный буфет трансформировался в вещь-ой «обломок» пресненских баррикад: уж очень хотелось кавказскому мальчику поиграть в революцию, но не успел, переехали в Москву слишком поздно. Любимый буфет, в котором мама держала конфеты и варенье, совершил виртуальное перемещение на виртуальные баррикады: метафорический буфет-витрина, перекрашенный в красный цвет, скрывал подпольные атрибуты выжившей партии, членом которой стал герой экспозиции. Ну а семейная машинка, на которой, согласно легенде, шили одежду для участниц группового побега из Новинской тюрьмы, превратилась в своеобразный политический механизм, «шьющий» дело на шестнадцатилетнего подпольщика.

Не менее перспективным материалом являются и изобразительные источники, превращающиеся в «вещевые» символы. Например, на выставке «10 дней из жизни В. Маяковского» драматическая ситуация одного из дней работы над поэмой «Про это» была разыграна на «сцене», представлявшей собой увеличенную фотокопию картины А. Бёклина «Остров мертвых». В предметные композиции данного образа, кстати, органично входила и подлинная репродукция этой картины, напечатанная в начале XX в. и являвшаяся традиционный символ «интеллигентного» быта.

Для визуализации необходимых сопроводительных текстов, органично входящих в структуру образа, часто используются письменные источники: с помощью фото, живописи, графики или более оригинальных средств воспроизводятся соответствующие фрагменты этих источников, закрепленные на твердой стеклянной или прочей основе, способной выполнять функции витрины. Иногда моделируются только технические особенности определенного письменного источника, выражающего стиль конкретной эпохи.

Наконец, достаточно популярным объектом для создания подобных средств ФДО являются архитектурные сооружения. Например, на выставке «Маяковский и производственное искусство» в качестве функционально-декоративных витрин использовались условные модели павильона СССР на Парижской выставке в 1925 г. (архитектор К. Мельников), Татлинской башни (памятник 3-му Интернационалу В. Татлина), клуба им. Русакова (архитектор К. Мельников) и др. Добавим, что все эти архитектурные витрины содержали соответствующие «музейные натюрморты».

Особое место среди художественно-пластических средств занимают свободные метафорические композиции, являющиеся, по сути, развитием условных «предметных» моделей: художник ищет внутренние связи между исходными предметами и воплощает их в метафорических конструкциях или, что более традиционно, в аллегорических, живописно-графических композициях. Основная задача подобных средств ФДО – усилить художественную идею, скрытую в композиционных сочетаниях предметов, создать смысловой ключ к многоплановому образу-ребусу.

Однако здесь существует определенное правило, сохраняющее музейную специфику. Будучи образцами нетрадиционных

форм изобразительного искусства, метафорические конструкции в то же время не должны выполнять функции самостоятельных экспонатов. Они создаются специально для конкретного образного комплекса, дешифруются музейными предметами-экспонатами и без них теряют свои экспозиционно-художественные качества, теряют смысл, ибо остаются витринами (хотя и специфическими) без экспонатов.

Например, на выставке «Маяковский и русский лубок»⁴⁰⁵ предполагалось художественное исследование содержательных и формальных истоков агитационных плакатов В. Маяковского. В экспозиции было представлено пятнадцать метафорических скульптурных конструкций, выражавших «точки соприкосновения» народного лубка и его художественной трансформации в годы революции. Одна из таких точек – смысловая и формальная близость солдатской азбуки на тему «1812 год» и «Советской азбуки» В. Маяковского 1919 г. – была выражена в метафорическом образе парты-тачанки, объединявшем предметные образцы двух военно-политических азбук. Когда Е. Амаспур попытался экспонировать данную «скульптуру» на одной из ежегодных художественных выставок, то без музейных предметов она выглядела оригинальной пустующей витриной, что и заставило художника восстановить образ, вернув ему основных «действующих лиц».

Вообще процесс изготовления подобных средств ФДО – один из напряженных моментов во взаимоотношениях сценариста и художника. Убедить последнего в том, что он «должен» (кому он, в принципе, должен?) создавать не самостоятельные экспонаты, а пластические средства их организации в соответствующий художественный текст, – задача весьма трудная. Авторские амбиции порой перевешивают здравый смысл. И только тонкая дипломатическая обработка (мол, ты художник, создаешь художественное произведение, хотя и со своими правилами игры, и другие увещевания) приводит к взаимовыгодному, как оказывается в итоге, компромиссу.

3. К следующему типу средств ФДО относятся живописно-графические средства. Они принципиально отличаются не только

⁴⁰⁵ ГММ, 1982 г., автор сценарной концепции Т. Поляков, художник Е. Амаспур.

от специально созданных картин-экспонатов, но и от живописи традиционных панорам и диорам, поскольку в последних, как правило, основными действующими лицами являются «люди», а исторические предметы или природные объекты дополняют их эмоциональную убедительность. В искусстве музейной экспозиции, как уже отмечалось, всё происходит наоборот, поэтому возможные антропологические детали живописно-графических средств ФДО должны быть максимально условными, т. е. должны визуально подчеркивать антропоморфные тенденции вещевых символов – музейных предметов.

4. Всё вышесказанное имеет отношение и к дизайнерским средствам организации экспозиционного пространства – от динамичных геометрических конструкций, позволяющих, например, интерпретировать пространственную ауру мемориальных музеев, до включенных в художественную структуру экспозиционно-технических средств. Художественная фантазия автора позволяет, в частности, последним выступить в роли значимых элементов экспозиции.

Например, на выставке «10 дней из жизни В. Маяковского» элементом художественного образа стала световая табличка «запасной выход», входящая в систему вспомогательных средств, выражающих трагически-иронический смысл предсмертного письма поэта («это не способ, другим не советую, но у меня выходов нет»). Дверь, выступающая в роли «витрины», выводила посетителя из метафизического пространства поэтической души (тема всей выставки) в пространство сегодняшнего дня, наполненного жизнью.

5. Архитектурные средства ФДО являются логическим продолжением художественно-пластических средств, выходящих за рамки трехмерного пространства, т. е. стремящихся перенести образную систему экспозиции (постигаемую в движении, в перемещении, во времени) в четвертое измерение. Например, уже упоминавшаяся мемориальная лестница, восстановленная в новой экспозиции музея В. Маяковского и выполняющая функции экспоната, послужила основой для создания вспомогательных архитектурных средств, способных выразить основную идею авторского замысла. Вся правая часть пространства (не входящая в систему мемориальных перекрытий четырехэтажного дома) была буквально пронизана системой разнообразных пандусов и

лестниц, создающих атмосферу движения мысли поэта во времени и пространстве и ассоциирующихся с известной стихотворной «лесенкой».

В качестве своеобразных рифм этого архитектурного «стихотворения» выступали экспозиционно-художественные образы комнаты поэта – условные архитектурные повторы, находящиеся буквально под мемориальной комнатой, соответственно на третьем и втором этажах. В одном случае мемориальная комната трансформировалась в спиритический «Разговор с товарищем Лениным» (предметным «медиумом» служила «фотография на белой стене»). В другом случае она превращалась в пространство для огромного перекидного календаря с трагической надписью «12 апреля 1930 г.» (дата предсмертной записки В. Маяковского).

6. Особое место в системе средств ФДО занимают электротехнические, аудиовизуальные, электронные и тому подобные средства. Это, если так можно выразиться, самые вспомогательные из всех вспомогательных способов создания экспозиционного образа. Однако их функциональная роль в художественном тексте бывает гораздо весомее или гораздо страшнее (для музейного предмета), чем аналогичная роль их собратьев, описанных выше: аттрактивность и агрессивность этих ярких бестелесных средств, существующих порой одно мгновение, намного выше.

Всем известно, что свет делает половину экспозиции. А целенаправленная, локальная подсветка, да еще неожиданно возникающая или пропадающая, создает порой как раз тот эффект, который мы постоянно называем воплощенной художественной идеей. Один пример.

В районе гардероба музея Маяковского (театр вещей также начинается с вешалки, а в доме повешенного, на наш взгляд, говорят о веревке) собрана композиция из окаменевших предметов – символов самоубийств и дуэлей. Эти «забытые» вещи находятся в окружении реальных бытовых предметов, оставленных на время посетителем (т. е. композиция призвана выполнять еще и функции нетрадиционной «витрины»). Граница между посетителем и вещью, потенциально превращающейся в музейный предмет, в культурно-исторический символ, в единицу сакрально-профанического экспозиционного текста на тему Маяковского, вполне различим – до того момента, когда гардеробщик легким движением руки включает электродуч, направленный на застывшую

инсталляцию. Совершается чудо: посетитель видит, иногда на уровне подсознания, свое зеркально-предметное «альтер эго». Словом, музейный код начинает работать.

С аудиовизуальными средствами дело обстоит гораздо сложнее. Понятно, что профессионально поставленная музыка, вообще звук, создаст дополнительный эффект для восприятия любой застывшей пластики, вспомним «застывшую музыку». Однако, визуально-электронный (кино-, видео- и мультимедиа) ряд может свести на нет ваши усилия по созданию предметно-художественной среды, не говоря уже о музейной специфике. Напомним, что в одном художественном музее провели незатейливый эксперимент: в зале древнерусского искусства повесили электронный экран, работающий в режиме нон-стоп. И все входящие, независимо от образования и музейного опыта, как по команде поворачивали головы в сторону электронной иконы XXI в. «Коровий эффект» трудноизлечим: восприятие экспозиции деформировано, хотя внешне это не всегда заметно.

Нужно ли «бороться» с подобными технологиями, нарушающими музейную специфику, или их следует использовать во благо искусства музейной экспозиции?

На наш взгляд, в борьбе нет необходимости. Мы народ крайностей: мода на электронные средства пройдет, как прошло в свое время увлечение голографией. Что останется? На наш взгляд, профессионально-режиссерское использование электроники и мультимедиа в кульминационных фрагментах экспозиционного сюжета, там, где напряжение предметно-художественной пластики органично требует напряжения из другой, более агрессивной, коммуникативной системы. Иными словами, электронный экран с интерактивными возможностями или мультимедийные изображения могут и должны появляться там, где уже никакими другими средствами, не нарушающими музейную специфику, невозможно выразить «зарвавшуюся» художественную идею.

Напомним, что в параграфе 2 были описаны электронные и мультимедийные технологий, использующихся в пространстве немuseumных виртуальных выставок. К данной теме мы вернемся в пятой главе монографии, посвященной новым технологиям XXI в.

Итак, вспомогательные музейно-экспозиционные средства или средства функционально-декоративного оформления характеризуются следующим.

Будучи значимыми художественными элементами экспозиции и одновременно «подчиняясь» музейному предмету-экспонату, средства ФДО обладают ярко выраженной тенденцией к «вещественности», т. е. к относительному покою массы своего исходного материала (краска, картон, дерево, камень, железо, стекло и т. п.), что способствует созданию системы экспозиционно-художественных образов, постигаемой не в течение сеанса (т. е. не при диктатуре аудиовизуальных или электронных средств), а при свободном, хотя и сюжетно организованном, движении посетителя в музейном пространстве.

4.2.3. Синтетические экспозиционные средства: экспозиционно-художественный образ (музейная инсталляция)

Напомним, что синтетическими средствами создания произведения экспозиционного искусства являются экспозиционно-художественный образ, или музейная инсталляция, и экспозиционный сюжет. Остановимся на особенностях экспозиционно-художественного образа.

В современном искусствознании понятие «художественный образ», имея неоднозначное толкование, сохраняет тем не менее гносеологический смысл «средства и формы освоения жизни искусством». Применительно к музейной экспозиции можно говорить об образе эпохи, образе времени, образе героя, образе экспозиции в целом и т. п. В этом смысле музейная экспозиция воспринимается как эстетический объект, образованный с помощью зрительно воспринимаемого материала.

Однако понятие «художественный образ» может иметь и более узкое, более конкретное значение. Музейная экспозиция как специфический художественный текст складывается из ряда отдельных «фраз» в относительно законченное «повествование». На уровне фразы подобный текст может характеризоваться понятием «экспозиционно-художественный образ», а на уровне повествования – понятием «экспозиционный сюжет». Естественно, что каждый такой образ может иметь и свой внутренний, локальный сюжет, однако в целях исключения терминологической путаницы мы оставляем за понятием «сюжет» его основное значение,

а организацию действия в экспозиционно-художественном образе обозначим понятием «структура образа».

Экспозиционно-художественный образ по своим внешним признакам напоминает традиционный «тематический комплекс», однако отличается от него в первую очередь наличием художественной идеи, т. е., как уже отмечалось, эстетически обобщенной авторской мысли, отражающей определенную концепцию мира и человека. Эту идею трудно вычлениить из художественного образа, так как она представляет собой не отвлеченную мысль, а живое и конкретное осуществление смысла в чувственном образе. Правда, на этапе формирования подобной идеи и соответствующего экспозиционно-художественного образа, речь может идти о так называемом «первообразе», т. е. о сценарной задаче, сформулированной вербально-литературным способом, наподобие литературно-символических названий типа «Вишневый сад», «Чайка», «Обрыв», «Пиковая дама» и т. п.

Процесс создания экспозиционно-художественного образа представляет собой сложную цепочку взаимодействия сценарного «первообраза», музейных предметов и средств ФДО, в результате чего и формируется полноценный эстетический объект. Разложить этот процесс на последовательные этапы, конечно же, можно, однако подобная «проверка алгеброй» приведет к созданию универсальной схемы, не всегда отвечающей непредсказуемой специфике художественного творчества. Поэтому попытаемся показать этот процесс (от замысла до реализации) на одном конкретном примере, весьма характерном для искусства музейной экспозиции.

Одним из кульминационных фрагментов выставки «10 дней из жизни В. Маяковского», сыгравшей роль экспериментальной лаборатории для разработки основных художественных идей будущей стационарной экспозиции музея, являлся трагический и одновременно триумфальный день – 16 марта 1930 г. В этот день состоялась премьера спектакля «Баня» в театре Вс. Мейерхольда. Сценаристом был отмечен один любопытный факт: действие в пьесе, строящейся на контрастных образах «плохих» и «хороших» героев, очень напоминало то, что творилось в зале в день премьеры. «Зрители до смешного поделались, – вспоминал В. Маяковский, – одни говорят: никогда так не скучали, другие: никогда так не веселились». Первые занимали партер, вторые – галерку.

Структура экспозиционно-художественного образа строилась на подобном принципе контраста. Причем силуэт Победоносикова, «сидящего» за мемориальным столом поэта (действие происходит как бы в сознании Маяковского), плавно растворялся в многочисленных силуэтах «партерноносцев», прикрывающихся «Правдой» с политическим доносом пролетарского критика В. Ермилова.

В общем, идея данного образа осталась в памяти. Однако в стационарной экспозиции она требовала дальнейшего развития. В сюжете экспозиции возникал кульминационный образ, условно названный «Путешествие во Времени, или Завещание». Суть этого «Завещания» заключалась в трех тезисах, ставших «первообразами»: «Ненависть – Мастерство – Оптимизм». Это было максималистское послание потомкам через «голова поэтов и правительств» и одновременно поэтическое представление о вечности как о гармоническом столкновении полярных сил, где неизбежно побеждало «оптимистическое мастерство», замешанное на... «ненависти». В общем, метафорический большевизм потенциального самоубийцы, пытавшегося обессмертить «утраченные иллюзии».

Локальное экспозиционное пространство, отведенное для этого «Завещания», представляло собой сложное сочетание пандусов, лестниц, вертикальных конструкций, спиралевидные формы которых подчеркивали атмосферу «Вечности». В центре образа располагалась сложная конструкция из т-образно составленных столов. Причем на поперечном столе для «закручивания гаек», созданном по мотивам уже знакомого мемориального стола с зеленым канцелярским сукном, находились бытовые символы советских победоносиковых: от многочисленных телефонов и графинов с неизменной водой, внутри которых находились тексты докладов, до обязательного портрета генсека. Ну, а по обе стороны продольного стола располагались фотосилуэты героев «красной свадьбы» из пьесы «Клоп», в целом обычные советские люди. Конструктивная целостность этой «витрины» ассоциировалась с идеей единства «партии и народа», точнее, единства с той его частью, что в течение десятилетий горячо одобряла, под звон тарелок и вилок с советской символикой, все повороты стального ключа. В 1930 г. у нашего героя это вызывало только одно чувство – ненависть.

Мотив бани позволял воплощать многочисленные ассоциации в несколько прямолинейные, но довольно точные образы.

В частности, сатирическая «Баня» трансформировалась в «кровавую баню» с многочисленными шайками, в прямом и переносном смысле слова. Эти шайки-витрины заполнялись документами о деятельности застольных героев. Правда, одна из шаек-витрин (баня-то ведь общая) превращалась в фабричный котел, где переваривалась газетно-книжно-журнальная информация, необходимая автору книги «Как делать стихи».

Идея профессионального мастерства явно противопоставлялась застольным играм советских «верхов» и «низов». Более того, романтический максимализм поэта заставлял строить идеальный «верхний этаж» (вспомним мейерхольдовскую галерку), где, как в Дантовом раю, концентрировались отечественные энтузиасты-праведники, поверившие своим духовным и политическим вождям. Документы, плакаты и фотографии строителей первой пятилетки – всё это постепенно приобретало монументальные формы, плавно переходящие в «вечные образы» за счет стальных и железобетонных конструкций.

Таково было экспозиционно-художественное воплощение программного триптиха «Ненависть – Мастерство – Оптимизм». Причем изобилие железобетонных конструкций оставляло явные смысловые лакуны. Первым это заметил художник И.Л. Лубенников – коллега и соавтор Е. Амаспюра. Несколько дней он навязчиво предлагал написать «сельский пейзаж» на одной из железобетонных конструкций, исполнявших роль своеобразных витрин. Е. Амаспюр вроде бы не был против, хотя особого энтузиазма не выказывал. Сценарист же недоуменно пожимал плечами. Ему представлялось, что некоторые есенинские детали, входящие в образ «Мастерства» (в книге «Как делать стихи» анализируется стихотворение «Сергею Есенину») недостаточны для развития уже отточенной художественной идеи. Но Иван Леонидович не успокаивался. Поэтому пришлось, что называется, задуматься.

Небольшая пауза. Необходимо отметить, что в музейно-экспозиционном проектировании важно не пропустить ни одного настойчивого предложения. Опыт показывает, что ассоциативное погружение в, казалось бы, на первый взгляд бредовую идею часто дает положительные результаты.

Вернемся в музей Маяковского. Ассоциативный поток сознания ограничивался семантическими рамками «баня – вечность». И здесь неожиданно вспомнился Свидригайлов: «Нам вот

представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное». У Маяковского ведь есть нечто подобное: «Пустота, летите, в звезды врезываясь...» Свидригайлов продолжал: «Да почему же непременно огромное? А вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, вот и вся вечность».

Баня... деревенская банька... клоп... пауки... Всё это был ассоциативный материал для создания иной, и отнюдь не свидригайловской, «вечности». В общем, согласие на пейзаж было дано, но только с одним условием – смысловым центром должна была стать сельская банька. Интуиция художника подсказала дальнейшее развитие образа: «банька» повлекла за собой обнаженное женское тело, речку и т.п. Словом, получилась пантеистическая Вечность, противопоставляемая железобетонной политической склоке, которая называлась «активной жизненной позицией», столь культивируемой героем экспозиции.

Посетитель, проходя сквозь анализируемый образ, оказывался перед выбором: где истина? В этой вечно лихорадочной и по-своему прекрасной жизни-борьбе или в этом тихом сельском эдеме? Помнится, в разгар политической драки, развернувшейся по поводу новой экспозиции музея, сценаристу пришлось вести по залам одного партийного функционера (дело было в 1989 г.). Когда гостю задали подобный вопрос, он со вздохом посмотрел на лубенниковский пейзаж и, пригнув голову, чтобы не задеть стальной кусок «оптимизма», двинулся дальше, к выходу из музея...

Здесь описан, казалось бы, частный пример, но он универсален в отношении пяти принципов построения экспозиционно-художественного образа:

- художественный образ, в отличие от тематического комплекса, всегда характеризуется художественной идеей и, естественно, адекватной ей пластической формой, что дает ему право на эстетическую самостоятельность;
- основным средством создания экспозиционного образа является музейный предмет, приобретающий в художественном контексте символическое значение;
- выбор определенного типа средств ФДО всегда обусловлен особенностями художественной идеи, ищущей адекватного пластического выражения;

– в отличие от обычной художественной инсталляции экспозиционно-художественный образ или музейная инсталляция характеризуется бережным отношением к предметным компонентам, сохраняющим свою культурно-историческую или музейную сакральность, что, с одной стороны, связывает руки художнику-дилитанту, а с другой стороны, открывает новые возможности для художника-профессионала.

Завершая краткую характеристику экспозиционно-художественного образа, отметим, что данный структурный элемент экспозиции в силу своих активных возможностей всегда многозначен, т. е. несет в себе массу дополнительной информации. Поэтому авторский смысл образа можно выявить с максимальной точностью только в контексте всей экспозиции, точнее, в экспозиционном сюжете.

4.2.4. Синтетические экспозиционные средства: экспозиционный сюжет

В старом названии анализируемого метода⁴⁰⁶ была обозначена особая роль драматического сюжета, т. е. последовательности действия в произведении, художественно организованной через пространственно-временные отношения и организующей систему образов⁴⁰⁷. Более того, именно активное сюжетостроение и выводит искусство музейной экспозиции за рамки традиционных разновидностей изобразительного искусства и поднимает его до уровня самостоятельного вида искусства.

Внешняя статичность живописного (графического, скульптурного, инсталляционного и т. п.) сюжета, его локализованность в пределах трех измерений легко осваиваемого пространства (картина, скульптурная композиция, инсталляция, диорама или панорама воспринимаются практически из одной оптимальной точки) заменяется динамикой поэтапного развития экспозиционного действия, требующего иной, пространственно-временной, организации системы образов.

⁴⁰⁶ Образно-сюжетный метод.

⁴⁰⁷ Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. Рига, 1978. С. 152.

Эта организация, реализующая принцип последовательной смены экспозиционно-художественных образов, может быть двух типов: или с преобладанием чисто временных связей, или с преобладанием причинно-следственных связей. Первый тип образует так называемый хроникальный сюжет, второй – концентрический сюжет.

Для экспозиций, строящихся на основе художественно-мифологического метода, т. е. занимающихся художественным анализом исторического процесса, в большей степени характерен концентрический сюжет. С одной стороны, в нем максимально реализуется смысловая функция этого экспозиционного средства – обнаружение и выражение жизненных противоречий (конфликтов, коллизий). С другой стороны, он в большей степени, чем хроникальный сюжет, стимулирует целостность и завершенность художественной формы произведения.

Итак, экспозиционным сюжетом можно назвать и внутреннюю, и внешнюю организацию экспозиционно-художественных образов, строящуюся на основе сюжетной коллизии. Внутреннюю организацию экспозиционно-художественных образов в условном пространстве можно обозначить как сюжетную структуру, а внешнюю организацию в реальном музейном пространстве – как композицию сюжета.

«В основе коллизии, – утверждает Гегель, – лежит нарушение, которое не может сохраниться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое, в свою очередь, должно быть изменено»⁴⁰⁸. Выражая сущность известных диалектических законов на художественном уровне познания мира, сюжетная коллизия обнажает внутренние импульсы исторического процесса (явления, события), становящегося объектом художественного моделирования. Иными словами, художественная идея музейной экспозиции всегда выражается в сюжетной коллизии, нуждающейся, в свою очередь, в адекватной сюжетной структуре.

И еще принципиальное замечание по поводу сюжета. С одной стороны, сюжетная коллизия любой музейной экспозиции должна быть максимально персонифицирована, так как объектом любого искусства являются не столько абстрактные идеи, сколько

⁴⁰⁸ Гегель Г. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М., 1967. С. 312.

их конкретный носитель – человек. В этом отношении, например, естественно-научные идеи могут стать поводом для создания произведения экспозиционного искусства, если нас заинтересует в истории естествознания развитие творческой мысли исследователя, а в природных процессах – проблема экологического равновесия, требующая «одушевления» как человека, так и природы.

С другой стороны, эта сюжетная персонификация должна быть максимально опредмечена. То есть, как уже неоднократно отмечалось, в экспозиционном спектакле, в отличие от театральной постановки, о людях рассказывается с помощью музейных предметов.

Итак, сюжетная коллизия музейной экспозиции, строящейся как оригинальное произведение искусства, является персонифицированной и одновременно опредмеченной формой выражения традиционной проблемы, требующей решения. Но, в отличие от овеществленных научных концепций и научно-популярных экспозиций, искусство музейной экспозиции ставит эту проблему (гегелевское «нарушение»), решает ее (гегелевское «должно быть устранено»), но не дает готовых ответов, оставляя посетителю право на самостоятельные выводы.

Определив основные особенности персонифицированной сюжетной коллизии, попытаемся объяснить ее суть на примере двух диаметрально противоположных экспозиционных героев – человека дела и человека мысли, или, иными словами, функционара и философа. Речь идет о двух известных персонажах начала XX в., летчике В.П. Чкалове и поэте В.В. Хлебникове. Экспозиции их мемориальных музеев предполагалось создать соответственно в Чкаловске, на родине летчика,⁴⁰⁹ и в Астрахани, на родине поэта⁴¹⁰.

Жизненную коллизию первого героя, Валерия Чкалова, можно обозначить как активную деятельность революционера в области авиации, пробивающегося к цели с лозунгом «вперед и выше» сквозь психологические, социальные и административные преграды и добивающегося общественного признания своей

⁴⁰⁹ Проект экспозиции музея В.П. Чкалова, 1984 г., автор сценария Т. Поляков.

⁴¹⁰ Проект экспозиции музея В. Хлебникова, 1986 г., автор сценария Т. Поляков. Авторы художественного проекта Е.А. Розенблюм и А. Власова.

деятельности (хотя и погибающего в экстремальной ситуации, связанной с родом этой деятельности). Наоборот, второго героя, Велимира Хлебникова, можно обозначить как «неизвестного» классика русской литературы XX в. Как философа-пророка, поэтически предсказавшего ряд исторических событий и научных открытий. Как революционера в области духа и слова, пытавшегося объединить науку и искусство, верившего в неограниченные возможности человеческого разума, но так и не получившего признания в жизни и достойного признания после смерти.

Парадоксы судьбы Чкалова отражали парадоксы его времени: это взлеты и падения исторического деятеля, разделявшего со своим народом все перипетии трагического эксперимента. Парадоксы судьбы его старшего современника – иные: обогнав свое время, Хлебников творил свой собственный мир, пытаясь примирить в нем противоречия мира реального, а последний бессознательно мстил этому великому чудаку, не укладывающемуся в привычные бытовые рамки.

И еще замечание, крайне важное для сюжетной коллизии проектируемой экспозиции. Валерия Чкалова часто сравнивали с былинным героем, и это оправданно: образ «сталинского сокола» весьма органично укладывался в мифологическое сознание народа. Но есть одна характерная деталь русского эпоса: ни один из богатырей (включая Илью Муромца), выехавших из родного дома (села, города) для подвигов «во славу Киева», никогда не возвращался обратно. Особенность же характера реального волжского богатыря заключалась в патологической любви к своему дому, к Волге. Покинув Василёво (нынешний город Чкаловск) шестнадцатилетним подростком, окунувшись в «большую жизнь» и став там Большим Человеком, Чкалов никогда не забывал свою малую родину: приезжал, советовал, помогал, дарил, строил...

У Хлебникова, отрицавшего бытовую упорядоченность, практически не было «родного дома»: к семье, в Астрахань, он приезжал редко. Понятие «Волга», в отличие от конкретно-чувственного чкаловского образа, у Хлебникова носило больше философский, ассоциативный характер. Его «дом» – это «ночной звездный разум» мысли и слова.

Таким образом, экспозиционный сюжет о Чкалове предполагается строить в контексте бытовой мемориальной среды, в пространстве мемориального дома и прилегающего к нему сти-

лизованного «ангара», а экспозицию, посвященную Хлебникову, предполагалось развернуть в нейтральном помещении – в двухэтажном флигеле, расположенном на территории Астраханской картинной галереи.

Определив суть жизненной коллизии каждого из героев и концептуальную особенность экспозиционного пространства двух музеев, можно сформулировать сюжетные коллизии (или, иначе, протоидеи) предполагаемых экспозиционных произведений.

В экспозиции, посвященной Чкалову, это движение героя от родного дома, где поэтапно, в причинно-следственной связи, формируются основные черты его характера, реализуемые в конкретных поступках, – в «большую жизнь», где также поэтапно, в контрастных противоречиях, формируется Герой Советского Союза. И возвращение обратно – в родной дом при жизни и в музей его имени после смерти. В определенном смысле это деформированный советской действительностью сюжет о блудном сыне, возвращающемся на малую родину.

В экспозиции, посвященной Хлебникову, это движение посетителя от незнакомого «мира Хлебникова» в знакомом «современном мире» к миру Хлебникова-человека. К «дневному, солнечному разуму». А от него и от его противоречий – к миру Хлебникова-поэта, к «ночному, звездному разуму» с тем, чтобы, вернувшись в «современный мир», внести в него новое отношение к одному из его духовных строителей.

Как видим, концентрические сюжеты двух экспозиций, строившиеся сообразно специфике каждого из героев, имеют определенное различие. В первом варианте (Чкалов) доминирует временное движение, во втором (Хлебников) – пространственное движение. Попытаемся проследить, как выражаются в этих разновидностях концентрического сюжета традиционные сюжетобразующие категории: завязка, развитие действия, кульминация, развязка и т. п.

Функции этих понятий, являющихся смысловыми структурными элементами сюжета, выполняют экспозиционно-художественные образы или их группы. Обозначим эти организационные центры основных сюжетных событий как хронотопы⁴¹¹.

⁴¹¹ Термин, заимствованный у М.М. Бахтина, в дословном переводе означает «время – пространство».

«Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем»⁴¹².

Воспроизведем расстановку малых и больших хронотопов (т. е. экспозиционно-художественных образов и их групп), представленную в сценарии экспозиции музея В. Чкалова. Часть мемориального дома (столовая-кухня и три комнаты) отводилась под экспозицию, повествующую о детстве и юности Чкалова до его ухода из дома и поступления в Канавинский авиапарк. Продолжение рассказа – «ангар», точнее стилизованное архитектурное сооружение 1950-х гг., которое после соответствующей реконструкции предполагалось использовать для моделирования «большой жизни» летчика. Завершался рассказ снова в доме Чкаловых (вторая часть дома, включающая гостиную и две комнаты, связанные в большей степени с событиями 1936-1937 гг.), куда возвратился уже Герой Советского Союза, депутат Верховного Совета комбриг В.П. Чкалов.

Таким образом, основную экспозиция предполагалось строить в контексте мемориального дома, являвшегося ее смысловым центром. Завязка сюжета, обозначенная хронотопом «Истоки», реализовалась в поэтапном движении героя «вокруг печки» (традиционного символа домашнего очага): нравственные истоки его характера воплощались в экспозиционно-художественных образах (малых хронотопах) «отец», «мать», «гости», «братья и сестры», строящихся на основе немногочисленных мемориальных предметов-символов и с активным использованием фотоколлажных средств ФДО.

Обойдя печку (ведущий символ, связанный с реальными прототипами вышеназванных хронотопов), герой экспозиции попадал в коридор, вдоль которого располагались три небольшие комнаты, объединенные общим хронотопом «Начало». Это своеобразный триптих из метафорических образов (малых хронотопов) «Волга», «Небо», «Труд», раскрывающих первые шаги героя экспозиции в самостоятельном освоении мира, в преодолении «домашнего очага».

⁴¹² *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 35–37.

Причем параллельно его «Началу» в коридоре должен был выстроиться ряд условных хронотопов, выражающих начало авиации XX в. и рифмующихся с символическими фактами чкаловской биографии:

- дата рождения авиации – декабрь 1903 г. (полет братьев Райт) и дата рождения Чкалова – февраль 1904 г. (слово «чка» означает всеограшающую на своем пути льдину в период волжского ледохода);
- первый «полет» Чкалова (попытка прыгнуть с колокольни) был связан с рассказом о нижегородских полетах С. Уточкина;
- первый самолет Чкалов увидел, работая кочегаром на волжском пароходе.

Последний факт (хронотоп «Труд») и открывал внешнюю дверь «родного дома»: «Мои детские мечты совершить что-нибудь особенное, дерзкое, отважное, приняли реальную форму. Я растался с пароходом “Баян”...» (В. Чкалов).

Движение в «большую жизнь» началось с серии хронотопов под общим названием «На пути к подвигу». Этот новый «коридор» его жизни был связан с чередой достижений, преодолений, удач и трагедий, характерных для судеб революционеров-экспериментаторов в 1920–30-е гг. Мемориальные предметы разных уровней, раскрывающие свой информационно-художественный потенциал с помощью соответствующих средств ФДО, служили своего рода вехами на пути к искомой цели. Наконец, это движение концентрировалось в образе «личного дела В.П. Чкалова», папка с которым попадала на стол главного конструктора авиазавода им. Менжинского.

С этого хронотопа, по сути, и начиналась «большая жизнь» героя: коридорный тупик (с награждениями и тюремной решеткой) обернулся выходом в огромное пространство большой авиации. Это пространство должно было вмещать не только будущие «большие дела» лучшего летчика XX в., но и реальные, подлинные самолеты, ставшие основными предметными символами в центральной части экспозиционной модели «большой жизни» Чкалова.

Пространство «ангара» позволяло сконцентрировать здесь три основных хронотопа (общий цикл «Подвиг»): «Летчик-испытатель», «Всемирное признание», «Летающий член правительства». Причем все структурные центры этих хронотопов – реаль-

ные самолеты, поднятые в воздух с помощью соответствующих креплений, – вступали в постоянный диалог с «землей»:

- испытание легендарного И-16 и опасность катастрофы (образ последней складывался из подлинных обломков самолета);
- всемирно известный АНТ-25 и ледяное пространство, заслонявшее цель (Дальний Восток, США);
- испытание перспективного (и непонятого) ЦКБ-15 и кабинет депутата Верховного Совета (мемориальные вещи из московской квартиры Чкалова).

Необходимо отметить, что причинно-следственные связи внутри экспозиционной модели «большой жизни» были во многом спровоцированы символическими мотивами из первой части экспозиции. Например, упоминавшийся мотив «льдины» («чка») трансформировался в образе перелета через Северный полюс: в первом случае Чкалов – воплощение стихии, вольницы, во втором случае он воплощение тоталитарной силы, организованности и конкретной направленности подвига, борющийся со стихией.

Но куда ведет эта направленность, где ее конечная реализация? Не в сталинском ли предложении занять место наркома на Лубянке? И вообще, где границы физических и нравственных возможностей функционера?

На эти вопросы нет прямого ответа. Точнее, этот ответ предполагалось выразить не столько в документально-реальном формате, сколько в мифопоэтической форме. Пройдя по жизненному лабиринту героя экспозиции, посетитель, как бы растворившийся в образе Чкалова, возвращается в знакомый деревянный дом (направление обозначал личный самолет комбрига По-2). Вторая часть мемориального дома (с отдельным входом и террасой, построенной уже в 1937 г.) вмещала материализованное в экспозиционно-художественном образе желание вернуться, не столько осознаваемое, сколько интуитивно ощущаемое: именно в этом «малом» деле видел он реальное применение своим силам в последний год жизни.

И уже выйдя из мемориального чкаловского дома, существующего в двух ипостасях, посетитель направлялся к трагической развязке общего сюжета экспозиции. На крутом берегу Волги предполагалось создать образ взметнувшегося над рекой самолета: летчики не погибают, они просто не возвращаются из полета. Этот последний хронотоп, названный «Бессмертие», концентрировал траурную информацию от 15 декабря 1938 г.

Теперь воспроизведем расстановку хронотопов в предполагаемой экспозиции музея В. Хлебникова. В соответствии с обозначенной сюжетной коллизией (см. выше) экспозиция включала в себя три раздела:

- Хлебников в современном мире (нижний этаж двухэтажного флигеля);
- Мир Хлебникова-человека, или «Дневной солнечный разум» (верхний этаж);
- Мир Хлебникова-поэта, или «Ночной звездный разум» (верхний этаж).

Каждый раздел складывался из шести ведущих хронотопов, реализующих на своем пространственно-временном уровне следующую структурную формулу: в центре «круга-мира» – герой экспозиции, В. В. Хлебников, объединявший пять символических архетипов: рождение, природа, культура, Волга – революция, город⁴¹³.

Первый раздел представлял современную картину мира Хлебникова: вокруг «неизвестного классика» концентрировались образы его идей и произведений, органично входящих в нашу жизнь (хронотопы «Рождение классика», «Пантеизм Хлебникова и актуальные проблемы экологии», «Хлебников в мировой культуре», «Хлебников и социально-политические проблемы современности», «Технические идеи Хлебникова и современный город»). Проходя по круговой модели современной действительности, посетитель видел знакомые «вещи», которые удивляли своей словесно-идеологической концепцией: в понятия «телевидение», «космонавтика», «архитектура» и прочие вкладывалось хлебниковское содержание, контрастирующее с их современной, бытовой формой.

От хронотопа «Рождение классика», протяженного во времени от современных изданий Хлебникова до посмертного собрания его сочинений, поднималась вверх винтовая лестница, соединяющая первый и второй этажи. На ее ступеньках предполагалось обозначить хронологическую канву жизни и творчества Хлебникова, от даты смерти до даты рождения, по аналогии с парадок-

⁴¹³ Поляков Т.П. «Дервиш-Урус» (сценарий музея Велимира Хлебникова) // Вестник музейной комиссии Всесоюзной ассоциации востоковедов. Вып. 1. М., 1990. С. 199–286.

сальной композицией пьесы «Мирсконца». Тем самым посетителю предлагалось не столько проследить повороты его биографии, сколько подняться до творчества Хлебникова. Однако это был лишь первый, внешний этап. Попадая на второй этаж, посетитель входил в мир Хлебникова-человека, т. е. в мир семейно-бытовых, природных, городских, культурологических предметов, явлений и понятий, которые окружали будущего поэта, создавали среду, где формировались его мировоззрение и творческий метод. «Виктора Хлебникова» окружали следующие хронотопы:

- хронотоп «Рождение Человека», посвященный родословной и семейному быту;
- хронотоп «Природа», посвященный отцу В.А. Хлебникову, ученому-орнитологу, и брату А.В. Хлебникову, ученым-орнитологам, а также калмыцкой степи и природе астраханского края;
- хронотоп «Культура», посвященный матери Е.Н. Хлебниковой, передавшей любовь к литературе, музыке и истории, а также сестре художнице В.В. Хлебниковой;
- хронотоп «Волга», посвященный волжской этнографии и биологии, рыбным промыслам и местным легендам о Степане Разине;
- хронотоп «Город», посвященный Астрахани, Симбирску и Казани, а также Петербургу, гимназии и университету.

Основной критерий отбора мемориальных предметов высшего и среднего уровня⁴¹⁴ заключался в наличии их словесно-поэтического эквивалента в творчестве Хлебникова. Реалии жизни служили своего рода материалом для словесных, поэтических и философских образов. «Виктор Хлебников» концентрировал их в себе и, превращаясь в «Велимира Хлебникова» (объединяющий символ двух ипостасей – легендарный железный сундучок поэта), трансформировал отдельные слова-понятия в поэтические образы своей истинной жизни. Отсюда принципиальной особенностью третьего раздела (мир Хлебникова-поэта) являлось отсутствие вещевых музейных предметов, так как поэтический мир Хлебникова, по мнению авторов проекта, представлял реальность космического измерения, где появление любого предмета, имеющего «земной вес», снизило бы нужное впечатление.

⁴¹⁴ См. выше, параграф 4.2.1.

Итак, вокруг «Велимира Хлебникова» концентрировались философско-поэтические хронотопы, рифмующиеся с предыдущими, земными:

- хронотоп «Рождение Поэта – Рождение Слова» был посвящен ранней поэзии Хлебникова, традициям и новаторству, поэтическим соратникам и ученикам;
- хронотоп «Единство всего живого» интерпретировал в экспозиции произведения, где была поэтически выражена внутренняя структура природного мира, гилозоизм и пантеизм Хлебникова;
- хронотоп «Единство культур – Единство судеб», где нашла отражение идея «Запад – Россия – Восток», гипотеза повторяемости исторических судеб;
- хронотоп «Волга – Революция», интерпретировал великую реку как поэтическую метафору революции в хлебниковском понимании последней, а также был посвящен просветительской деятельности Хлебникова на юге страны и в Персии в период Гражданской войны;
- хронотоп «Город Будущего» воплощал поэтические идеи Хлебникова, связанные с созданием «нового мира» – от строительства новых городов до строительства новых человеческих отношений.

Своеобразной развязкой экспозиции становился уже знакомый первый раздел: предполагалось, что многочисленные вопросы, которые возникнут у посетителя вначале, будут сняты или, наоборот, приобретут новый смысл после того, как произойдет неминуемое возвращение с высот «звездного разума» в наш такой известный и такой непонятный, загадочный мир, забывающий своих духовных архитекторов.

Вот, собственно, и всё, что касается экспозиционной жизни двух героев своего времени. Отметим только, что ни первая, ни вторая сценарная концепция так и не были реализованы. Особенно печальна история с музеем В. Хлебникова. Астраханские чиновники тех лет загубили, на наш взгляд, один из лучших проектов Е.А. Розенблюма – великого музейного художника XX в. В середине 1990-х гг., правда, астраханский музей В. Хлебникова был открыт, но на основе иной, упрощенной сценарной концепции и иного, дилетантского художественного проекта.

* * *

Подведем некоторые итоги наших рассуждений по поводу музейно-экспозиционных средств, применяемых в процессе создания произведения экспозиционного искусства.

И основные, и вспомогательные, и синтетические экспозиционные средства являются значимыми структурными элементами языка музейной экспозиции, точнее экспозиционно-художественных текстов:

- музейные предмет на уровне языковых единиц или «слов»;
- средства ФДО – на уровне способов их согласования или «грамматики» и «синтаксиса»;
- экспозиционно-художественный образ – на уровне «фразы»;
- экспозиционный сюжет – на уровне «повествования».

Основными экспозиционными средствами (языковыми единицами) являются музейные предметы (как подлинные свидетели моделируемого историко-культурного процесса, явления, события), которые, выступая на уровне поэтических символов, во многом определяют и соответствующие типы средств ФДО, и структурные центры экспозиционно-художественного образа, и систему хронотопов экспозиционного сюжета.

Вспомогательные экспозиционные средства или средства функционально-декоративного оформления (ФДО), будучи значимыми элементами экспозиции, всегда подчинены музейному предмету: они реализуют его потенциальный «голос» и «движение» и, за исключением электронных средств и мультимедиа технологий, обладают материальной вещественностью.

Экспозиционно-художественный образ, создаваемый при активном взаимодействии музейных предметов со средствами ФДО, всегда обусловлен постепенно формирующейся и неотрывной от него художественной идеей, адекватная реализация которой, в свою очередь, создает ассоциативную многоплановость, полисемантическую образ.

Экспозиционный сюжет, образуемый в результате последовательной внутренней и внешней организации экспозиционно-художественных образов (хронотопов) в определенном пространстве (сквозь которое выражается время), всегда обусловлен драматической коллизией, лежащей в основе общей художественной идеи экспозиции.

4.3. Жанровые формы искусства музейной экспозиции

Напомним, что специфика искусства музейной экспозиции, помимо использования музейных предметов, определяется еще и вполне конкретной познавательной целью, заключающейся в художественно-мифологическом моделировании историко-культурного или естественно-исторического процесса. Это означает, что, помимо чисто эстетической информации, произведение экспозиционного искусства включает и информацию познавательного характера.

Как отмечалось во второй главе монографии⁴¹⁵, перед авторами подобных произведений стоит целый комплекс задач, среди которых выделяются три основные:

во-первых, воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, фиксируя, прежде всего, его внешние, относительно статичные признаки;

во-вторых, провести экспозиционно-художественный анализ определенных проблем, традиционно считавшихся объектом науки, путем творческого перевода языка условных понятий на язык экспозиционно-художественных образов, выражающих диалектику мысли исследователя;

в-третьих, творчески восстановить, интерпретировать внутренние особенности определенного процесса или явления (чаще всего диалектику души человека) путем «априорного воображения», граничащего с художественной фантазией.

Чтобы познавательная информация музейных экспозиций имела яркую и привлекающую форму выражения, необходимо проводить выставочные эксперименты, цель которых состоит в разработке оригинальных технологий для реализации каждой из перечисленных задач. С одной стороны, будет создаваться языковая база для комплексного решения этих задач (то есть для построения стационарной музейной экспозиции), с другой стороны, будут появляться оригинальные «малые» экспозиции, художественные идеи которых во многом обусловлены одной из перечисленных задач.

⁴¹⁵ См. параграф 2.3, посвященный основным функциям музейной выставки.

4.3. Жанровые формы искусства музейной экспозиции

Назовем эти три типа «малых» экспозиций выставочными жанровыми формами: первой задаче соответствует условная форма, называемая «экспозиционно-художественный очерком», второй задаче – «экспозиционно-художественное исследование»; третьей задаче – «экспозиционно-художественная легенда».

Объединив все три задачи в структуре целостного произведения экспозиционного искусства, мы тем самым создадим синтетическую (музейную) жанровую форму, которой можно дать условное название «экспозиционно-художественная модель историко-культурного процесса» или «экспозиционно-художественная картина мира». Однако если в основе сюжетной коллизии музейной экспозиции будет лежать идея мемориальности (к тому же реализованная в контексте мемориальной среды), то мы получим пятую, «высшую» с точки зрения музейной специфики, жанровую форму, которую можно обозначить как «экспозиционно-художественную модель исторического процесса, обусловленную мемориальной средой». В принципе, это та же «экспозиционно-художественная картина мира», но наделенная высшим музейным смыслом, связанным с понятием «мемориальность».

Заметим, что речь идет в данном случае не о жанрах экспозиционных произведений. То же «исследование», не говоря уже о «легенде», может быть и трагедией, и комедией, в зависимости от темы и от авторского к ней отношения. Употребляя понятие «жанровые формы», мы имеем в виду определенные структурные разновидности экспозиционных произведений, обусловленные спецификой музейной информации. В этом смысле перечисленные жанровые формы являются в некоторой степени экспозиционно-художественными реализациями той музейной специфики, которая выражалась в традиционных методах проектирования:

- экспозиционно-художественный очерк реализует статичную «потребность» музейно-образного метода;
- экспозиционно-художественное исследование – «научность» коллекционного метода;
- экспозиционно-художественная легенда – «диалектику» иллюстративно-тематического метода;
- экспозиционно-художественная модель или «картина мира» реализует попытку комплексного объединения названных методов;

- экспозиционно-художественная модель или «картина мира», обусловленная мемориальной средой, вовлекает в процесс этого объединения ансамблевый метод, точнее его мемориальную основу.

Кроме того, определяемые автором жанровые формы отнюдь не являются некими заданными рамками, в которые следует укладывать то или иное создаваемое произведение. Скорее всего, это структурные ориентиры, позволяющие определить, в какую сторону развивается живой организм музейной экспозиции. На практике получаются чаще всего гибриды, совмещающие несколько жанровых структур (или, наоборот, недосчитывающиеся какого-либо структурного звена). В этом смысле можно развивать нашу классификацию до бесконечности.

Но тем не менее, чтобы сориентировать будущих проектировщиков, готовых принять некоторые авторские идеи, проанализируем специфику каждой из пяти названных жанровых форм на материалах практической экспозиционной деятельности.

4.3.1. Экспозиционно-художественный очерк

Первая жанровая форма непосредственно связывает художественно-мифологический (образно-сюжетный) метод с его предшественником – музейно-образным методом. Один из ведущих теоретиков и практиков этого метода Е.А. Розенблюм, разделяя музейные и выставочные особенности построения экспозиции с точки зрения двух типов переживаний – сакрального и профанического, выносил тем самым свои выставочные экспозиции за рамки данного метода, оставляя за ними право на активный эксперимент⁴¹⁶.

Напомним, что онтологическая суть музейно-образного метода заключается в том, что вынашиваемая архитектурно-художественная целостность экспозиции, ее пространственная замкнутость превращается в статичную систему, в «портрет», в «художественную концепцию» определенной темы, а на смену бытовым интерьерам (вспомним ансамблевый метод) приходит разнообразие нестандартных «натюрмортных» композиций.

⁴¹⁶ См. главу 2.1.

Задача художника – выразить время, среду, общее состояние темы, используя относительно статичную сюжетную структуру, практически лишенную коллизий, конфликтов и интриг.

Как видим, данная задача логически соответствует литературному жанру «художественный очерк». В художественном очерке специфическим предметом изображения обычно является уклад жизни той или иной среды, состояние изображаемых характеров, статика их бытия, а не их развитие.

Органично связывая музейно-образный и образно-сюжетный методы проектирования, экспозиционно-художественный очерк необходим для последнего не только как инструмент в экспериментальной попытке разработать определенные типы средств ФДО (в частности, пластические модели предметов, заменяющих традиционные витрины), но и как точка отсчета потенциальных возможностей в художественном моделировании исторического процесса.

Задача «на очерк» стояла, например, перед авторами уже знакомой выставки «Маяковский и производственное искусство»⁴¹⁷. Экспозиция была задумана как художественный портрет «производственного искусства» 1920-х гг. в восприятии В. Маяковского, то есть ограничивалась обозначением «точек соприкосновения» художественной практики Маяковского и ведущих деятелей «левых» направлений в искусстве: А. Родченко, Л. Лисицкого, К. Малевича, К. Мельникова, Г. Клуциса, В. Татлина и др.

Авторы экспозиции опирались на ведущий мировоззренческий принцип «производственников», на так называемую теорию «жизнестроения», которую активно поддерживал одно время Маяковский. Согласно этой теории, новая архитектура и новая предметная среда становились важнейшим средством переустройства жизни. Так была создана система экспозиционно-художественных образов на тему «Город Будущего».

Пластические модели архитектурных конструкций, таких как памятник III Интернационалу В. Татлина, павильон СССР на международной выставке в Париже К. Мельникова и другие объекты, являлись своеобразными витринами для предметных «свидетелей» русского авангарда 1920-х гг. Они были расставлены

⁴¹⁷ Государственный музей В.В. Маяковского, 1984 г., сценарист Т. Поляков, художники Е. Богданов и С. Черменский.

в определенном порядке, соответствующем своеобразному плану города-коммуны из пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф». Этот план был нарисован поэтом и вошел в один из рекламных плакатов к театральной постановке.

Хронотопы «Праздник», «Производство», «Быт», «Культура» и др. складывались в довольно статичный сюжет: выставку можно было рассматривать как слева направо, так и наоборот. Поэтические строчки Маяковского, объединившие эти хронотопы в нечто целое, выражали не столько внутренние, сколько внешние, декларативные связи поэта с его временными единомышленниками. Напомним, что главная задача экспозиционного «очерка» состояла не в поиске и исследовании внутренних связей, а в разработке нового типа «витрин», семантически связанных со стилистикой эпохи авангарда и производственного искусства.

Отметим, что контакты Маяковского с «производственным искусством», особенно с его теорией, носили диалектический характер. Результаты таких контактов, особенно в сфере бытовой, человеческой, приводили порой к трагическим разочарованиям. Вспомним, например, к чему приводит попытка вставить проблему «он и она» в одну из «ячеек» конструктивистского дома-коммуны. Поэтому при всей разработанности экспозиционно-художественных средств, выражающих стиль эпохи, данная выставка отличалась внешней умозрительностью и отсутствием внутренних причинно-следственных связей. Добавим, что она получила высшую премию МОСХ, считалась самой красивой экспозицией года, а искусствоведы назвали ее «авангардом на паркете».

Высказанные замечания несколько не умаляют объективных достоинств жанровой формы «экспозиционно-художественный очерк», являющейся переходной ступенькой от музейно-образного метода к художественно-мифологическому. Напротив, подобные выставки провоцируют новые эксперименты, поиски иных жанровых форм.

4.3.2. Экспозиционно-художественное исследование

Прологом для выставочных экспериментов в этом направлении послужила выставка «20 лет работы Маяковского», воссозданная К.М. Симоновым и Е.А. Розенблюмом на базе Госу-

дарственного литературного музея в 1973 г. Основная задача авторов – передать атмосферу выставки 1930 г. – была выполнена довольно удачно, несмотря на многочисленные сложности. Создатели дополнили экспозицию материалами, которых не было в Клубе писателей, учли и развили основные экспозиционные принципы Маяковского и построили монументальный образ «20 лет работы Маяковского» в поэзии, живописи, театре, кино. То есть выставке вернули ее духовную суть, утраченную в начале 1930-х гг. по вине апологетов иллюстративно-тематического метода⁴¹⁸.

В 1979 г. Государственный музей В. Маяковского приступил к разработке своего варианта юбилейной выставки. Было решено воссоздать ее точно такой (по материалу), какой ее увидели посетители 1 февраля 1930 г., без включения экспонатов, добавленных впоследствии. В течение года велась исследовательская работа по определению каждого конкретного документа и его места в экспозиции. Трудностей было достаточно: фотографий выставки немного, каталог неточен, воспоминания современников противоречивы. Наконец, работа была завершена. Белые пятна и последующие добавления известны. Всё было подобрано и расставлено как будто так, как было в день открытия: условные перегородки, внесенные в выставочный зал музея, намекали на интерьерные особенности Клуба писателей. Но должного впечатления выставка не вызвала. Отдельные (до 30–40 единиц) экспонаты, на атрибутирование которых понадобился не один месяц, терялись в общей массе. Кроме того, не получилось и целостного художественного образа, обозначения времени и мира, подобного тому, что удалось создать на предыдущей, розенблюмовской, выставке.

В чем же причина? Да в том, что задачи авторов двух реконструкций были объективно разные. Но авторы выставки 1973 г. сумели найти адекватную форму для воплощения своей концепции, а авторы экспозиции 1979 г. таковой не нашли и, теряя свои исследовательские наработки, автоматически следовали за первыми.

Вероятно, необходимы были другие средства, другие жанровые формы, где в центре внимания оказалось бы не конкретно-историческое время, а сегодняшнее художественное исследование

⁴¹⁸ См. параграф 3.6.

ряда проблем этого времени. Так объективная неудача с выставкой «20 лет работы Маяковского» заставила сотрудников музея экспериментировать в области нового выставочного жанра, который получил впоследствии условное название «экспозиционно-художественное исследование».

По словам одного литературного классика, очерк стоит на грани исследования и рассказа. Действительно, момент исследования заложен практически в любой экспозиции и, конечно же, в той, которая построена по принципу «экспозиционно-художественного очерка». Но подобные экспозиции демонстрируют результаты научно-исследовательской работы. А нельзя ли попытаться выразить музейными средствами сам процесс исследования, то есть личность исследователя, логику его мышления и тем самым, используя специфику искусства, направить посетителя на самостоятельное разгадывание своеобразного художественного ребуса?

Отсюда музейная экспозиция из формы публикации музейных коллекций превратилась бы в художественную форму публикации процесса познания, альтернативного научному исследованию. Ведь «мышление в понятиях» и «мышление в образах» имеют равные права в познании мира.

Проанализируем данное утверждение на примере выставки «Маяковский и лубок»⁴¹⁹. Как известно, история рождения «Окон РОСТА» была непосредственно связана с историей народных картинок – своеобразной летописью России XVII–XIX вв. Экспонаты из фондов Государственного исторического музея и Государственного музея В.В. Маяковского позволяли создать серию экспозиционных очерков, обозначив по крайней мере три периода: расцвет, упадок и возрождение лубка в новом оригинальном качестве. Но, с другой стороны, «точки соприкосновения» Маяковского (русского авангарда) и народных картинок растворились бы в хронологическом море документов. Поэтому после продолжительного изучения материала и новой раскладки по принципам сходства определенных содержательных и формальных элементов было организовано 15 тематических групп (по 4–5 плакатов с каждой стороны) – примеров сравнительного исследо-

⁴¹⁹ Государственный музей В.В. Маяковского, 1982 г., сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр.

вания. Но поскольку «точки соприкосновения» оставались скрытыми теперь уже в многоплановом сюжете каждой картинке, то соединить их можно было только словесно, то есть вербальным текстом-исследованием. И тогда встал вопрос: нельзя ли «перевести» тексты на язык пластических метафор, визуально выражающих суть этих «точек соприкосновения»?

Так были созданы 15 объемно-пространственных композиций из оргалита, фанеры и картона, объединявших на уровне нетрадиционной витрины «подлинных свидетелей» двух лубочных эпох. Эти художественно-пластические средства ФДО метафорически выражали ряд содержательных и формальных элементов, которые «вычленял» В. Маяковский (или его собратья по авангарду) из традиционного лубка с целью возродить его в новом качестве.

Объектом экспериментальной выставки, таким образом, являлись не столько две конкретно-исторические эпохи, не «Маяковский», не «русский лубок», сколько ведущие положения сравнительного исследования, т. е. соединительный союз «и», способный трансформироваться в экспозиционно-художественные авторские образы. Сюжет же выставки складывался по формальной структуре аналитического исследования:

Во вступлении необходимо было выразить общее отношение поэта к традиционному лубку: находя в нем какие-то выразительные детали, мотивы, темы, ситуации, Маяковский наполнял их новым содержанием и заставлял звучать по-новому, иногда даже вступая в полемику со старым. На образном этюднике с объемным текстом – названием выставки – был представлен лубок XVII в., иллюстрирующий эпизод встречи Иоанна Богослова с «солнцеликим ангелом» (Апокалипсис: «Лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные»). От этюдника вела наверх лестница с наборным текстом из стихотворения «Необычайное приключение» и рукописью данного стихотворения.

В лубочной евангельской картинке из альбомов Д. Ровинского Маяковский увидел многоплановый символический смысл и тему для его развития. Недаром образ «солнцеликого ангела» на огромных лучах-ногах, шагающего к Иоанну, так близок Солнцу, которое, «раскинув луч-шаги» идет к поэту. Лестница-поэма, соприкасаясь с огромной пластической буквой «Я», выпавшей из фамилии поэта в названии выставки, взметнулась

вверх и пересекла типовой лестничный марш, по которому «спускалось» огненно-красное... колесо от машины: «Я крикнул солнцу – слазь!». Поэт с помощью авторов выставки доводил великое до грани смешного, но не пересекал эту грань. Увидеть в великом обычное, будничное, а в обычном – великое. В этом и состоял основной стилистический пафос программного «Необычайного приключения...».

Вступление давало ключ к разгадке всей системы пластических образов. Одна из художественных загадок «Окон РОСТА» – четкая композиционная последовательность повествования. Традиционная основа – лубки-сказки, сюжет которых не отличался единством времени и места, они строились по принципу житийных икон (фрагмент текста – иллюстрация). Однако предназначенные для комнатного употребления, эти лубки скоро приобрели вид удобной сброшюрованной книжки. Об их первоначальном виде вспомнили в 1919 г. К моменту прихода В. Маяковского в «Окна РОСТА» существовало несколько форм плакатов (основная форма – увеличенная страница сатирического журнала). Маяковский отшлифовал «старое, но грозное оружие» лубка-сказки, сделав ее максимально краткой. И если первые плакаты еще носили название «сказка» или «история», то затем оно опускалось.

В экспозиции лубки-сказки и первые, похожие на сказки «Окна РОСТА» группировались вокруг объемной композиции, включавшей образ мольберта и «картины» на нем. Это был своеобразный памятник «сказке» и «телеграфному стилю». В шести фрагментах «картины» была дана лаконичная история Серпа и Молота до момента их объединения. Герб Советской России – определенный лубочный символ победы, сложившейся из длинной цепочки политических, социальных и экономических «историй», являлся своего рода архетипом для сюжетной развязки каждого из плакатов Маяковского.

Другой поворот исследования характеризовал источниковую базу плакатов – газеты. Тираж их в XVIII – начале XIX вв. не превышал 1,5 тысяч. Поэтому в Москве стало традицией выставлять на ограде церкви Казанской Богородицы лубочные листы, рожденные заметкой из газет. Через сто с лишним лет Маяковский ежедневно на основе газетных сообщений (те же проблемы с тиражом) создавал стихотворный текст и к нему рисунок. В экспозиции иллюстрированные газеты двух эпох объединял огром-

ный газетный «рог изобилия», забитый информацией. Причем монументальная стерильность газеты была по-маяковски снижена за счет формальных особенностей «рога» – он напоминает рыночный кулек для семечек. Тем самым газета представляла не как сакральный символ, а как средство, допускающее полярные возможности ее практического использования: один свернет из газеты кулек, другой увидит в ней источник для информативно-художественного образа. Эстетическая ценность последнего сводит на нет иронию первого. В этом состоял еще один принцип художественной лаборатории Маяковского.

Теперь фрагмент из области формальной традиции, связанной с так называемыми «сквозными сюжетами». Часто один и тот же лубочный сюжет представал в различных вариантах, выражавших исторически новую мысль. Сюжетный архетип надолго врезался в память, новый вариант известного сюжета делал мысль художника более удобной для восприятия. Например, два варианта лубка на тему «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: первый – классический былинный; во втором прославлялись победы Петра I над Карлом XII. Сквозные, постоянные сюжетные схемы часто присутствовали и в плакатах Маяковского.

В анализируемой экспозиции традиционные и авангардные лубки объединял скульптурный образ, состоящий из двух объектов: первый, символ постоянных структур, – картонный манекен, второй – трехчастная композиция, созданная на основе единого модуля, когда смена отдельных элементов приводила к новому варианту старого образа (три сменяющихся противника – самодержавие, капитал, церковь). В последнюю композицию входили и «сквозные фигуры» из плакатов Маяковского. Например, силуэт человека с ножом – символ врага Советской России: в одних плакатах это Врангель, в других интервент, в третьих – меньшевик и т. п.

Интересно отметить, что в аналогичных плакатах ОСВАГа⁴²⁰ красные изображались с использованием той же конструкции. Правда, в агентстве Вооруженных сил Юга России работали не бывшие кубофутуристы, а бывшие мирискусники. Их продукция

⁴²⁰ ОСВАГ, Осведомительное агентство, – информационно - пропагандистский орган Добровольческой армии, в дальнейшем Вооруженных сил Юга России во время Гражданской войны.

на выставке, естественно, не было, но общей задаче проводимого экспозиционно-художественного исследования она вполне бы соответствовала.

В итоге, по словам рецензента из журнала «Декоративное искусство СССР», «интересному и новому научному материалу искали адекватное выражение. Благодаря такому тесному сотрудничеству выставка стала художественным исследованием»⁴²¹.

На наш взгляд, диапазон подобных исследований может расширяться от научных проблем, связанных с памятниками материальной культуры, до сугубо теоретических вопросов, например, теории стиха или теории относительности. Попытка найти в последних темах метафорические материально-предметные эквиваленты вербальным понятиям откроет совершенно неожиданные стороны проблемы. А если эти эквиваленты воплощены еще и в экспозиционно-художественном образе или сюжете, открывающем «человеческие» стороны исследуемой проблемы, то актуальность последней возрастет многократно. Тем самым возрастает и актуальность используемых музейных предметов. Техническая же цель подобных выставочных экспериментов – расширить диапазон художественно-пластических средств ФДО.

4.3.3. Экспозиционно-художественная легенда

Как уже отмечалось, важнейшей особенностью иллюстративно-тематического метода является попытка выразить тему или проблему в ее развитии, в движении, раскрыть ее диалектические противоречия, внутренние тенденции, то есть показать не столько явления, сколько процессы, к ним приводящие. Однако средствами, характерными для иллюстративно-тематического метода, эти задачи не решить, точнее, их решение ограничено внешними признаками, симулирующими «глубину» постижения темы. Иначе говоря (вспомним образы «пещеры Платона»), авторы подобных экспозиций видят только «тени» на пещерной стене, не чувствуя ни тепла «танцующей женщины», ни жара трансцендентного «костра».

⁴²¹ *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона: «Маяковский и лубок» // Декоративное искусство СССР. 1983. № 5. С. 25–26.

В этом отношении реализаторы художественно-мифологического метода проектирования на порядок выше своих предшественников, в том числе художников, ограничивающих себя рамками «чистого» дизайна. Ведь пользуясь всеми средствами нового метода можно создавать не только экспозиционные «очерки» или «портреты», но и пытаться решить художественные задачи более сложного уровня. Последнее уточнение касается прежде всего объекта исследования, ведь, в конце концов, эти задачи вырастают из конкретно-личностных, человеческих проблем, истоки которых, в свою очередь, следует искать в иных реальностях. И если в предыдущей жанровой форме нас интересовала, прежде всего, диалектика мысли художника, то в новой жанровой форме, экспозиционно-художественной легенде, экспериментальному анализу подвержена диалектика его души.

Название жанровой формы объясняется следующим. Если очерк стоит на грани исследования и рассказа, то в искусстве музейной экспозиции понятие «рассказ» (т. е. сюжетно организованное художественное повествование о событии, которого не было) нуждается в ином словесном определении, учитывающем историческую достоверность творческой концепции. В то же время само понятие «историческая достоверность» в применении к музейному предмету является достаточно условным, поэтому и сведения о предмете, его биография вполне официально называется «легендой». Этимология легенды как литературного жанра известна: это небольшой рассказ, построенный на материале народных преданий, то есть документальные сведения (факты) обрастают здесь художественным вымыслом.

Очень часто, занимаясь изучением биографии исторического героя, мы сталкиваемся с так называемыми белыми пятнами, т. е. теми моментами его жизни и деятельности, которые нельзя подтвердить документально. Чаще всего это касается личности изучаемого объекта, его внутреннего мира, психологического состояния в той или иной ситуации и т. п. Появляется желание интерпретировать, казалось бы, случайные факты, восстановить то, что объективно скрыто. Причем достичь этого с наибольшей убедительностью и выразительностью можно лишь средствами искусства, в первую очередь пользуясь художественной фантазией на основе исторической обусловленности характеров и обстоятельств.

В предлагаемой жанровой форме (в задачу которой входит разработка системы средств для выражения «диалектики души» героя) существенную роль играет элемент фантастического, необычного, но вполне логичного с точки зрения внутреннего состояния героя в конкретный момент его жизни. А поскольку внутренний мир героя всегда полон противоречий, разочарований и озарений, то в «легенде» особое значение приобретает сюжетная коллизия. В отличие от статичного сюжета «очерка» и аналитического сюжета «исследования» сюжетное построение «легенды» должно быть динамичным, неожиданным, порой парадоксальным, но всегда обусловленным внутренней логикой.

«Диалектика души» человека может предстать в «легенде» в различных ипостасях. Вспомним, например, идею «одушевления» природных объектов на пути к истоку Волги. Или выставку «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», где ставилась задача «одушевления» военных муз, метафорические образы которых выражали единство художника (поэта, музыканта, драматурга) и его драматичного времени. Наиболее же полно, на наш взгляд, задачи «экспозиционно-художественной легенды» были реализованы на выставке «10 дней из жизни Маяковского»⁴²² (несколько ее фрагментов уже послужили нам материалом для анализа ряда музейно-экспозиционных проблем). Остановимся на жанрообразующих особенностях экспозиции.

Напомним, что художественная идея выставки основывалась на попытке выразить психологическое состояние поэта в один из последних дней его жизни. Необходимо было определить исходную ситуацию для выстраивания цепочки ассоциативных воспоминаний о наиболее ярких моментах творческой биографии. Такой точкой отсчета стало 25 марта 1930 г. – дата одного из последних выступлений поэта в Доме комсомола Красной Пресни, где была развернута выставка «20 лет работы» (после переезда из Клуба писателей).

Войдя и поднявшись по мраморной лестнице тогдашнего музея (т. е. следуя вдоль злободневных образов на тему «Маяковский сегодня»), посетитель попадал в изолированное пространство выставочного зала, где встречал двух Маяковских. Один

⁴²² Государственный музей В.В. Маяковского, 1983 г. Сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр.

гранитный (скульптурный портрет работы А. Кибальникова), непоколебимый, воплотивший в себе мифического поэта, которого нетерпеливо ждали в Доме комсомола, где стены от потолка до пола были заполнены афишами, плакатами, книгами, журналами. «Маяковский... Маяковский... Маяковский». Слово слетало с афиш, становилось памятником. Рядом, за условной дверью стоял «живой» Маяковский (фотосилуэт во весь рост, 1930 г.). Памятник и человека объединяла рукопись поэмы «Во весь голос».

Маяковский за пять минут до выступления перед семнадцатилетними «детьми Пресни», которым необходимо за полчаса объяснить двадцать лет своей работы. Что он скажет? Точнее, что он может сказать этим детям, фанатично верившим во всё то, что так настойчиво воспевал будущий «лучший и талантливейший»? Прошло почти два месяца после открытия выставки. За два месяца – десятки дискуссий, изматывающих, беспощадных споров, откровенных словесных драк. В тени силуэта, как в надежной витрине, «скрывались» газетные и журнальные «свидетели» политико-просветительской травли.

Сегодня это не просто итог того, что сделано за 20 лет, – его увидели 1 февраля. Сегодня это итог самой выставки. Да, его поняли, точнее, поняла эта сотня романтических «чудаковых», строящих светлое будущее. Но что будет завтра? Поэт видит свое второе «Я» – безжизненное и бессмертное. С одной стороны, он через несколько минут выразит в отредактированных словах страшное предчувствие: «Иной раз мне кажется, уехать бы куда-нибудь и просидеть года два, чтоб только ругани не слышать». С другой стороны, эта минутная для его эстрадного имиджа слабость перекроется почти детским оптимизмом. Об этом напоминает рукопись поэмы «Во весь голос»: «Явившись в Це Ка Ка идущих светлых лет...»

Условия «легенды» позволяли предположить, что за пятиминутным ожиданием скрывалась напряженная работа смертельно раненой поэтической души. Девять оставшихся дней – это несколько мгновений его жизни (дней в традиционном человеческом отсчете), не столько реальных, сколько представляемых, смоделированных в сознании. Отсюда и своеобразие экспозиционного языка: художественные модели-воспоминания складывались из «своих» мемориальных предметов, ставших символами и игравших «чужие» роли.

Метафизическое путешествие в сознании начиналось с иллюзорного «первого дня» – 25 октября 1917 г. Воззвание «К гражданам России», своеобразной витриной для которого служил объемный фотоколлаж на тему «штурм Зимнего», трансформировалось в красное полотнище – своего рода рубеж, начало соединения трагического «Я» поэта и оптимистического «Мы». Эта граница обозначалась соответствующими символическими экспонатами. С одной стороны – книги «Я», «Владимир Маяковский» и «Человек». С другой стороны – «150 000 000» и «Хорошо!». Слетали с афишной тумбы воззвания Временного правительства, плакаты с «варьете», «кабаре», а на смену им шли атакующие краски «Окон РОСТА»... Пролетарский поэт оказывался в центре последнего действия старой истории. Подобную мифологему, сохраняемую до конца жизни, рождала обычная творческая закомплексованность.

Далее – ожидание праздника. Красное знамя, взметнувшееся в «первый день», перетекало в красное сукно президиума в зале МК ВКП(б), где уже остепенившийся советский Маяковский читал поэму «Ленин» (21 октября 1924 г.). «Поэма Маяковского перед судом партийного актива» – под таким истинно большевистским названием вошел этот день в жизнь поэта. Напряжение ожидания реализовывалось за счет предметной визуализации траурной процессии: плакаты, ленты чередовались с фотосилуэтами соратников вождя, многие из которых так и не удосужились посетить итоговую выставку «певца революции». Что последует через секунду – шквал аплодисментов, суровое молчание, уничтожающая критика?

Ассоциативная мысль поэта, реализованная в пластической метафоре «красное знамя – красное сукно – красная строка», воссоздавала многоплановый образ начала – «партийный суд» трансформировался в условный интерьер Бутырской тюрьмы с бунтарской по тем временам надписью: «Хочу делать социалистическое искусство» (7 октября 1909 г. – один день из одиннадцати бутырских месяцев). Эпатажное желание заслонялось желанием человеческим – любой ценой вырваться из каменного мешка, увидеть родных и близких. Возникающий в сознании ностальгический домашний «натюрморт» (резная полочка, керосиновая лампа, мамыны очки) переключал внимание посетителя с тюремной атрибутики на швейную машинку Александры Алексеевны Маяковской. На этой машинке, согласно легенде, шили одежду

для женщин-беглянок, на ней же вскоре будет пошита и известная желтая кофта – символ рождения Поэта.

Два цвета, красный и желтый, буквально ворвались в размеренный быт дачи А.М. Горького (3 июля 1915 г.). Автор «Облака в штанах» искал единомышленника, хотел быть понятым. Автор «Песни о Буревестнике» хотел встретиться со своей молодостью.

Желтая бумазая истлела, кумачовое полотнище нового «буревестника» расширило стенды итоговой выставки «20 лет работы» в Клубе писателей. Дата открытия – 1 февраля 1930 г. В тот день Горького с ним уже не было, вообще не было никого, кто бы мог понять истинный смысл отчаянного «отчета» (в центре образа – композиция из наиболее полемичных стендов типа «Маяковский не понятен массам»). Старых друзей он потерял (улетающие фотографии из разорванного альбома), новых не приобрел (фотосилуэты «братьев-писателей» – сотрудников охранительного журнала «На литературном посту»).

Это ощущение скандального, проигнорированного вернисажа провоцирует образ-воспоминание о первом скандале в кабаре «Розовый фонарь» (19 октября 1913 г.). Тогда он с бравадной легкостью «плевал в лицо» чуждого мира – мира «жирных»...

А через десять лет столкнулся с этим миром в своем собственном доме. Один из дней работы над поэмой «Про это» (19 января 1923 г.) – отчаянная попытка прорваться сквозь бытовую «остров мертвых» к спасительному «красному флагу».

А попытка уехать за «семь тысяч верст вперед» обернулась путешествием «на семь лет назад» (1 августа 1925 г., Нью-Йорк): деловая Америка приняла лишь оболочку поэта (натюрморт из багажных вещей), его душа осталась в мире красного флага, точнее огромного красного полотнища, развернувшегося над перевернутым с ног на голову образом железного Города-антипода.

Но что скрыто за этим иллюзорным полотнищем, превращающимся в универсальную спасительную соломинку? С одной стороны, театральная (в определенной степени бутафорская) «галерка» с горящими глазами невиданных строек. А с другой стороны, сытый «партер» (16 марта 1930 г., премьера «Бани») с бесконечными «главначпупсами», прикрывающими красным флагом старое зеленое сукно авторитарной демагогии. Но самое страшное состояло в том, что на этом предавшем флаге были начертаны и его собственные поэтические лозунги...

Сейчас он откроет дверь. У него есть «запасной выход» – это выход в будущее, в свое поэтическое бессмертие.

Как видим, образный строй выставки-легенды был наполнен субъективными ассоциациями, но авторы и не скрывали этого. Таковы законы рекламируемой жанровой формы, позволяющей создавать рассказы о том, что уже, вероятно, никогда не будет подтверждено прямыми документами. Вспоминал ли в реальности свою жизнь Маяковский или не вспоминал, такими или не такими казались поэту выбранные дни, неважно. Важно, что всё это могло произойти. Воссоздать неизвестное с помощью известных экспонатов, на наш взгляд, – не менее важная задача, чем проиллюстрировать известные события с помощью овоприобретенных музейных предметов.

4.3.4. Экспозиционно-художественная картина мира или модель историко-культурного процесса (явления, события)

Как уже отмечалось, представляемая жанровая форма, концентрирующая ведущие принципы художественно-мифологического метода проектирования, является своего рода синтезом трех предыдущих жанровых форм.

В основе экспозиционно-художественной модели историко-культурного процесса лежат формообразующие принципы экспозиционно-художественного очерка. Но в отличие от последнего, эта модель или картина мира качественно сложнее и по своим идейно-тематическим задачам, и по художественным особенностям. Если в очерке только обозначается определенное историческое время, то в синтетической жанровой форме анализируется его структура, делается попытка определить причинно-следственные связи между явлениями, языком искусства исследуются основные проблемы, интерпретируется движение мысли и чувства. Всё это, естественно, по силам большой выставке, создаваемой на длительный срок, или стационарной музейной экспозиции. Идеальный результат подобного моделирования – относительное равновесие всех трех структурообразующих компонентов.

Если сравнивать экспозиционно-художественную картину мира с аналогичными жанровыми формами других видов искус-

ства, например, литературы, то наиболее близкой окажется форма исторического романа-эпопеи либо романа-мифа. Здесь есть элементы и очерка (нравы, обычаи, само время), и исследования (проводится художественный анализ ряда историко-философских проблем), и легенды (огромную роль играет художественная фантазия). Наконец, не меньшее значение имеет и ассоциативная соотнесенность истории с современностью, иногда доводимая до символических параллелей.

Выше уже анализировались сценарные концепции подобных экспозиционных моделей (проекты музеев В.В. Хлебникова и В.П. Чкалова). Остановимся еще на одной нереализованной экспозиции, включающей основные признаки данной жанровой формы. Речь идет об экспозиции Музея былины, точнее, о ее центральной части «Мир былины»⁴²³. Прежде всего отметим, что планируемая экспозиция должна была строиться на базе символических музейных предметов с активным участием художественно-пластических средств ФДО, в частности метафорических, скульптурных композиций. Сей факт и послужил основной причиной конфликта между авторами проекта и заказчиком – дирекцией Владимиро-Суздальского музейного объединения. А теперь очертим ведущие философско-поэтические идеи и сюжетную структуру невестребованной (сеем надеяться, пока) экспозиции.

Каждый народ достоин своего правительства. И государства, добавили бы мы, доводя до логического завершения эту жестокую, но, похоже, близкую к реальности фразу. Сегодня такие понятия, как «народ» и «государство», эксплуатируются не менее интенсивно, чем в начале XX в. Русский мужик – природный анархист, считал П.А. Кропоткин. Нет, он потенциальный государственник, отвечал П.А. Столыпин, дополняя словесные аргументы хорошим куском земли.

А что думает по этому поводу сам народ? Ни один социологический опрос или референдум не прояснит здесь больше, чем собственное словесное творчество этого народа. Творчество поэтическое, эпическое, от поколения к поколению передающее все тайны мифологической модели «Личность – Природа –

⁴²³ Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Музей былины (г. Суздаль, 1982 г.). Сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр. Новый вариант сценарной концепции разработан в 2017 г.

Государство». Разорвется ли эта тройственная связь или достигнет полной гармонии? Вот одна из главных проблем, пронизывающая русский героический эпос, русскую былинку. В этом смысле нам повезло, быть может, меньше, чем древним грекам. В их Илиадах и Одиссеях есть прямая сюжетная связь, иногда хронологическая, иногда причинно-следственная. В наших былинах сюжетов много, общего сюжета нет. По крайней мере, внешне он не выражен. И это одна из причин перманентной дискуссии между фольклористами-историками и фольклористами-культурологами, точнее мифологами.

Первые (лидер Б. Рыбаков) считали былинку мифологизированным воплощением реальных исторических фактов, откопать которые – и есть цель ученого. Вторые (лидер В. Пропп) полагали, что былина есть поэтизированная историческая тенденция, идея, иногда даже не реальная, а возможная, находящаяся на уровне представления и желания. Наша задача – «поженить» эти полярные концепции, построив художественно-мифологическую модель русской истории X–XVII вв. (т. е. времени создания былинки), отражающую исторические представления авторов героического эпоса. Но не только.

Сверхзадача сценариста и художника-режиссера состоит в том, чтобы создать на этой основе многоплановое произведение экспозиционного искусства, где живопись, скульптура, дизайн взаимодействовали бы с реальными вещами, музейными предметами – материальными свидетелями и символами исторических событий вплоть до наших дней. И тем самым расширить временные границы былинки до XX в., расширить за счет поэтических ассоциаций, связующих древнюю и новую историю России. Суть этого произведения – авторский взгляд на проблемы российской государственности.

Исходя из двух основных циклов русского героического эпоса, киевского и новгородского, в центре внимания – две, казалось бы, полярные модели былинного государства, «Киев» и «Новгород».

Основной художественный прием, характерный как для первой, так и для второй модели, – принцип контраста. Каждый сюжетный комплекс видится как своего рода кульминация, фиксация гиперболического столкновения героических сил и исхода этого столкновения. Основные герои всем известны: Илья

Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Соловей-разбойник, Змей Горыныч, Тугарин, Василий Буслаев, Садко и др. Впрочем, их известность относительна, и мы это скоро увидим.

«Киевская» модель условно подразделяется на три композиционные части. Первая часть – движение и борьба богатырей на пути к «Киеву» – соотносится с основной тенденцией русской истории X–XIII вв., столь актуальной, как это ни странно, и сегодня: борьбой за создание единого и сплоченного государства. Вторая, центральная, часть – героико-бытовые эпизоды жизни богатырей в «Киеве» – раскрывает внутренние, социально-этические проблемы сформировавшегося государства. Третья часть – борьба богатырей с «татарами» и защита «Киева» – соотносится с военно-политическими задачами в длительной борьбе с мифическими монголо-татарскими завоевателями, а шире – с аналогичным по степени серьезности противником за всю историю России. Таким образом, идеал строительства государства, идеальные нормы поведения в нем и идеал защиты этого государства – три основных критерия народно-поэтической модели «Киева».

«Новгородская» модель является, на первый взгляд, своего рода антимodelью: если киевские богатыри ведут борьбу за свое государство, то новгородские – против, точнее, вступают в борьбу с собственным государством. А это и есть центральная проблема, разрешение которой видится в развернутой структуре первой и второй модели. Начнем с первой.

Как формируется тенденция «борьбы за Киев», за создание собственного государства? Как появляется ведущий образ всей экспозиции, основной носитель государственной идеи «Илья Муромец»? В нем два начала: народные, крестьянские, «земельные» истоки и воинское могущество. Другими словами, сила духовная и сила физическая.

Экспозиция начинается со своего рода вводного образа или двухчастной музейной инсталляции, сопоставления двух полярных сил – крестьянской в лице Микулы Селяниновича и воинской в лице Святогора. Следуя былинным сюжетам, здесь противопоставлены земля и горы, первая как положительное, плодоносное начало, рождающее живое, второе – мертвое, каменное, застывшее, бесполезное. Микула есть воплощение земли, нуждающейся в освоении, в том числе и на государственном уровне. Святогора земля не держит, но он владеет символическим «мечом»,

в нужных руках способным прорубить дорогу к «Киеву». Так появляется «Илья Муромец», вступивший в схватку с «Соловьем-разбойником».

Отвлечемся от былинной декорации. Суть этого мифического столкновения – победа (как реальная, так и возможная) народно-государственного начала на Руси над силами хаоса и дробления. Знаменитое дерево, на котором сидит «Соловей», превращается в родословное дерево русских князей, «плодами» которого являются междоусобицы, изолированность, братоубийственная война... Прорубить «дорогу к Киеву», «навести мосты», то есть объединить русские земли, княжества в единое государство и призван «Илья Муромец».

Справа от «Ильи» борется со «Змеем Горынычем» второй по значению богатырь земли русской – «Добрыня Никитич». В данном образе воплощена идея борьбы и победы христианской культуры над культурой языческой. Эта победа, сыгравшая известную роль в строительстве отечественной государственности, была своеобразной: древнерусское язычество органично вошло в православную парадигму, что и обусловило особенности дальнейшего развития русской культуры вплоть до нашего времени.

Завершает символическое движение к «Киеву» «Алеша Попович», воплощающий третье направление в образовании единого государства – борьбу и победу воинской культуры Руси в XI–XII вв. над Великой степью. Напомним, что былинный противник «Алеша», «Тугарин», этимологически связан с историческим Тугар-ханом. Специфика образа «Алеша Поповича» коррелируется со спецификой борьбы с постоянно грозящим противником – от открытых военных столкновений до временных дипломатических и семейных союзов.

Итак, раздробленность, язычество и Великая степь побеждены. Есть единый «Киев» со своей внутренней жизнью. Каждый из героев решает теперь социально-нравственные задачи. «Илья» борется с собственным сыном, прославляя победу долга над родственными чувствами. «Добрыня» и «Алеша» проверяют достоинства знаменитого «Домостроя»:

- первый убивает «Маринку» (борьба за нравственность);
- второй освобождает «Елену Збродовичну» «из-под семи замков» (борьба против издержек патриархального права).

С другой стороны, столкновение «Алеши» и «Добрыни» из-за «Настасьи Микуличны» отражает целый ряд древнерусских законов о семье и браке, например, о прекращении брака в случае пятилетнего отсутствия одного из супругов и т. п.

В центре «Киева» – «князь Владимир» («Красное Солнышко»), красивый символ единства русских земель. Вспомним Разина и Пугачева: первый пошел на Москву с целью освободить Алексея Михайловича от боярского влияния, второй приказал рисовать свое изображение на портретах царствующей Екатерины II. В сознании русского народа всегда существовала идея высшей Власти, способной помочь в постоянной борьбе с местным «начальством»: боярством, чиновниками и т. п. Эта идея прошла через семьдесят лет советской истории и два десятилетия новой России, трансформировавшись в концепцию вертикали власти.

В данном случае мы имеем дело с объективным фактом, которому, на наш взгляд, можно найти только художественно-мифологическое объяснение. Вообще, вся концепция подобной модели государства скорее поэтическая, чем политическая. Образ пира, где, как говорится, «от каждого по способностям, каждому по труду» (хотя и с соблюдением известной иерархии «места»), – идеальный образ процветания и счастья. Здесь и речи нет о так называемых «товарно-денежных отношениях». В этом и сила, и слабость киевской модели.

На соседней стороне центрального образа – другой «Киев», его оборотная сторона – государство, готовящееся к смертельной схватке с врагом. Три богатыря, превращенные в экспозиционно-художественные образы, воплощают в себе три основные тенденции этой борьбы.

«Илья» (в сюжете былины «Илья Муромец и Калин-царь») выражает два кульминационных момента исторической мифологии – битву на реке Калке и Куликовскую битву.

«Добрыня» (былина «Добрыня и Батыга») определяет поэтичность борьбы, нарастание военно-политического могущества Руси: от нашествия Батыга через Ледовое побоище, Великое княжество Московское, битву на реке Воже, Куликовскую битву до символического освобождения в 1480 г. и взятия Казани в середине XVI в. Образ наполнен чередой «музейных натюрмортов», в которых исторические предметы-символы воплощают былин-ные этапы трехсотлетней борьбы «с Батыгой». Сначала дань,

затем шахматы, потом стрельба из лука, рукопашная борьба, генеральная битва и победа.

«Алеша Попович», убивающий «одинокого» врага, «нахвалящца», раскрывает смысл локальных побед над захватчиком и воплощает всё то, что мы сегодня можем назвать «партизанским движением», столь характерным для основных исторических войн, которые вела Россия.

А теперь – особое внимание. Движению «за Киев», как уже отмечалось, противопоставлена борьба героев новгородского цикла со своим собственным государством. Сила «Новгорода» – демократия в форме веча и экономическая мощь, достигающая уровня ведущих европейских городов-государств – подвергается проверке со стороны двух героев, порожденных, кстати, самой этой системой.

Лидер вольной «братчины» Василий Буслаев – своего рода политический функционер, пытающийся, говоря современным языком, довести идею вечевой демократии до анархического абсурда, до охлократии (слышал бы нас этот былинный браток). Он может раскидать «улицу» и «переулочек», но не может разбить «колокол» – символ демократической мощи мифопоэтического «Новгорода» как единой государственной структуры.

Бывший музыкант или художник в широком смысле этого слова Садко, ставший купцом («новый русский» в древнерусском эпосе), пытается бороться с торгово-экономическим могуществом «Новгорода». Можно попытаться стать монополистом – скупить все местные товары, затем товары «московские», но невозможно скупить товары «заморские». Экономическая основа «Новгорода», замешанная на ганзейских традициях, казалось бы, непобедима.

Итак, в экспозиционном пространстве постепенно на сюжетно-драматической основе складываются две модели, две системы государства. У каждой свои плюсы и свои минусы. В первой, «киевской», больше идеального, духовного, подчиненного одной цели, подлинно героического. Но выдержит ли эта система серьезные испытания временем? Временем не былинным, временем реальным? Во второй больше материального, конкретного, реального, свободного. Но не треснет ли в конце концов «колокол» под ударами очередного Василия Буслаева, лишённого героической цели, подчиненного законам своего собственного «Я»? Не заслонит ли окончательно Садко-купец Садко-музыканта? И вообще,

совместимы ли эти две модели? В этом вопросе сконцентрирована сюжетная коллизия проектируемой экспозиции.

В былине есть намек на возможное единство. В кульминационный момент битвы «Ильи» с «Калиным», когда богатырь попадает в «яму» и терпит поражение, ему на помощь (правда, после долгих уговоров) приходит дружина богатырей во главе с неким «Самсоном». Это мифологизированный образ исторического Самсона Кольвановича, одного из новгородских воевод XIV в. Напомним, что согласно исторической легенде («Сказание о новгородцах»), именно появление новгородского отряда на Куликовом поле во многом способствовало победе Дмитрия Донского. Литовский князь Ягайло, узнав о движении новгородцев, не решился соединиться с Мамаем.

В экспозиции предусмотрено виртуальное совмещение исторической реальности и мифологической возможности: предметно-символические герои – «Буслаев» и «Садко» – способны ударить с тыла и помочь былинному «Киеву». Во всяком случае, художественные интерпретации жизнеописания былинных героев в кино и театре реализовывались именно в этом направлении.

Такова сюжетно-тематическая структура пока еще не созданной экспозиции. Ее актуальность очевидна. Ведь практически все проблемы российской государственности, решаемые на уровне былинного эпоса, входят и в нашу современную жизнь. Известная многим скорее по Третьяковке или папиросной коробке, русская былина сможет сказать свое мудрое слово в затянувшейся дискуссии. Особенно если это слово пропущено через творческое «Я» художника – нашего современника.

Что же касается жанрообразующих особенностей экспозиции, то в предложенной картине мира, напомним, выражалось единство трех составляющих элементов: обозначение времени и мира русского героического эпоса, художественное исследование его специфики и пространственно-временная организация разрозненных былинных образов в единый сюжет на основе художественной интуиции или, по Коллингвуду, априорного воображения.

В иных случаях подобное единство может приобретать иные формы. Например, элементы исследования и «легендарный» вымысел могут составлять своего рода аналитические и лирические отступления от основного сюжета. Всё, естественно, зависит от художественной идеи экспозиции.

4.3.5. Экспозиционно-художественная картина мира
или модель историко-культурного процесса,
обусловленная мемориальной средой

Понятие «мемориальность» считается одним из высших музейных критериев. Учитывая это, сторонники нового метода проектирования отдают предпочтение таким моделям исторического процесса, сюжетная структура которых тематически обусловлена мемориальной средой (аурой, зоной и т. п.). Подобную модель можно с некоторым допущением назвать высшей жанровой формой искусства музейной экспозиции. Одна из ее задач – объединить традиционно мемориальные и исторические (биографические, литературно-биографические и т. п.) зоны экспозиции в целостное произведение экспозиционного искусства и тем самым оправдать создание музея в данном конкретном месте.

По своей структуре эта разновидность экспозиционной модели «времени и мира» напоминает традиционное житие: акцент в сюжете повествования ставится на реально существующем (или существовавшем) месте, чаще всего архитектурном объекте. Напомним, что по этим принципам разрабатывался сюжет экспозиции о В. Чкалове, и лишь объективные причины, связанные с особенностями быта В. Хлебникова, помешали проектированию высшей модели его «времени и мира». Заметим, что сюжет последней экспозиции при сохранении основной коллизии мог бы быть более напряженным, выражая стремление героя оторваться от быта, от дома, от географических условностей и войти в мир поэзии в качестве «Председателя Земного Шара».

В этой же жанровой форме была решена и экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского⁴²⁴. Анализировать ее трудно: теряется самое ценное – художественная целостность. Потому постараемся по возможности передать словом пластический ритм

⁴²⁴ Государственный музей В.В. Маяковского, руководитель проекта С. Стрижнева, автор сценарной концепции Т. Поляков, автор архитектурно-художественного проекта Е. Амаспюр; архитекторы А. Боков, Е. Будин, И. Иванов; художники Е. Амаспюр, И. Лубенников, А. Волков, и др., 1986–1989 гг.

этой экспозиционно-художественной картины мира, существующей в мемориальной среде⁴²⁵.

«Дом – это самое чистое выражение породы», – утверждал автор «Заката Европы» О. Шпенглер в то время, когда автор поэтического диалога с уходящим Солнцем, поэт революции В. Маяковский начинал осваивать пространство своего первого собственного «дома». В реальности это была двенадцатиметровая комната в коммунальной квартире бывшего доходного дома № 3/6 по Лубянскому проезду в Москве.

Советское правительство переехало в новую столицу из Петрограда в 1918 г., Народный комиссариат просвещения, служащим которого числился В. Маяковский, – в 1919 г. Автор «Левого марша» был полон революционного энтузиазма: «Ваше слово, товарищ маузер!»

Прошло одиннадцать лет. 14 апреля 1930 г. выстрел из маузера потряс стены лубянского дома. Слово было произнесено: «Это не способ, другим не советую».

Прошло еще шестьдесят лет. Дом Маяковского, хранящий тайны слов-лозунгов и слов-поступков, открыл свои двери, чтобы средствами нового искусства исследовать «породу» уникального явления XX в. – Владимира Маяковского, поэта-максималиста, представителя левой творческой интеллигенции, связавшей свою судьбу с трагическими событиями русской истории.

Коротко о сути сюжетной коллизии, ставшей основой драматического сюжета.

Пространство Дома, преобразованное волею авторов экспозиции, напоминает Жизненный Лабиринт, центром которого становится «комнатенка-лодочка» – мемориальная комната на четвертом этаже. Комната – символ, метафорическое воплощение Цели. Поэт движется к этой Цели, реальной и иллюзорной, ломая всё на своем пути, в том числе собственную Душу. Он достигает ее, разочаровывается, уходит и вновь возвращается, чтобы в конце концов поставить точку в трагедии, героем которой оказался он сам.

⁴²⁵ Поляков Т.П., Стрижнева С.Е. Маяковский был и остается... (путеводитель по Государственному музею В.В. Маяковского). М., – Берлин – Париж, 1992; Их же. Приглашение в музей (Литературный образ новой экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского) // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996. С. 274–288.

Пройдя сквозь цепочку художественно-пластических образов, навеянных выше обозначенной сюжетной коллизией, спустившись по лестнице, уходящей в подвал Дома, посетитель попал в традиционное «фойе» музея. Однако...

Музей, как и театр, начинается с вешалки, и в доме повешенного, напомним еще раз, говорят о веревке. Фойе и гардеробная превращаются в потустороннюю гостиную. Гости этого дома – поэты, хорошо знакомые с пистолетом и петлей: Франсуа Вийон, Александр Пушкин, Марина Цветаева... Всего двенадцать, двенадцать искореженных временем судеб, воплощенных в стальные конструкции, напоминающие венские стулья.

От трагического до обыденного один шаг. Символические атрибуты самоубийств и дуэлей – петля, гвоздь, пистолет, цилиндр и перчатка напоминают реальные вещи, «забытые» в гардеробной Дома Маяковского. Предметный натюрморт, обозначающий реальную «витрину» для обычных вещей, сдаваемых в гардероб реальными гостями – посетителями музея.

И еще один гость – забытый поэт XVIII в. Василий Тредиаковский, прах которого был захоронен у церкви Гребневской Божьей Матери, примыкавшей когда-то, до 1935 г., к дому Маяковского. В противоположном от гардероба углу – ниша с соответствующим текстом и стеклянная витрина, «амфора» с первым музейным предметом – книгой «Краткий способ сложения российских стихов». Трудно сказать, знал ли Маяковский об этом соседстве, во всяком случае, судьбы двух реформаторов русского стиха переплелись в пространстве лубянского дома.

Время и пространство этого Дома подчиняются своим собственным законам. Подвал, первый и последующие этажи – всего лишь архитектурные символы, сюжетные хронотопы в экспозиционном спектакле. Мы начинаем движение к «комнате» с первого этажа, точнее с трехчастного цикла «Рождение».

Рождение Человека. Сначала мир, в котором жили его родители и который он неизбежно должен был покинуть. Провинциальная российская семья конца XIX – начала XX в., достойно выполняющая свои жизненные обязанности: дети, служба, домашнее хозяйство (экспозиционно-художественный образ строится на основе мемориальных предметов интерьера). Родительский дом в Багдади и гимназия в Кутаиси мало чем отличаются друг от друга. Разве только кресло инспектора выглядит пострашнее, чем погоны

лесничего, оставшиеся от рано умершего отца. Однако скрытый конфликт настоящего и прошлого («Я дедом – казак!..») заставляет деформироваться бытовую упорядоченность этого мира. Из огромного кувшина для вина («чури»), облаченного в картонные латы (условная витрина) Дон Кихота, как джин из бутылки появляется человек, готовый бросить вызов ярким багдадским звездам: «Эй Вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду». Ученическая парта, наполненная мятежными книжками, пробивает окно родительского дома...

Рождение гражданина. Из альтернативы «великие потрясения – великая Россия», предложенной в качестве гражданской позиции П.А. Столыпиным (образ воплощен в трехкратно увеличенном «кресле инспектора», символизирующем мощь отечественного авторитаризма и выполняющем роль витрины), Маяковский выбирает первое. Действие происходит в подпольной типографии московских большевиков, а затем, как следствие, – в одиночной камере Бутырской тюрьмы. Выбор ясен, но место и способ действия не устраивают пятнадцатилетнего бунтаря: «Хочу делать социалистическое искусство!»

Рождение поэта. «Делать искусство» предстояло в омертвелых стенах Училища живописи, ваяния и зодчества (условная витрина, созданная по мотивам баженовской ротонды, украшающей здание училища на Мясницкой), где столкнулись академический реализм и уличный кубофутуризм. Маяковский выбирает «уродцев от искусства» и обосновывает свой выбор в стихотворной трагедии. На сцене петербургского Луна-парка (объемный образ-витрина по мотивам «будетлянских» звездных кораблей) ставится трагедия «Владимир Маяковский». Ее герой окружен карнавальными масками. Они скрывают лица реальных соратников по кубофутуризму. Среди них Д. Бурлюк «без глаза и ноги», В. Хлебников «с черными кошками», Н. Кульбин «без руки», В. Крученых «без головы» и М. Матюшин «без уха». Образ строится на основе мемориальных предметов и скульптурных символов, раскрывающих конкретное «уродство» и являющихся учебными предметами для рисования – гипсовая рука, голова, глаз и т. п. У футуристов появился новый лидер, а в России – новый Поэт.

«Для поколения, родившегося в конце XIX в., Маяковский не был новым зрением, но был новой волею, – вспоминал Ю. Тынянов. – Для комнатного жителя той эпохи Маяковский был уличным происшествием».

Перед нами Поэт улицы, бросивший вызов существующему миропорядку. Ему нужен авторитетный союзник, внимательный слушатель. Он выбирает М. Горького, забывая, что бывшему «буревестнику» уже есть что терять. Трагикомически выглядит образ писателя, вытасченного на площадь со своим... письменным столом. Надрывные лозунги поэмы «Облако в штанах» вызывают пока только слезы у нового «комнатного жителя». Уютная дача, письменный стол, распорядок дня («приезжайте к завтраку, к часу») – всего лишь внешние символы своего Дома, своей культуры, которую Горький будет защищать от победивших разрушителей в «Несвоевременных мыслях». Да и сами разрушители, похоже, не ведают, что творят.

«Долой вашу любовь!» Но разве эта любовь буржуазных квартир, столь чуждая и столь привлекательная, не есть и его любовь? Любовь трагическая, «несчастливая», но давно уже ставшая частью его души, пораженной поэтическим даром. И «Облако в штанах», и «Флейта-позвоночник» – неизбежные следствия этой прогибаемой любви. Образ включает предметные символы гламурной эпохи модерна, фотопортреты прообразов любовной лирики Маяковского тех лет и иллюстрированную рукопись поэмы «Флейта-позвоночник».

«Долой ваше искусство!» Ослепленный ненавистью к миру «жирных», постоянных посетителей артистических кабаре «Розовый фонарь» и «Бродячая собака», поэт «плюет в лицо» тем самым слушателям, с помощью которых набирали поэтическую мощь эстрадные поэты начала XX в. Образ складывается из реальных предметов – атрибутов футуризма, символизма и акмеизма, представленных в виде условных «столиков» в контексте литературного кафе и символической «палитры» с вилками и ножами вместо живописных кистей. Это и его искусство (зажатый стеклянными осколками клочок «желтой кофты», брошенный цилиндр, забытая трость), так как при всей своей эпатажной самоизоляции русский футуризм – и его лидер – типично отечественное явление, синтезирующее языческое скоморошество и христианскую печаль.

«Долой вашу религию!» А разве его претензии стать лидером двенадцати апостолов не есть следствие этой религии? Мемориальные предметы религиозного и антирелигиозного характера удерживаются условными витринами, созданными по мотивам аналога и иконных окладов из деисусного чина. Отвергая Христа,

поэт претендует на его место, проповедуя основные постулаты христианства, кроме одного: «Не убий». К кастету, а затем к маузеру призывает «раб божий Владимир», крещеный в православном храме под иконой Грузинской Божией Матери.

«Долой ваш строй!» Маяковский не приемлет строй, по вине которого он провел одиннадцать месяцев в одиночной камере. Но разве его желание записаться добровольцем в армию после объявления войны в августе 1914 г. не есть интуитивное проявление внутренней связи с отвергаемой старой Россией? Это было первое и последнее желание будущего «поэта Революции» надеть солдатскую форму... Посетитель проходит сквозь строй ящиков с оружием, украшенных лубочными эпизодами войны (К. Малевич, А. Лентулов, В. Маяковский в издательстве «Сегодняшний лубок») и постепенно превращающихся в гробы. Среди этих ящиков-гробов затерялся перевернутый портрет последнего российского императора, приставленный к стене. В реальности – к стенке...

Разрушая окружающий мир в своем сознании и помогая реальным разрушениям, Маяковский незаметно убивает частицу своего «Я» задолго до трагического выстрела 14 апреля.

Но такова природа максимализма: обреченное на одиночество «Я» должно смениться оптимистическим «Мы». Поэт полон решимости построить собственный и ни на что не похожий Дом. Начинается новое действие экспозиционной драмы.

«Маяковский вошел в Революцию как в собственный дом, – вспоминает В. Шкловский. – Он пошел прямо и начал открывать в доме свое окно». Мемориальная лестница ведет нас вверх. Казалось бы, это дорога к Звездам, Вечности, Прекрасному, Свободе. Подняв голову, посетитель увидит стеклянный фонарь, соединяющий пространство музея с Небом и Вечностью. Здесь уместны стихи: «Ведь если звезды зажигают, значит это кому-нибудь нужно». Но жизнь беспощадна своей бытовой реальностью. Лестница обрывается на четвертом этаже. Что там за дверь, коммуна или коммунальная квартира?

Маленькая мемориальная комната, наполненная обычными бытовыми вещами, находится в необычном окружении. Старые квартирные перегородки превращаются в конструктивные зоны-ячейки – объекты строительства нового мира. Итак, да здравствует:

«Новый строй!» Новое государство, возглавляемое деятелями культуры – «председателями Земного Шара», по выражению

В. Хлебникова, – это государство «стапятидесятимиллионной» массы без имен и лиц, но с плакатными масками: Рабочий, Солдат, Красноармеец, Крестьянин. Есть еще, правда, Буржуй, Белогвардеец, Бюрократ. С этими скоро будет покончено. Образ создается по мотивам «Ленинской трибуны» Л. Лисицкого, испещренной документами, плакатами, фотографиями и... канцелярскими символами «заседания». В общем, «моя Революция. Пошел в Смольный. Работал, все что приходилось». Ну а далее «начинают заседать». Через пять лет новые чиновники почувствуют себя «прозаседавшимися».

«Новая религия!» От Бога и Рая – к Человеку и Коммуне. Но человек обезличен, это человек-понятие, один из «семи пар нечистых» – победителей в классовой борьбе. Один «человек-просто», Владимир Маяковский, пытается поставить новую пьесу, теперь уже «Мистерию-буфф». Ох, уж эти российские парадоксы: постановка «трагедии» в Луна-парке обернулась фарсом для зрителя, постановка фарса в Александровском театре – трагедией для автора. Ну а коммуна? Здесь всё в порядке: полное изобилие вещей и продуктов. Правда, пока бумажных, раскрашенных его другом А. Родченко: образ строится на основе эскизов декораций к первым постановкам пьесы и рекламных плакатов 1922–1923 гг.

«Новое искусство!» Столики-группки превращаются в производственные мастерские Цвета, Слова, Формы. Солнечный спектр, а в послевоенном быту спасительная печка-буржуйка, рождает цветовую символику «Окон РОСТА». Книга становится трибуной «для голоса». «Древо жизни» заменяется теорией жизнестроения: «Дайте нам новые формы!», – несется крик по вещам и возникают архитекторы К. Малевича, композиции Г. Клуциса, конструкции Л. Лисицкого, фотомонтажи А. Родченко, башня В. Татлина... Искусство ограничивается производством вещей. А их будущие потребители смотрят с красноармейских фотокарточек.

«Новая любовь!» «Эра свободной любви! Дорогу крылатому Эросу!» – призывает комиссар А. Коллонтай. Архитектор А. Кузьмин проектирует дом-коммуну со специальными комнатами для «временных семей». Поэт В. Маяковский пишет поэму «Люблю!», где клянется «любить неизменно и верно» женщину, реализующую идеи комиссара и архитектора. В общем, любовь как в кино... Образ складывается из мемориальных предметов, втиснутых

в рамки условного «дома-коммуны», где одновременно демонстрируется кинолента «Закованная фильмой».

Казалось бы, он принимает условия «новой любви». Но возникает элементарное человеческое чувство – ревность. И счастье оборачивается трагедией, названной поэмой «Про это». «Любовная лодка», увлекаемая волнами революционного потопа, разбивается «о быт». Коммуна оборачивается коммунальной квартирой, символическая атрибутика которой достигает своего апогея, превращаясь в объемно-пространственный образ комода, как айсберг притягивающего бытовые реалии, – мемориальные предметы высшего и среднего уровня, связанные с темой.

Поэт покидает пространство коммуналки и уходит в пространство Земного Шара. Начинается третий этап его экспозиционной жизни – движение от комнаты к комнате.

«Путешествие в пространстве». Свободное пространство ограничено статуей Свободы. Стальная Америка, воплощенная в объемной конструкции, созданной по мотивам Бруклинского моста и выполняющей функции витрины, – самая дальняя точка этого путешествия.

По дороге – Куба. Это витрина-бутылка из-под виски «Белая лошадь» с проблемами «Блэк энд Уайт»: с одной стороны – атрибут кубинского кабака, с другой стороны – это бутылка в океане, крик о помощи. Затем Мексика, воплощенная в композиции по мотивам живописных произведений Д. Сикейроса и Д. Риверы. Их монументальная живопись противостоит индустриальной мощи соседних Северо-Американских Штатов.

Географическое путешествие провоцирует путешествие в своем сознании. Багаж визитера заменяется виртуальным багажом поэта-романтика (в экспозиции – скульптурная модель мемориального чемодана). Бруклинский мост соседствует с недостроенным «мостом в социализм» – попыткой проанализировать и оценить десятилетнюю историю Советской России в поэме «Хорошо!». Поиск идеала государства граничит с идеализмом. «Картонная поэма» – так оценил эту попытку один из современников, газетная статья которого ставит точку в конце экспозиционно-художественного образа.

Путешествие продолжается. Из Америки – в Европу. Это Прибалтика, Польша, Чехословакия, Франция и Германия. Огромный европейский «монмартр», рынок искусства. Здесь

перемешаны Нотр-Дам-де-Пари и мастерская Пикассо, Эйфелева башня и Версаль, Баухаус и Кельнский собор... Левые, правые, группы и группки всех цветовых оттенков. Подобное многообразие неприемлемо. Новое путешествие в сознании (всё тот же виртуальный чемодан) доказывает необходимость монолитной группы – «Левого фронта искусства». Идеал искусства связан с военной терминологией. Фронт, бригада, отряд... Экипаж – наиболее сплоченная группа, способная удержаться на борту огромного самолета (пластический образ-витрина, созданный по мотивам «летающей крепости»), мощным двигателем которого является сам Маяковский. Но как удержать столь разных «пилотов»: О. Брика, Н. Чужака, Б. Пастернака? Борис Леонидович уже пишет В. Полонскому, редактору враждебного журнала: «...ухожу из ЛЕФа».

Путешествие продолжается. Из Европы – в Советский Союз. Он объездил более шестидесяти городов. Зачем? Деньги?! Да, он профессиональный поэт, почти эстрадный актер. Но главное в ином – надежда на признание, на абсолютное понимание. Всеми и сейчас (пластический образ-витрина, совмещающий идею вагона, купе, эстрадной площадки и гримерной):

Я хочу быть понят // моей страной.
А не буду понят, // что ж.
По родной стране // пройду стороной.
Как проходит // косой дождь. («Домой!»)

Поэт вглядывается в лица своих слушателей (фотомонтаж с использованием подлинных записок-вопросов), ищет Собеседника. Но кто поймет нас лучше нас самих? (Среди фотографий – лицо Маяковского.)

От зеркала – к своей памяти. Новое путешествие в сознании – новый Идеал. Теперь уже Человека, причем «самого человеческого». «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в Революцию дальше». Снова самоотречение во имя вымученного идеала. Поэтический и заочный диалог Поэта и Вождя, воплощенный в знакомом виртуальном чемодане, наполненном соответствующими экспонатами, завершается в уже знакомой комнате. Точнее, этажом ниже – в ее пространственном двойнике («Двое в комнате – я и Ленин»). Здесь концентрируется весь трагизм непонимания

и иллюзорных надежд. «Картонная поэма», «Ухожу из ЛЕФа», и, наконец, единственный собеседник Маяковского – всего лишь фантом, «фотография на белой стене».

Путешествие в Пространстве закончилось. Он снова в комнате. Один. Диалога с современниками не получилось. Можно писать завещание. Начинается последнее действие экспозиционной пьесы – «Путешествие во Времени, или Завещание».

Путешествие к Вечности «через головы поэтов и правил» осуществлялось с помощью «машины времени» из пьесы «Баня». Это экспозиционное путешествие-завещание включало, как уже отмечалось⁴²⁶, три объемно-пространственных тезиса: ненависть, оптимизм, мастерство.

Ненависть к «дряни», бытовой и политической, превращающей романтическую идею всеобщего счастья в «красную свадьбу» и «кровавую баню». В центре внимания – конструкция-витрина, созданная на основе т-образного стола для заседаний и включающая экспонаты, связанные с темами сатирических комедий «Клоп» и «Баня». От «клопа» до «генсека» – один шаг, предупреждал поэт.

Оптимизм обманутых чудаковых, энергичных идеалистов первой пятилетки, веривших в «настоящий, правдашный социализм» (конструкция-галерка, наполненная соответствующими предметными символами).

Мастерство профессионала, в данном случае мастера стиха, перерабатывающего жизнь как руду «единого слова ради» (конструкция-витрина, передающая энергию книги «Как делать стихи»).

Обращение к Вечности – последняя надежда поэта-максималиста, мыслящего только контрастными образами. Но его понимание вечности не есть истина, а лишь свободный выбор своей собственной Судьбы. Вспомним Ф.М. Достоевского, точнее его героя, готовящегося к самоубийству: «Нам вот всё представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное!.. И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, вроде деревенской бани, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность».

⁴²⁶ В параграфе 4.3. подробно изложена история создания данного экспозиционно-художественного образа

Сергей Есенин (его образ складывается по мотивам одноименного стихотворения, анализируемого в книге «Как делать стихи»), вероятно, представлял эту «деревенскую баню» иначе.

Где же истина, в вечной Борьбе и самоутверждении или в гармоническом единстве с Природой? В качестве намека на ответ – огромная железобетонная стена, заключающая «Завещание» и украшенная лирическим пейзажем с банькой, речкой и обнаженным женским телом... Но – «пустота, летите, в звезды врезываясь».

На этом можно было бы и закончить. Однако есть и второе завещание, теперь уже современникам, – выставка «20 лет работы Маяковского». В день открытия, 1 февраля 1930 г., ее не заметили или не поняли. Через два с половиной месяца, 17 апреля, в день похорон Маяковского, на нее посмотрели уже другими глазами: гроб с телом поэта был установлен в зале, хранящем отпечатки полемических стендов и витрин (метафорический образ, раскрывающий данную тему).

Пространства клуба и комнаты, где 14 апреля раздался трагический выстрел, совместились во Времени (мы спустились ниже еще на один этаж). И последний разговор с Вероникой Полонской уже не кажется обычной семейной ссорой с театральным финалом. Это попытка продолжить бессмысленный диалог с выдуманым Собеседником. «Собрание сочинений» одного из таких фантомов (новый образ мемориальной комнаты возникает буквально под «ленинской» комнатой) валяется под ногами. Другой фантом, воплощенный в образе изящной женщины (фото Вероники Полонской), исчезнет из этой комнаты за две минуты до выстрела...

Но его путешествие во Времени продолжается. От 17 апреля 1930 г. – к нашим дням. Маяковский 30-х, 40-х, 50-х... 80-х и 90-х, наконец, Маяковский сегодня. Здесь есть всё: и «мраморная слизь», и «гранита грань», здесь же и живой поэт-максималист, свидетель наших поисков Истины (последний раз мы встречаемся с авторитарным креслом-витриной, символизирующим государственный статус музея и концентрирующим десятки скульптурных портретов, книг и плакатов, посвященных нашему герою).

Итоговый вопрос, провоцируемый экспозицией: так что же такое его жизнь – победа или поражение романтического максимализма? Наша версия: ломая свою судьбу, Художник создает новый, ни на что не похожий Мир, являющийся одновременно и идеалом, и предостережением для подражателей.

4.4. Город в музее: проблемы экспозиционно-художественной интерпретации

Как видим, экспозиционная модель времени и мира Маяковского обусловлена характером конкретного мемориального дома, трансформирующегося в метафорический образ Поэта-самоубийцы. С учетом особенностей данной жанровой формы могут строиться иные экспозиции музеев Маяковского как в Москве (пер. Маяковского, 15), так и в других городах, связанных с его биографией. Понятно, что все они будут разные. Главное – определить сюжетно-смысловую ауру мемориального дома, квартиры, комнаты и т. п., способную стать основой для художественной идеи экспозиции и ее драматического сюжета.

Обозначенный принцип касается не только музеев Маяковского, Чкалова, Хлебникова, Булгакова... Применяя его на практике, мы сможем не только избежать монотонности биографических экспозиций, являющихся обычно иллюстративной привязкой к мемориальным интерьерам, или стандартно-схематического дублирования одних и тех же тем в разных городах, но и поднять престиж самих мемориальных зон.

* * *

Подводя итоги краткого анализа жанровых форм, апробированных в искусстве музейной экспозиции, можно отметить, что их коммуникативные возможности вполне соответствуют специфике музейной информации: информация познавательного характера органически сочетается здесь с эстетической информацией, а высшим ценностным критерием той или другой является предметно-мемориальная подлинность.

4.4. Город в музее: проблемы экспозиционно-художественной интерпретации

О бытовании музеев в городской среде пишут часто, а вот о проблемах экспозиционной интерпретации городской среды в пространстве музейной экспозиции – редко.

Начнем с объекта интерпретации. На первый взгляд, здесь всё просто. Любой нормальный человек хорошо знает, что такое

город. А если не знает, то, открыв популярный словарь, прочитает, что город – это крупный населенный пункт, административный, торговый, промышленный и культурный центр. Однако в среде нормальных людей во все времена появлялись люди с отклонением от общепринятых норм поведения. Эта когорта любопытствующих или, иными словами, ученых всегда хотела дойти до конца, до истины. То есть пыталась определить полный набор содержательного смысла, составляющего суть того или иного понятия. Один из таких ученых, Макс Вебер, попытался постичь тайну «города» путем логического анализа его исторических вариантов и в конечном итоге выразить суть города в наиболее полном научном понятии.

Отметим сразу, что цели своей он не добился, универсальной и относительно краткой дефиниции дать не смог, но его исследование «Город» является ярчайшим примером оригинального научного понятия, развернутого на ста тридцати книжных страниц. Это своего рода провокация для дальнейших поисков и попыток постичь тайну города, в том числе не только методами аналитического исследования.

К чему приводит его историко-логический анализ? К парадоксам! Несколько примеров. С одной стороны, город – это замкнутое пространство, архетипом которого является крепость или акрополь, огороженный стенами. С другой стороны, как отмечает Вебер, наиболее воинственный античный полис Спарта «гордился отсутствием стен». В этом пренебрежении крепостными стенами и скрыта тайна уникального полиса-лагеря. С одной стороны, каждый город есть «рыночное поселение», т. е. имеет в качестве экономического центра поселения местный рынок. С другой стороны, «рынок» не всегда превращает место, где он функционирует, в «город»: периодические ярмарки и рынки заморских товаров, отмечает исследователь, действовали часто в таких поселениях, которые мы называем «деревнями». И вопрос, почему одна рыночная деревня превратилась в город, а другая, быть может более известная в истории, – нет, остается открытым, составляет тайну данного места. С одной стороны, принято считать, что европейский средневековый город, как правило, возникал из гильдий – профессиональных союзов производителей. С другой стороны, как подчеркивает Вебер, «не города возникали из гильдий, а гильдии возникали в городах». В частности в тех, что создавались на

основе религиозного движения: в еврейских городах-местечках создание рабочих мастерских начиналось с приобретения самого необходимого для религиозно-полноправного еврея – с Торы⁴²⁷. И так далее, и тому подобное.

Словом, проведя логический и сравнительно-исторический анализ разных аспектов понятия «город», характерных для античных, европейских и в некоторой степени азиатских городов, Макс Вебер, закружившись в лабиринте темы, не сделал ни одного научнообразного вывода в качестве стопроцентной истины. Он оставил это право за своими интерпретаторами. Практически все его комментаторы пытались спроектировать этот фантомный вывод и дать хоть какое-то определение понятию «город», по крайней мере сформулировать схему его возникновения, соответствующую концепции Вебера. Наиболее остроумной, вероятно, является интерпретация А.И. Неусыхина, латентно раскрывающая возможности и границы научного исследования: «Город не произошел ни из вотчины, ни из общины, ни из бурга (крепости. *Т. П.*), ни из рынка, а из того, и другого, и третьего одновременно – вот как можно охарактеризовать его вывод»⁴²⁸.

Таким образом, тайна города оставалась непознанной. Ближе всех, на наш взгляд, к ее разгадке подошел Н.П. Анциферов. Напомним, что согласно его мифопоэтической концепции город рассматривается не только как «наиболее конкретный, устойчивый и сложный социальный организм», не только как место «общежития социальной группы сложного характера», но и как живой организм, проходящий стадии рождения, детства, юности, зрелости, старости и смерти⁴²⁹.

В этом пульсирующем организме можно выделить три элемента: анатомию, физиологию и психологию или, иначе, душу. Анатомия города – это его внешний облик, его строение, взаимосвязь основных градообразующих элементов, среди которых выделяются место расположения города и его архитектурный план. Физиология города – это отправление его социальных функций,

⁴²⁷ Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 309–439.

⁴²⁸ Неусыхин А.И. Социологическое исследование Макса Вебера о городе // Вебер М. Избранное. Образ общества. С. 68.3.

⁴²⁹ Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Л., Сеятель. 1926. С. 15–19, 28.

выражаемых через деятельность различных административных, экономических и бытовых организмов, в том числе политических, правовых, военных, торгово-промышленных, транспортных, санитарно-медицинских, научных, культурных, развлекательных и т. п. Что касается психологии города, точнее его «души», то под ней Анциферов подразумевал исторически сложившееся единство всех городских элементов как конкретную индивидуальность, выражаемую на символическом уровне и скрытую за внешними формами, красками, звуками и тенями⁴³⁰. Ее часто называли и называют «гением места». Описать эту метафизическую систему городских тайн можно только с помощью языков культуры, способных трансформировать любую социально-бытовую «случайность» в мифопоэтическую закономерность, в символический элемент бытия.

Напомним, что Н.П. Анциферов и его сторонники рекомендовали изучать город «живьем», т. е. с помощью экскурсий, строящихся не только на результатах научных исследований, но и с привлечением мифопоэтических текстов. По его мнению, отражение, например, того же Санкт-Петербурга «в душах наших художников слова не случайно, здесь нет творческого произвола ярко выраженных индивидуальностей. За всеми этими впечатлениями чувствуется определенная последовательность, можно сказать закономерность. Создается незыблемое впечатление, что душа города имеет свою судьбу, и наши писатели, каждый в свое время, отмечали определенный момент в истории развития души города»⁴³¹.

В российских музеях, посвященных истории города, подобные принципы и подходы долгое время были не востребованы, ведь музеи считались храмами науки, где должны храниться и выставляться результаты научных исследований, называемые «коллекциями». Среди «городских» коллекций, включающих археологические и изобразительные источники, последним в силу их аттрактивности придавалось особое значение. Ведь на живописных полотнах и графических листах, как правило, изо-

⁴³⁰ Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. С. 29.

⁴³¹ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петроград: Брокгауз – Ефрон, 1922. С. 20–21.

бражались архитектурные объекты, составляющие суть анатомии города. Собственно говоря, первые музеи по истории города занимались изучением и демонстрацией экспонатов, посвященных истории городской архитектуры. Например, Музей старого Петербурга начал свою работу с «Исторической выставки архитектуры» (1911), демонстрирующей уникальную коллекцию живописи, рисунка и графики XVIII–XIX вв. на обозначенную тему. После революции, в 1920 г., он вошел в состав нового Музея Города и развернул свою новую коллекционную экспозицию, посвященную анатомии Старого Петербурга, в восемнадцати комнатах бывшего дома Серебрякова (Фонтанка, 35)⁴³².

Судьба «городских музеев» и характер экспозиции изменились в начале 1920-х гг. В те годы довлела марксистская идеология «бытие определяет сознание». Предпочтение стали отдавать физиологии города, т. е. к истории городской архитектуры добавили социально-бытовую историю, посвятив городским интерьерам основные экспозиционные площади. Например, в том же питерском Музее Города в Аничковом дворце демонстрировались интерьеры и «бытовой уклад жизни высших слоев дворянского общества»⁴³³. В Москве и других городах Советской России стали возникать десятки «музеев городского быта», раскрывавших физиологические нюансы городской среды.

Однако начиная с середины 1930-х гг., тема «Город» интерпретировалась уже в русле иной идеологической концепции отечественной истории, обусловленной возрождением новой советской империи. Для подобных экспозиций, возвеличивавших историю отечественных городов, в наибольшей степени подходил универсальный иллюстративно-тематический метод проектирования, объединявший городскую «анатомию» и «физиологию» в идеологическую, мифополитическую модель «История города». Постепенно складывались экспозиционные стереотипы этой истории, напоминавшие иллюстративные альбомы или путеводители, развернутые в трехмерном пространстве музея. Все они строились по одному шаблону: от бивня мамонта или первобытных останков,

⁴³² Павелкина А. Музей Старого Петербурга // Музей и город. СПб.: АО «Арсис». С. 11–15.

⁴³³ Попова Г. Музей Города // Музей и город. СПб.: АО «Арсис». С. 16–21.

найденных на месте «города» через феодальную крепость (кремль, острог и т. п.), капиталистические торгово-промышленные отношения и городскую буржуазную культуру к экономическому, градостроительному и культурному «расцвету» в эпоху социализма.

Наступившие перемены, напрямую коснувшиеся музейного проектирования, принесли, с одной стороны, полную свободу в идейно-содержательном и формально-методическом плане, а с другой стороны, спровоцировали новые стереотипы.

Например, многие музеи, отказавшись от идеологического и наукообразного иллюстрирования и опираясь на подлинные вещевые источники – атрибуты городской среды, а также на ансамблевый метод проектирования, вернулись к проблемам физиологии города. То есть, отбросив наивно-бытовые мифологемы 1920-х гг., попытались строить экспозицию как систему интерьеров, характеризующих разные аспекты социально-бытовой жизни города. Ярчайший пример – экспозиция «История Санкт-Петербурга – Петрограда, 1830–1918 гг.», открытая в Комендантском доме Петропавловской крепости в 2005 г. и посвященная показу «повседневной жизни» города, его физиологии в «различных формах и проявлениях». Основная задача – продемонстрировать «что ели петербуржцы и во что одевались, как тратили деньги, принимали гостей и путешествовали, где совершали покупки и чем мылись». По мнению авторов, каждый зал раскрывает отдельную тему: банковское дело и торговлю, городской костюм и жизнь доходного дома, многонациональная кухня и городские удобства⁴³⁴.

Казалось бы, нет ничего интересней. Но недостаток подобных экспозиций состоит в том, что в них демонстрируется только внешняя сторона истории того или иного города, который, конечно же, развивался по общим законам, но всегда имел свою личную тайну. Сия тайна латентно формировала его неповторимый и порой трудноуловимый истинный облик или, точнее, философско-поэтический образ. Именно этот загадочный образ, напомним, Н.П. Анциферов и называл «душой города», являющейся выражением коллективного мифопоэтического сознания.

Следует отметить, что за десять лет до открытия Петропавловской экспозиции представители городской интеллигенции

⁴³⁴ Путеводитель. История Санкт-Петербурга – Петрограда. 1830-1918. Санкт-Петербург, 2005. С. 2.

Санкт-Петербурга за круглым столом обсуждали будущее «Музея города», мечтая в XXI в. показать «быт петербуржца разных сословий». Результаты обсуждения были представлены в сборнике «Музей и Город». Однако здесь же, в одной из соседних статей, два петербуржца, рассуждая об истории петербургского мифа, напомнили основную цель Анциферова: попытку «удержать, запечатлеть душу Петербурга, не дать ей исчезнуть окончательно»⁴³⁵. Жаль, что на этот «крик души» не обратили внимания ни участники дискуссии 1990-х, ни проектировщики исторической экспозиции 2005 г.

Другой стереотип в интерпретации темы «Город» связан с попыткой адептов новых информационных технологий заменить традиционные вспомогательные экспонаты – схемы, графики, иллюстрации – электронно-техническими средствами, в частности мультимедийными программами, способными сделать экспозицию по истории города «зрелищной и интерактивной». Однако подобные программы уместны, на наш взгляд, только в экспозиционных темах, раскрывающих историю города второй половины XX в. Их появление в разделах, посвященных городской жизни XIX в., например, в Государственном музее истории Санкт-Петербурга в теме «Подъем Александровской колонны», вызывает вопросы. Кроме того, тотальное производство мультимедийных программ лишает музейную экспозицию самого ценного – ее уникальности: программу можно приобрести и посмотреть в другом месте. Нарушается основной музейный принцип: «Только здесь и сейчас».

Наиболее перспективным направлением в интерпретации темы «Город» нам видится развитие идей Н.П. Анциферова в контексте отношения к музейной экспозиции как к специфическому произведению искусства. Разрабатывая те или иные образы и сюжеты на тему «души города» с помощью музейных предметов, трансформирующихся в философско-поэтические символы, музейные проектировщики подключают его историю к сфере духовного, к проблемам Бытия. В результате могут создаваться уникальные сложные произведения экспозиционного искусства, приоткрывающие космическую тайну неповторимого города и

⁴³⁵ *Лурье Л., Кобак А.* Рождение и гибель петербургской идеи. //Музей и город. Санкт-Петербург, 1993. С. 25.

рассчитанные на неоднократное «прочтение», в нашем случае посещение. Подобные экспозиции, опирающиеся не на банальные электронные технологии, а на уникальные музейные предметы и вещественные архитектурно-художественные средства, не столько дадут посетителю «дополнительное знание» о городе, сколько спровоцируют работу его собственной души и интеллекта.

В своей проектной деятельности, связанной с экспозиционной интерпретацией темы «Город», автор статьи старался развивать идеи анциферовской школы, т. е. пытался проектировать экспозиции, исследующие средствами искусства «душу» того или иного города в контексте судьбы того или иного героя и наоборот. Среди них – «души» таких городов, как Сарапул и Ивангород, Калининград/Кёнигсберг и Норильск, Новокузнецк и Елабуга, Рязань и Екатеринбург. Последние два города имели особый статус, поскольку их «души», по версии автора, несли общероссийскую идею: Рязань на уровне нации, Екатеринбург – на уровне империи.

На первом этапе, создавая экспозиционный проект «Рязань – душа нации» в местном Историко-архитектурном музее-заповеднике, автор предложил оригинальную сюжетную версию, основанную на средневековой арабской легенде «о трех центрах Руси»: Куябе, Славии и Артании. Большинство ученых считали, что Куяба это Киев, Славия – Новгород, а Артания... Вот по поводу этой таинственной Артании и разгорелась основная дискуссия. Кто-то искал ее на западе, кто-то на севере, кто-то на востоке.

На наш взгляд, «искра божья» в этом споре упала на Д. Щеглова, А.А. Шахматова и затем на А.Л. Монгайта. Щеглов одним из первых предположил, что Артания – это Рязань. Шахматов, опираясь на данные филологии и сближая слово «Рязань» с названием мордовского (финно-угорского) племени эрзя, обитавшим в средней части Оки, указал, что Эрзянь – это позднейшая Рязань, а легендарную «страну славян», где «есть город Вантит», сближал с вятичами, тем самым интерпретируя Артанию как Рязань, важнейший город славянского племени вятичей. Ну а Монгайт посвятил поискам этой Артании всю свою жизнь. «Как трудно в Рязани, – отмечал археолог, – на всем протяжении летописного периода бывшей глухим захолустьем, видеть один из центров славянства, упоминаемый арабами наряду с Киевом и с Новгородом, что это предположение Шахматова не

привлекло внимания. Его причислили к тем из многочисленных гипотез великого исследователя летописей, которым суждено было остаться не доказанными»⁴³⁶.

Как известно, мифологическое мышление, априорно свойственное человеку, моделирует мир по образу и подобию последнего. Создавая «картину мира» Древней Руси и сменившей её России, человек с развитой душой и верящий в высший разум, не важно, осознано или на подсознательном уровне, будет искать пресловутые «три центра» – сердце, голову и душу своей страны на разных этапах её развития. «Сердцем» Древней Руси несомненно являлся Киев, недаром он стал ее столицей и символическим центром былинного эпоса, герои которого стремятся к Киеву, наводят в нем порядок, а в случае необходимости встают на его защиту. Мозг, сила воли и то, что принято называть «русским духом», свободолюбивым и рассудительным, способным и к бою, и к искусству, и к торговле, – всё это свойственно Великому Новгороду. Ну а душа? Это неуловимая жизненная сила русской нации, концентрирующая в себе, в одной точке, до парадоксального уровня все национальные качества. Постоянно балансирующая на грани героического и трагического, одновременно и добрая, и жестокая, периодически борющаяся то с сердцем, то с разумом. Смелая до безрассудства и боязливая, порой уходящая из сердца в пятки, а порой мужественно принимающая на себя удары судьбы, удары истории. Тот, кто хоть немного знаком с героической и трагической историей Рязани, вряд ли усомнится в правильности нашего выбора.

Арабы были гениальными математиками. Не поленимся взять карту Древней Руси, найти Куябу-Киев и от этой точки, вызывающей наибольшее доверие ученых, провести линию в северо-восточном направлении, достигая Новгородских земель. А далее, ориентируясь на юго-восток, проведем ещё одну линию таким образом, чтобы в конечном результате получить равносторонний треугольник. Последнюю точку магического треугольника мы найдем в рязанской земле. Словом, если бы Артании не было, ее нужно было бы выдумать.

Итак, сюжет проектируемой экспозиции подразумевал, что «душа» Древней Руси обрела приют в легендарном пограничном

⁴³⁶ Здесь и далее автор, излагая содержание своих «сценарных концепций», не дает ссылки на источники в силу специфики жанра.

городе, достигшем к XI–XIII вв. наивысшего расцвета. Посетитель войдет в экспозиционный «город Рязань», окруженный мощными укреплениями, с тремя каменными красавцами-храмами, княжеским дворцом и бревенчатыми теремами богатых горожан, не уступающий по красоте и величию своей архитектуры иным русским городам. Его, как легендарный Китеж-град, населяют полумифические герои. Здесь обитают души первых русских святых, невинно убиенных князей Бориса и Глеба – покровителей Рязани. Здесь набирает силу молодой Добрыня Никитич – душа богатырской троицы. Здесь рождается Авдотья Рязаночка – воплощение русской женской души. Здесь обучается воинской доблести Евпатий Коловрат, в грозные дни нашествия возглавивший ожившие души рязанских воинов: «Почудилось татарам, что мертвые восстали».

А еще он увидит Рязань как город искусных мастеров: плотников, столяров и каменщиков, художников и архитекторов, кузнецов по железу, меди и серебру, гончаров-горшечников, ювелиров-стеклоделов, гребенщиков, токарей, мастеров золотых дел, вкладывавших душу в нетленные символы древнерусской культуры.

Увидит и другую Рязань – мятущуюся, непокорную, кровавую, «междоусобную». Увидит Рязань дружинно-княжескую, концентрирующую в себе душевные раны братоубийственных войн, опасность распада Руси. Напомним, что один из вариантов этимологии слова «Рязань» – рясa, топкое место, а ведь, согласно М. Шнайдеру, топь, болотистые места являются символами распада души. Посетитель становится свидетелем русских усобиц: бесконечные ссоры, обиды, осады, захваты, сожженные города... Возникает ощущение, что Русь XI в. душевно больна. Накануне известного Любечского съезда, положившего на какое-то время конец усобицам, фактический хозяин русского «сердца» Владимир Мономах обращается к душе одной из ключевых фигур тогдашней истории – к непокорному Олегу Святославичу, прозванному Гориславичем, старшему брату и союзнику рязанского князя Ярослава: «Если кто-то из вас не хочет добра и мира христианам, то пусть душа его на том свете не увидит мира от бога. Я к тебе пишу не по нужде: нет мне никакой беды; пишу тебе для бога, потому что мне своя душа дороже целого света». Успокоилась душа Олега, съехались князья в Любеч на «устроенье мира».

Словом, экспозиционная драма, наполненная историческими документами и художественными образами, акцентирует внимание на том, что русская «душа» в те далекие годы жила не всегда в ладу с сердцем и разумом: то ее обуревала гордыня, то она успокаивалась и замирала. Казалось бы, незадолго до монголо-татарского нашествия «душа» помирилась с обновленным «сердцем» – Владимиро-Суздальской Русью. После смерти Всеволода Великого (1212) его сын Юрий отпустил с миром непокорных рязанских князей и их дружины, томившихся в «тюрьмах владимирских». Но произошла еще одна страшная вспышка душевной болезни и ее кульминация: в рязанских землях осуществился символический акт общерусского братоубийства – князя Глеб и Константин Владимировичи «вздумали истребить всех родичей и княжить вдвоем во всей земле Рязанской». В 1217 г. они осуществили задуманное, перерезав на совещании шестерых двоюродных братьев.

Затем посетитель становится свидетелем Батыева нашествия, начавшегося с попытки тотального истребления русской души – разорения Рязани: «Как опишу и как назову тот день, в который погибло столько государей и многое узорочье рязанское – удалцы храбрые, – восклицает автор легендарной «Повести о разорении Рязани», – ни один из них не вернулся, но все умерли, единую чашу смертную испили. От *горести души* моей язык мой не слушается, уста закрываются, взор темнеет, сила изнемогает». Экспозиционные мифы о подвигах Евпатия Коловрата, виртуально поднявшего ожившие души русских воинов на борьбу с захватчиками, и Авдотьи Рязаночки, вернувшей души убиенных жителей Рязани в родной город, характеризуют, конечно же, не физическую реальность тогдашней истории, а внутреннее движение русской души к возрождению своей былой силы. Не продала Русь свою душу иноземцам, как не принял веру чужую святой великомученик Роман Ольгович, благоверный князь Рязанский, с которым жестоко расправились в Орде 19 июля 1270 г.

Посетитель продвигается дальше в пространстве и времени рязанского мифа. Вместе со святителем Василием, епископом Рязанским, переместилась многострадальная душа на чудесной мантии по Оке и Трубежу в Переяславль Рязанский. Начиналась история новой Рязани. Как гласит легенда, на мантии было еще два колокола, вероятно, с разрушенного старорязанского храма

Бориса и Глеба. «Потом стали колокола поднимать, и в это время один колокол оторвался и упал в Трубеж, и, как бывало после этого, заблаговестят на Борисоглебской колокольне, гудит под водой и этот утонувший колокол», поминая душу старой столицы Рязанской земли. Согласно легенде, плывущего святителя встретил «великий князь рязанский именем Олег».

На уровне метафизической и трансцендентной реальности в этой легенде нас привлекает два обстоятельства: образное выражение преимущества двух столиц и упоминание великого рязанского князя Олега. Согласно нашей экспозиционной версии, XIV в. – не только один из самых таинственных временных отрезков в вечном движении русской души, обретшей свое пристанище в Рязанской земле, но и век Олега Ивановича Рязанского. Его образ займет ключевое место в музейной экспозиции. Да, он активно сопротивлялся великому князю московскому Дмитрию, но делал это в силу абсолютной преданности родной земле, за что был чтим и любим рязанцами. И не только ими. Посетитель узнает, что именно Олегу Рязанскому доверила Русь быть третейским судьей в военно-политических спорах \Тверского и Московского княжеств. И, кто знает, повернись русская история иначе, может быть, в конечном итоге, в начало XV в. не «душа» вошла, скажем так, в область «сердца» обновленной, теперь уже Московской, Руси, а наоборот, мы имели бы дело не с Московской, а с Рязанской Русью...

Да, Рязань, точнее дружины Олега Ивановича, формально не участвовали в Куликовской битве, но первая крупная победа над Мамаевой ордой произошла на Рязанской земле – реке Воже. Более того, легендарная «Задонщина», послужившая основой «Повести о Мамаевом побоище» и других подобных сказаний, была написана рязанским старцем Сафонием, в образе которого многие исследователи видели великого писателя, развивавшего традиции автора «Слова о полку Игореве». Кроме того, в экспозиции будет представлен легендарный «посох Пересвета»: воплощенная душа Куликовской битвы, мифический инок-поединщик на пути к Дону останавливался вместе с Ослябей на отдых в Рязанской земле, неподалеку от Скопина. Здесь, в келье рязанского отшельника, поменял он свой иноческий посох на копье поединщика.

И, наконец, главное. В экспозиционном образе Олега Ивановича скрыта основная тайна Куликовской битвы. Ведь летописцы, осуждавшие его политические маневры, порой противоречивые

поступки и слова, конечно же, находились под влиянием «московской» версии событий. Но есть и другие версии. Вряд ли кто упрекнет Л.Н. Гумилева в излишней любви к Рязани, но вот как он объясняет пресловутые «метания» рязанского князя: «Никак не уменьшая героизма русских на Куликовом поле, заметим, что немаловажным для победы оказалось отсутствие в битве восьмидесятитысячного литовского войска. Ягайло опоздал к битве всего на один дневной переход. И это было не случайно. Оказывается, Олег Рязанский, которого обвиняли в измене и предательстве, с пяти тысячным отрядом сумел, искусно маневрируя, задержать литовцев. Когда же литовцы отогнали Олега, битва уже закончилась».

Словом, душа новой Руси выдержала испытание. Через несколько лет всё завершилось миром и согласием. После ряда военных недоразумений между Москвой и Рязанью к Олегу отправился Сергей Радонежский, который, по словам летописца, «тихими и кроткими речами» много беседовал с князем «о душевной пользе, о мире и любви». В результате Олег заключил с московским князем вечный мир, скрепив его семейным союзом: сын Олега женился на дочери Дмитрия. Наступил относительно тихий и умиротворенный XV в. – последний период расцвета рязанского княжества. В 1441 г. впервые на Руси рязанский епископ Иона был «наречен в митрополиты» не константинопольской патриархией, а собором русских епископов: российская душа всегда стремилась к самостоятельности.

Экспозиционный миф близок развязке. В начале XVI в. юридически нарушаемый союз Москвы и Рязани обернулся полным подчинением последней своему довольно жестокому «сердцу». Рязань формально и окончательно вошла в состав Московского княжества, точнее, в состав Московской Руси, постепенно трансформировавшейся в Россию. С того времени и на протяжении последующих двух столетий русская душа, по нашей версии, как и мать последнего независимого рязанского князя Агриппина, что в переводе с латинского означает «печальная», скрывалась в монастырях. Это были своеобразные духовные крепости Руси – России: Спасский, Духовской, Солотчинский, Богословский, Николо-Радивицкий, Успенский Ольгов... Помимо уникальных сокровищ, монастыри хранили духовную ментальность нации или, иными словами, ее душу, запечатленную в летописных

сводах, книгах, иконах, предметах декоративно-прикладного церковного искусства, а также в навыках ведения продуктивного хозяйства.

Последний душевный подъем нации – Смутное время и избрание новой династии, приведшей Русь к России. Рязань и здесь сыграла ключевую роль. Воинственная душа нации составила одну из первых и основных линий так называемой «засечной черты». Эта линия обороны была завершена потомками Олега Ивановича в конце XVI в. и реконструирована в 30-х гг. XVII в. Оказавшись в центре «засечной черты», рязанское дворянство, охранявшее примерно половину юго-восточной границы, представляло собой элиту правительственных войск. Ведь, по мнению Гумилева, «пассионарный потенциал Рязанской земли» в начале XVII в. был много выше, чем в Москве. Недаром воеводами южнорусских дворян, составлявших основу крестьянского восстания Болотникова против царя Василия Шуйского, были рязанцы: полковники Григорий Сумбулов, Прокопий Ляпунов и сотник Истома Пашков. Именно с помощью этих военных профессионалов Болотников дошел до Москвы, пытался ее окружить и штурмовать. Наконец, спасителем отечества в 1612 г., олицетворявшем проснувшуюся душу нации, стал рязанский князь, бывший зарайский воевода Дмитрий Михайлович Пожарский.

Каждая из старинных башен Переяславля-Рязанского – Глебовская, Спасская, Тайничная, Духовская, Ипацкая, Всесвятская, Рязанская, Введенская – хранила свою легенду, свою тайну, связанную с набегами ногайцев, крымских татар и поляков, а также с иными, более радостными событиями русской истории. Посетитель увидит, как через условные «Московские ворота» новой Рязани выехал в роковом для нации 1613 г. рязанский архиепископ Феодорит, сыгравший одну из главных ролей на Земском соборе, избравшем на царство Михаила Романова.

Накануне и в процессе петровских реформ многострадальная «русская душа» устремилась к небу: в 1699 г. в Ряжске рязанский стрелец Серов сделал «крылья великие и пытался на них летать». Через четверть века житель ряжского уезда Островков сделал крылья из «бычьих пузырей», а кузнец Черная Гроза – «из проволоки и перьев». Наконец, в 1731 г. в самой Рязани неважно кто – мифический «подьячий Крякутной» или «крещеный немец Фурцель» – совершил первый полет на воздушном шаре.

История распорядилась так, что «сердце» Руси – России переместилось из Киева во Владимирскую землю, затем в Москву. Интеллектуальным центром державы стал Санкт-Петербург. Душа же страны, ставшей империей, покинув рязанские земли, оказалась в столице уральской промышленности, в городе Екатеринбурге.

Проект экспозиции в Музее истории города Екатеринбурга, названный «Душа Империи...»⁴³⁷, касался символично-мифологической сути этого города, названного в честь Екатерины I, позднее переименованного в Свердловск, а затем вновь обретшего прежнее имя. Как отмечал А.Ф. Лосев, «миф – это имя». При словах «Екатеринбург – Свердловск – Екатеринбург» возникает целый ряд образных ассоциаций, начиная с Хозяйки Медной горы, убийства царской семьи, победы в Великой Отечественной войне и кончая образом первого президента. На сегодняшний день Екатеринбург всё чаще и чаще позиционируется как «третья столица» России. Городские интеллектуалы заняты анализом екатеринбургского мифотворчества. В разные времена рождались такие мифологемы, как «город-камень», «город-узел», «центр континента», «город на границе», «евразийская столица», «сгусток силы», «город сильных и вольных людей», «город-гора с бездной энергии», «город-преодоление» и др. На постмодернистском уровне этот процесс характеризуется мифологемами в стиле «Город-Цареубийск» или «Яков Михайлович Екатеринбург».

Словом, будущим посетителям экспозиционного мифа, открывающего тайны Екатеринбурга, предлагалось ответить на ряд вопросов общероссийского плана. Например, случайно или не случайно, что именно здесь был совершен символический акт расстрела царской семьи, «закрывший» империю Романовых? Случайно или не случайно, что именно здесь вырос Б.Н. Ельцин, «закрывший» советскую империю? Случайно или не случайно, что легендарный маршал Г.К. Жуков, своего рода воплощение Победы, энергии и силы народа, был сослан Сталиным сначала в Одессу, а затем в Свердловск? Случайно или не случайно, что герои культового фильма «Два бойца» представляли Одессу и Свердловск, т. е. два аспекта российской души – лиричность и силу (вспомним «Сашу с “Уралмаша”»)? Случайно или нет, что

⁴³⁷ Музей истории города Екатеринбурга, Екатеринбург, 2008 г.

срыв производства артиллерийских орудий на Екатеринбургских заводах поставил романовскую империю на грань катастрофы в период Крымской войны? Случайно или нет, что огромный поток военной техники, шедший с легендарного «Уралмаша», предопределил победу сталинской империи во Второй мировой войне?

Подобные вопросы провоцируют музейного посетителя не только на поиск ускользающего *genius loci*, души этого «странного Города», но и на попытку поговорить об особенностях этой души, приобретающей, как подсказывает ряд поставленных вопросов, всероссийско-имперский масштаб. На гипотетическом уровне можно предположить, что душа Екатеринбурга в силу ряда обстоятельств выросла до масштаба имперской «души», представлявшей мощный энергетический узел империи. Этот узел обеспечивал жизненной силой огромную территорию, позволял ей расти, расцветать, угасать и вновь возрождаться на разных этапах своего исторического бытия. Постепенно, по мере раскручивания экспозиционного сюжета, разговор о «третьей столице» России получает метафизическое обоснование, большинство выше обозначенных вопросов – отрицательный ответ, а ряд екатеринбургских мифологем приобретают, как нам кажется, единую матрицу.

Теперь немного об империи и ее душе в контексте экспозиционной истории Екатеринбурга. Сразу подчеркнем, что употребляем эти понятия не в строго научном значении, а на философско-поэтическом, метафорическом уровне. Нам кажется не случайным тот факт, что Екатеринбург был образован почти сразу же вслед за объявлением России империей в 1721 г. Посетителю будущей экспозиции будет представлен ряд доказательств, что империи Нового времени отличались от своих исторических аналогов. Что, сохраняя основные категории имперского сознания, выражавшегося в целенаправленном расширении своей территории и сплочении бесчисленного многообразия культур, традиций и народов, они опирались не только на духовные и военные силы, но и на материально-технические ресурсы, способные обеспечивать жизнеспособность этих сил в эпоху промышленных революций. Волею судьбы Екатеринбург оказался на перекрестке экстенсивно-территориального и интенсивно-промышленного развития Российской империи. Именно здесь образовался тот сгусток энергии, материальной и духовной, который позволил ей в течение

короткого времени не только объявить себя изумленному миру, но и почти три столетия занимать в нем одно из ключевых мест. Несмотря на все трансформации государственного строя и идеологии в первой трети XX в.

Обратим внимание посетителя на герб, дарованный городу во времена Екатерины II. Он объективно воплощает в себе его историческую миссию быть душой российско-имперского организма, ибо колодец с древнейших времен считался символом жизненной энергии и духовной истины. Например, согласно библейско-евангельской мифологии, у легендарного колодца Иакова Иисус встретился с самаритянкой – воплощением души «земли обетованной», которую он пытался наделить просветленным разумом и вечной жизнью. Наконец, в сказках и снах, согласно глубинной психологии, колодцы появляются как места проникновения в неизвестный мир бессознательного, в мир человеческой души, стремящейся утолить жажду высшего познания.

Что касается второго знака на историческом гербе города, то в мировой символике печь чаще всего выражала непорочное женское начало. Или функциональный инструмент, с помощью которого природный продукт трансформировался в культурный объект, т. е. «одушевлялся», «очищался» становился символом духовных ценностей и идеалов. Не зря же в названии города подчеркивалась чистота и непорочность его святой покровительницы. Хотя с другой стороны, как справедливо заметил А.И. Солженицын, прошедший «печи» сталинской империи, «душа воспитывается в мучениях».

Во всех этих рассуждениях нет ничего необычного. Подобной интерпретацией старинного герба давно занимаются местные культурологи. В частности, С.Л. Кропотов интерпретирует екатеринбургскую «печь» как инструмент переплавки «сырых» люмпенов, «приходящих в этот город со всех концов страны», в полноценных горожан-граждан. А «колодец» ассоциирует не только с трагическими событиями 1918 г., но и с символическими «глубинами», где зарыта «сила». Эта сила – «тайная, опасная энергия, которая может вырваться и привести к трагедиям, а может быть фактически предметом для капитализации». «Получается, что уральцы, – отмечает Кропотов, – живут на территории, которая такая-растакая, а копни – там душа, в ней бездны, в ней энергетика, в ней ресурсы».

Посетителю предлагается осваивать экспозиционный миф с «уличной зоны», где скульптурные композиции на мифологические сюжеты коренных народов Урала обозначают специфику языка будущего произведения экспозиционного искусства. Далее – подвал, своего рода экспозиционный пролог на тему «Подземный Екатеринбург», обозначающий гипотетическое убежище или, как говорят современные культурологи, месторазвитие городской «души». Затем – первый этаж, начало города-завода, его выход в пространство и время Российской империи первой половины XVIII в. Далее от Екатерины I по «лестнице времени» вверх, к эпохе Екатерины II, к городскому гербу, к неформальному центру мощного региона, обеспечивающего жизнедеятельность всей империи. Далее анфилада Екатеринбурга XIX в. Минуя звон медно-бронзовых колокольчиков на узле дорог между двумя головами имперского герба, посетитель проходит сквозь «самоцветно-малахитовый», «золотой» и «бумажный» периоды екатеринбургского мифа. А затем вместе с грохотом паровоза на новом узле российских железных дорог врывается в иллюзорный и трагический XX в.

Границей между растворяющимся во времени Екатеринбургом (душой старой романовской империи) и быстро развивающимся Свердловском (душой новой советской империи) является символическая Стена из Ипатьевского дома. Она находится на одной вертикальной оси с центральной композицией «Екатеринбург – душа Империи». В левой части, точнее в начале XX в., – угасшая надежда эпохи модерна и трагизм Гражданской войны. А в правой части XX в. строятся доминанты советского мифа в контексте Свердловска. Это «новорожденный город Свердлова», мощная энергетика конструктивизма, заслонившая убогость советских коммуналок. Это легендарный «Уралмаш», создавший новый промышленный центр «города-работника» и ставший символом советской индустриализации. Это «город-воин», его танки и люди, обеспечившие Победу в Великой Отечественной войне, а также воплощенная душа Победы – маршал Жуков. Это хрущевская словесная «оттепель», его первая миротворческая речь на Уктусском аэродроме и сбитый над городом американский самолет-разведчик, чуть не столкнувшийся в ядерной схватке две империи. Это город «развитого социализма» времен «дорогого Леонида Ильича», превращенный в, казалось бы, вечный празд-

ник – трудовой, политический, военный, культурный и спортивный. Наконец, это эпоха первого президента России, символически обозначившая конец советской империи, покаяние и попытку найти новую «национальную идею».

Еще раз отметим, что экспозиционные проекты «Рязань – душа нации» и «Душа Империи...» – музейно-мифологические гипотезы. На те же роли могли и могут претендовать Ростов Великий, Кострома, Нижний Новгород, а также Пермь, Челябинск, Красноярск и другие города Центральной России, Урала и Сибири. Как говорится, Бог им в помощь. Пусть раскручивают свой глобально-городской миф, пусть облачают его в художественные или музейно-экспозиционные формы. Здоровое соперничество городов никогда не вредило культуре, наоборот. В музейном деле оно способствовало бы еще большей актуализации духовно-нравственных проблем, связанных с поиском мифической «национальной идеи».

И еще. Какие бы проблемы, связанные с историей города ни ставились в пространстве музейной экспозиции, цель будет достигнута только тогда, когда посетитель, выйдя из музея, устремится в, казалось бы, знакомое городское пространство, пытаясь разобраться в том для него новом, что увидели музейные проектировщики в привычном, обыденном и бытовом.

4.5. Проблемы авторского музея

Когда мы говорим об искусстве музейной экспозиции, иными словами, о специфической форме презентации музейных предметов, выражающейся в художественном моделировании историко-культурного или естественно-исторического процесса, одной из основных проблем, возникающих в данной ситуации, становится проблема авторства. Причем, употребляя по аналогии с театром, кинематографом и телевидением понятие «авторский музей», мы отнюдь не связываем его только с музеями, экспозиции которых построены по законам художественного текста, т. е. на основе музейно-образного или художественно-мифологического (образно-сюжетного) методов. Диапазон авторских или, другими словами,

экспериментальных (на момент их создания) музейных экспозиций, допускающих индивидуальное самовыражение автора, достаточно широк и охватывает практически все известные методы проектирования.

Отметим, что «авторским» может быть и коллекционный музей, например, хорошо нам знакомый музей Джона Рёскина в Шеффилде (Англия) или художественный музей, созданный Павлом Михайловичем Третьяковым. В последнем случае авторская позиция была выражена в теперь уже забытом завещании коллекционера: «Нахожу не полезным и не желательным для дела, чтобы художественная галерея пополнялась художественными произведениями после моей смерти, так как... характер собрания может измениться»⁴³⁸. За последние сто лет у Павла Михайловича появилось столько «соавторов», что нынешнее состояние Третьяковской галереи не позволяет причислить ее к авторским музеям.

Стопроцентно авторскими выглядели еще в начале 90-х гг. прошлого века и ансамблевые экспозиции великого мифолога С.С. Гейченко, созданные по пушкинским мотивам в музее-заповеднике «Михайловское». В данном случае мы не даем оценку ни «народным тропинкам», объединявшим систему экспозиций, ни мифическим «домикам няни» и «мельницам», а просто констатируем факт.

Хуже обстоит дело с иллюстративно-тематическими экспозициями. Хотя, например, создатели уникальных эпопей об отечественной истории (в ее разных ипостасях) имели вполне конкретные фамилии. Вспомним, например, того же Н.М. Дружинина⁴³⁹ или его ученицу А.Б. Закс, продолжавшую традиции иллюстративно-дидактических экспозиций в Государственном историческом музее.

Что касается художественных моделей прошлого, то одной из наиболее известных экспозиций, построенных по принципам музейно-образного метода, считалось произведение Л.В. Озерникова, названное «Часы и Время» (г. Владимир), вошедшее в книгу «100 великих музеев мира»⁴⁴⁰.

⁴³⁸ *Бурыйшкин П.А.* Москва купеческая. М., 1991. С. 125–127.

⁴³⁹ *Дружинин Н.М.* Методы историко-революционных экспозиций.

⁴⁴⁰ *Ионина А.Н.* Указ. соч. М., 2004.

Случаются и комбинированные варианты, например, хорошо знакомый музей А.С. Пушкина на Арбате, где автор-художник (Е.А. Розенблюм) и автор-ученый (научный коллектив музея) поделили экспозицию буквально по этажам.

Словом, различны варианты и типы авторского музея, а отсюда не ограничено и число соответствующих проблем. Мы же остановимся только на тех из них, которые характерны для художественно-мифологического метода проектирования.

Рассматривая процесс создания музейной экспозиции как длительный акт реализации художественной идеи, требующий участия представителей различных специальностей, мы можем увидеть здесь и научных консультантов, и экспозиционеров, и сценаристов, и художников, и архитекторов, и строителей, и продюсеров, и администраторов. Кроме того, существует еще и дополнительный ряд соучастников. Например, чиновники от культуры, финансирующие, одобряющие, экспозиционный замысел, научный коллектив музея, не принимающий по тем или иным причинам непосредственного участия в создании экспозиции, а также потенциальные посетители музея. С последней группой связаны проблемы восприятия и освоения будущего произведения экспозиционного искусства, которые нуждаются в особом анализе, не входящем в наши задачи. Отметим только, что основное правило, которому следуют авторы, – это делать музей для себя и своих друзей, т. е. рассчитывать на адекватное понимание со стороны себе подобных. Причем рамки дружеского круга могут и должны расширяться, вплоть до бесконечности.

Таким образом, в поле нашего зрения остаются непосредственные создатели экспозиции, условно обозначенные понятием автор, чиновники от культуры (или заменяющие их «частные лица») и пассивная часть музейного коллектива. Поначалу разберемся с первым, довольно сложным, понятием. Исходя из собственного опыта музейного проектирования, позволим высказать предположение, что автор «един в трех лицах», т. е. включает в себя три «ипостаси»⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Один из трактатов философа Плотина носит название «О трёх изначальных ипостасях»; у неоплатоников это Благо, Ум и Душа. В нашем контексте – заказчик (продюсер), сценарист (концептуалист) и художник.

Сценариста, создающего литературный проект экспозиции будущего музея и, в связи с этим, возглавляющего группу концептуалистов, научных консультантов, экспозиционеров, наконец, собственно сценаристов и тому подобных любителей музейной словесности.

Художника-режиссера, руководящего группой архитекторов, дизайнеров, живописцев, скульпторов, графиков, конструкторов, инженеров и иных специалистов, занимающихся созданием архитектурно-художественного проекта экспозиции и его реализацией в пространстве музея.

Продюсера (администратора, заказчика), берущего на себя всю ответственность за авторские фантазии сценариста и художника и организующего группу помощников-администраторов, юристов, экономистов, менеджеров и тому подобных специалистов в области музейного менеджмента и производства, занимающихся созданием и реализацией бизнес-проекта будущей экспозиции.

В процессе проектирования, как правило, проявляется масса проблем и ведется активная борьба за лидерство. Однако, поскольку речь идет о создании произведения экспозиционного искусства, эти проблемы и эта борьба объективно подчинены основной цели. Опыт показывает, что эта цель может быть достигнута, если будут соблюдены два основных условия.

Во-первых, внутри каждого из трех взаимодополняющих коллективов должна соблюдаться своя четкая иерархия. Во-вторых, в процессе работы между тремя амбициозными «ипостасями» должен быть найден общий язык, с помощью которого не только решаются проблемы творческого характера, но и осуществляется диалог с соучастниками создания музейной экспозиции – с чиновниками и научным коллективом музея. Начнем с первой «ипостаси».

Сценарист

В начале было слово... Другое дело, чье? Понятно, что одна из основных творческих проблем, возникающих в данной «ипостаси», это взаимоотношение научного консультанта и собственно сценариста. Научным консультантом в процессе создания произведения экспозиционного искусства становится, как правило, бывший автор научной концепции экспозиции. Последний

документ, естественно, уже не рассматривается в качестве основополагающего проектного документа, требующего адекватной реализации, а воспринимается как информативный материал для создания сценария. Причем этот материал может быть как формализованным (т. е. иметь вид официального документа), так и неформализованным (т. е. представать в виде отдельных справок и информативных текстов).

Всё это воспринимается сценаристом как предпроектный материал. В этом смысле сценарист, если имеет вторую специальность, близкую к профилю музея, может выступать и как автор научной концепции, и как создатель экспозиционной пьесы. Но чаще всего он осуществляет мучительный диалог с ученым(и), предлагая ему (или им) поработать во славу искусства. Если согласие получено, и автор научной концепции добровольно трансформируется в научного консультанта, то можно сказать, что четверть дела уже сделана.

Главный научный консультант (если в этом есть необходимость) организует группу специалистов, занимающихся подготовкой необходимой информации для ее последующей экспозиционно-художественной интерпретации. В свою очередь сценарист может выбрать из этой группы (или набрать дополнительно) ряд помощников-экспозиционеров, разрабатывающих те или иные локальные темы сценарной концепции. В любом случае решающее слово остается за ним, он является лидером сценарной группы (а иногда и единственным ее участником) и в нашем контексте получает формальное обозначение основного автора на первом этапе проектирования.

Проблемы, возникающие в процессе его взаимодействия с остальными участниками проектирования на данном этапе, чаще всего приобретают чисто человеческие, амбициозные формы, и их решение зависит от дипломатических и педагогических способностей сценариста. Как бы там ни было, получив исходные материалы и тематические разработки, он создает свой, авторский текст сценария.

Основная задача сценариста – «вырастить» экспозиционную пьесу с интересным, неожиданным сюжетом и стройной системой пока еще вербальных экспозиционно-художественных образов. Он призван не столько описать драматизм восприятия будущего произведения, сколько обозначить внутреннюю структуру

образов, включая логическую (но еще не пространственную) расстановку действующих лиц (героев экспозиции) и исполнителей (музейных предметов). Другими словами, в сценарии необходимо акцентировать внимание не на проблеме как воспринимать будущую экспозицию, а на проблеме как ее делать.

Собственно, со сценариста и начинается работа понятие «авторский музей». Есть такая детская игра «в ассоциации». Ее участники загадывают хорошо известного человека, а затем отвечают на вопросы ведущего: с какой мебелью, посудой, деревом, одеждой, городом, зданием, цветом, обувью и т. п. можно его сравнить. В результате полученных ответов ведущий должен отгадать имя этого сюрреалистического героя. В работе музейного сценариста происходит нечто подобное. Определив героя (или героев) экспозиции и ее сюжетную коллизию, он стремится выстроить предметные портреты будущих участников пьесы в разных ситуациях, спровоцированных формирующейся художественной идеей (протоидея чаще всего связана с метафорической концепцией личности в контексте мемориальной среды). Понятно, что и «портреты», и сама «пьеса» выражают субъективное, точнее авторское, отношение сценариста к экспозиционной теме.

После завершения работы над сценарием (а иногда и в процессе его создания) появляется новое авторское лицо, точнее соавтор, способный вытеснить сценариста, если тот уступает ему в силе таланта, в умении мыслить объемно-пространственными образами с музейной спецификой и, главное, в умении тянуть одеяло на себя. Поэтому лидер литературно-концептуального проектирования должен семь раз отмерить все перспективы дальнейшей игры, чтобы не ошибиться в выборе будущего соавтора. Речь идет даже не столько о сохранении своего творческого лица, сколько о возможной дискредитации формирующейся экспозиционной идеи.

Художник-режиссер

Идеальные авторские пары складываются редко, так что основным критерием правильного выбора могут служить, конечно же, профессиональные достоинства художника. В нашем случае это не просто традиционный автор архитектурно-художественного решения экспозиции, а художник-режиссер.

Нет особой необходимости доказывать, что, работая по принципам музейно-образного метода (т. е. воспринимая музейную экспозицию как разновидность изобразительного искусства, создавая объемно-пространственные «портреты» эпохи и ее действующих лиц, избегая сюжетно-драматических коллизий и иной «литературщины»), художник остается практически единственным автором реализованного произведения. Сценарист, если таковой имеется, выполняет здесь функции консультанта. Иначе происходит, когда художник работает над постановкой авторской музейно-экспозиционной пьесы.

Взаимоотношения соавторов – сценариста и художника – складываются порой весьма драматично. Существуют две полярные опасности, из которых необходимо выбрать наименьшую. Первая, когда художник не ставит, а иллюстрирует пьесу, целиком принимая все сценарные идеи и не делая ни малейшего движения в сторону их концептуального, философско-художественного и режиссерского развития. В результате получается не столько музейный спектакль, сколько экспозиционно-декоративная иллюстрация. Второй вариант более сложен. Бывает так, что художник соглашается чисто формально, из дипломатических соображений, работать по каким-то (и, главное, кем-то) «придуманным правилам». Но внутренне остается типичным представителем тех или иных видов (жанров) изобразительного искусства. В этой ситуации сценарист (точнее, лидер одноименной группы) должен проявить максимум такта, доверяя, но одновременно и поправляя своего энергичного соавтора. Как говорил известный герой Ильфа и Петрова, «иногда яйцам приходится учить зарвавшуюся курицу».

Талантливый художник, предлагающий неожиданное развитие как образных, так и сюжетных мотивов будущей экспозиции, очень часто нарушает правила игры. Как, например, поступает потенциально талантливый, но нетерпеливый футболист, получивший задание забить гол и выполняющий его посредством ручных операций. В нашем музейном контексте чрезмерно амбициозный и нетерпеливый соавтор начинает создавать собственные экспонаты, следуя за сторонниками музейно-образного метода, утверждавшими, как мы помним, это право за художником⁴⁴².

⁴⁴² Розенблюм Е.А. Искусство экспозиции. С. 23–29.

Огромного труда стоит несчастному сценаристу убедить своего соавтора в том, что тот должен создавать не самоценные образцы изобразительного искусства, а целостное произведение нового музейно-экспозиционного искусства. Что творческое «Я» музейного художника реализуется с гораздо большим успехом, если его метафорические скульптуры, живописные полотна и прочие изобразительные объекты трансформируются в специфические языковые средства – нетрадиционные «витрины», объединяющие предметные композиции в оригинальные экспозиционные тексты. Практика показывает, что наиболее удачными получаются те экспозиционно-художественные образы или музейные инсталляции, которые создаются на основе взаимного творческого компромисса, подразумевающего синтез литературно-драматического и изобразительно-пластического.

Словом, творческих (а в результате и человеческих) проблем во взаимоотношениях двух основных лидеров много, даже очень много. Но все они отодвигаются на второй план, когда появляется еще один претендент на лидерство, причем не только в творческой группе, обозначенной как художник, но и в авторском коллективе в целом. Речь идет об архитекторе.

Несомненно, когда ставится вопрос о строительстве нового здания музея, определенная часть которого отводится под экспозицию, роль архитектора весьма значительна, т. е., проще говоря, он является автором соответствующего архитектурного сооружения. Более того, в традиционном музейном проектировании чаще всего идут от архитектурной концепции, реализуемой в форме объемно-пространственной «коробки», куда сценарист и художник должны втиснуть свое произведение⁴⁴³. Основное и чаще всего невыполнимое условие автора этой дорогостоящей «коробки» – художественное решение экспозиции не должно нарушать чистоты архитектурного пространства.

Новый метод проектирования предусматривает вспомогательную роль архитектора. В определенном смысле он является консультантом и техническим реализатором художественно-пластических идей художника-режиссера, призванного работать в четырех измерениях (напомним, что экспозиционно-художественно-

⁴⁴³ В подобной ситуации появился новый термин – «анальное проектирование».

ственное произведение, обладающее значительными пространственными границами, осваивается во времени).

Отталкиваясь от формирующейся в сценарии художественной идеи, художник-режиссер, по сути, развивает ее до уровня объемно-пространственных образов, т. е. трансформирует вербально-логический сюжет в архитектурно-художественном пространстве. И здесь ему часто необходим специалист-архитектор, способный скорректировать (а не уничтожить) вырабатываемую идею. Кстати сказать, функции архитектора может выполнять и сам художник-режиссер, если, конечно, он владеет соответствующей профессией.

Еще раз отметим: не от абстрактной архитектурной идеи к конкретным экспонатам призываем мы двигаться музейных проектировщиков, а от идеи сценарной – к идее художественно-постановочной, и далее – к идее архитектурной. Иначе происходит конфликт, мешающий делу.

Поучительный пример – создание экспозиции музея В.В. Маяковского. Ведущий художник, разрабатывающий объемно-пространственную форму реализации художественной идеи (движение к мемориальной комнате, а затем от нее, чтобы вновь вернуться к этой иллюзорной цели на разных уровнях архитектурного пространства), приглашает талантливого архитектора для консультаций по ряду профессиональных вопросов. Но на каком-то этапе (в момент напряженной работы над эскизным проектом и споров по поводу тонкостей экспозиционного языка, относительно мягко проводимых двумя основными авторами) наш избранник начинает, что называется, тянуть одеяло на себя. Его архитектурная подсказка (система новых перекрытий-пандусов и лестниц) кажется ему самоцелью, источником для собственных архитектурных поисков образа Маяковского. Этот образ видится как весьма сложное по архитектурной планировке пространство, заполненное парящими в воздухе «картинками» на данную тему. В результате сей образ остался в собственном архиве градостроителя, а посетители увидели музей таким, каким предполагали его увидеть сценарист и художник-режиссер.

В группе, возглавляемой художником-режиссером, происходят приблизительно те же процессы, что и в группе, возглавляемой сценаристом. Если лидер сценарной группы разрабатывает основные сценарные идеи и руководит работой своего вспомога-

тельного коллектива, то лидер художественной группы набирает команду, способную реализовать концептуальные художественно-пластические идеи. По мере необходимости эта группа может включать, как уже отмечалось, живописцев и скульпторов, графиков и дизайнеров, архитекторов и конструкторов, наконец, монтажников и строителей. Проблем в художественном коллективе много, во всяком случае не меньше, чем в предыдущем. Ведь представители творческих профессий редко поддаются «дрессировке», а из альтернативы «кнут» или «пряник» выбирают последний, представляя его в виде приличного гонорара. Что же касается монтажников и строителей, то, исходя из принципов нового метода проектирования, их работа неразрывно связана с реализацией художественных идей: любой гвоздь, забитый в пространстве экспозиционно-художественного текста, как известно, несет в себе определенную смысловую нагрузку. А в системе отечественного строительства (как советского, так и постсоветского) это новая головная боль художника-режиссера. Сию боль не снимает, но может уменьшить третий соавтор.

Продюсер (администратор)

Есть такой анекдот: «Сколько нужно специалистов, чтобы поставить клизму? – Три. – Почему? – Один знает, как. Второй – куда. А третий – кому».

В нашем случае функции «третьего» берет на себя продюсер или музейный администратор – директор музея, заместитель или любой другой сотрудник, выполняющий соответствующие обязанности. Его роль отнюдь не ограничивается созданием команды специалистов в области музейного менеджмента, сочинением бизнес-проекта, добыванием денег, стройматериалов и т. п., что обычно характерно для традиционного музейного строительства.

Учитывая специфику авторского музея, он берет на себя инициативу и ответственность при выборе сценариста и утверждении художника-режиссера. Этот выбор обусловлен его собственным, пока еще эмоционально-абстрактным видением будущего произведения экспозиционного искусства. В конце концов, он может и сам выполнять функции своих потенциальных соавторов, если, как говорится, умеет профессионально «писать и рисовать». А если нет? Тогда получается очередное «Михайловское». То есть, несомненно, авторский экспозиционный текст, сделанный

«тщанием и усердием», претендующий даже на известную художественность, но, к сожалению, характеризующий наивный дилетантизм по-своему талантливому исполнителю.

Мудрый администратор, готовый к творческим экспериментам, поступает иначе: идет на риск и выбирает соавтора – опытного, хотя и не всегда предсказуемого сценариста-профессионала. Определив базовую идею и жанровую форму будущего произведения экспозиционного искусства, два потенциальных соавтора выбирают художника-режиссера, способного воплотить пока еще зыбкую, зачаточную идею. Так что вопрос о том, кто является первым среди равных «ликов» автора, остается открытым.

Далее. Именно администратору принадлежит основная роль в налаживании отношений между амбициозным авторским коллективом, с одной стороны, и чиновниками от культуры (не говоря уже о коллективе музея), с другой. А если это по каким-либо причинам (см. ниже) не удастся, он призван взять на себя всю полноту ответственности как перед первой инстанцией, так и перед второй, и в конечном итоге добиться реализации задуманного с наименьшими потерями. Опережая события, скажем, что в случае преодоления крутых конфликтных ситуаций, администратор становится фактическим соавтором произведения экспозиционного искусства, т. е. объективно является третьим лицом автора. Прокомментируем этот тезис.

Сначала о вышестоящих начальниках – чиновниках-культуртрегерах. Еще совсем недавно это были представители двух взаимодополняющих «фирм» – управлений культуры и партийных органов. Общение с создателями авторского музея осуществлялось по следующей схеме. Обсуждение сценария и архитектурно-художественного проекта, как правило, проходило без особых потерь, тем более что в официальном тексте можно было написать отнюдь не то, что предполагалось сделать, да и в проекте сомнительные «образы» оставались в тени. Например, сценарий экспозиции о Маяковском был одет в ярко-красный переплет с трогательной надписью: «Маяковский – поэт Октября и социалистического строительства». А монолитный макет многоэтажного дома не предусматривал возможности подробного знакомства с его экспозиционным содержанием.

Иное дело – завершающаяся экспозиция. Весьма ответственные дяди и тети придирчиво искали «идеологические ошибки», чаще всего касающиеся отступлений от общепринятых

норм (стоит ли говорить, что само понятие «авторский музей» априорно предполагает подобные отступления). Затем «начальники» заперлись в директорском кабинете, где диктовали требуемые изменения. Удар принимал на себя директор музея, так как приглашать основных авторов считалось ниже партийного достоинства. Однако в этой ситуации были возможны и компромиссы, так как над одним партийным начальником всегда стоял другой начальник, способный иногда быть «добрым» и поиграть в либерала. Если наш потенциальный соавтор выходил на подобного мецената, то дело (или часть дела) было выиграно.

Но в конце 1980-х гг. ситуация несколько изменилась – демократические веяния остудили идеологический пыл партийных чиновников и сделали более общительными чиновников от культуры. Теперь уже самый главный московский культуртрегер уговаривал сценариста и художника внести смягчающие мотивы в трагически-обличительную концепцию экспозиции о бывшем «лучшем и талантливейшем поэте».

Но дискуссии дискуссиями, а персональную-то ответственность нес администратор, в случае с экспозицией о Маяковском – директор одноименного музея. Как писала газета «Собеседник», «уставшая, измученная женщина, принявшая три года назад роковое, а может, единственно правильное в наше время решение – ковать железо, пока горячо. Дали деньги, имеется смелый проект, значит, надо, не останавливаясь, делать дело»⁴⁴⁴.

Будь Администратор более покладистым, склонным к конформизму, не восприимчивым к творческим поискам двух соавторов, реализация проекта была бы заморожена, а авторские идеи отправились бы на хранение в письменный стол или на полку персональной художественной мастерской.

Сегодняшняя ситуация, когда старые идеологические нормы приказали долго жить, а новые только формируются, с одной стороны, развязывает руки администратору. Но, с другой стороны, связывает ему ноги: теперь уже диктует не столько политика, сколько экономика, проблема финансирования (и всё, что с ней связано). Попробуйте в наше время найти человека, готового рискнуть и собрать деньги под чьи-то теперь уже откровенно личностные амбиции, пускай даже в высшей степени «художественной».

⁴⁴⁴ *Вышинская Л.* Ищу любимого // *Собеседник*, 1989, № 47. С. 11.

ственные». А если таковой находится, то его статус фактического соавтора уже недостаточен. Появляется необходимость признать этого камикадзе в качестве соавтора формального, юридического, осуществляющего продюсерские или менеджерские функции. В данной ситуации творческие фантазии сценариста и художника-режиссера обязательно будут корректироваться экономическими и материально-техническими условиями, что тоже имеет и свои плюсы, и свои минусы. А сокращение числа этих минусов напрямую зависит от интеллекта и профессионализма администратора.

И еще об одной стороне его функциональных обязанностей – налаживании контакта с коллективом музея, своего рода внутренних public relation. Нет необходимости доказывать, что в большинстве российских музеев, помимо музейщиков-фанатов, уникальных специалистов в области музейного дела, работает многочисленная прослойка людей, не нашедших себя в других областях своей основной профессии. Обычно проектировать, т. е. входить в состав группы, возглавляемой сценаристом, способны от силы пять–шесть человек. Но и по ныне действующему положению их работу, как правило, принимает так называемый научно-методический совет, т. е. орган, состоящий из ведущих специалистов музея, имеющих несомненные заслуги в различных областях музейного дела, но, к сожалению, не способных к проектированию экспозиций.

Для авторского музея, естественно, сие положение выглядит по меньшей мере смешным. Однако, как известно, от смешного до трагического – один шаг. Напомним, что в разгар так называемой советской демократии, когда родилось уникальное понятие «совет трудового коллектива», призванный решать проблемы не только на производстве, но и в театре, на студии, в музее, функции методического совета часто принимал на себя весь «трудовой коллектив». Этот коллектив голосованием (!) пытался решить проблемы сюжетной коллизии, отбора экспонатов, а также вопросы, связанные с применением пластических, цветовых и иных художественных средств.

На наш взгляд, демократия» в постсоветском музее часто приобретает смысл охлократии, означает власть толпы, закомплексованной в своей творческой импотенции⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Основной тезис подобной части музейного коллектива: «Нам ничего не нужно, мы привыкли к тому, что есть, только не трогайте нас и дайте спокойно дожить до пенсии».

Пора перестать «играть в демократию» и понять, что подлинная демократия предполагает структурированную власть коллектива самобытных личностей, где все роли расписаны в соответствии с интеллектуальными и творческими особенностями каждой личности. Сценарист и экспозиционеры разрабатывают сценарий экспозиции и собирают экспонаты, научный консультант – консультирует и предохраняет от исторических ляпов, художник и его коллеги режиссируют экспозиционную пьесу и наполняют ее художественном плотью, а музейный хранитель хранит предметный «словарь» и выдает проектировщикам отдельные слова-экспонаты по мере необходимости. Администратор же является посредником и помогает наладить творческие контакты между всеми подразделениями, а также, используя необходимый административно-продюсерский аппарат, обеспечивает финансово-материальную и организационную базу для реализации творческих идей.

Для двух ведущих авторов администратор является единственным представителем абстрактного музейного «коллектива», способным оказать существенное влияние на творческий процесс, поскольку в изменившихся условиях резко вырастает его персональная ответственность перед государством – основным акционером создаваемого культурного феномена. Причем в этой ситуации абсолютно неважно, где администратор найдет необходимый финансовый ресурс – в кабинете чиновника, в сейфе потенциального инвестора, неожиданно полюбившего отечественную культуру, или в другом месте (криминал, естественно, исключается). Это его творческие проблемы, обусловленные теми задачами, которые стоят перед соавторами-союзниками.

Что же касается музейного «коллектива», точнее его пассивной части, не принимающей непосредственного участия в создании произведения экспозиционного искусства, то стоит еще раз процитировать статью из «Собеседника»: «У нас война идет. Как все устали! – Аня Силакова, пропагандист музея, произнесла это неожиданно, прервав рассказ о Маяковском на словах “он глубоко веровал”»⁴⁴⁶. Через три года музейные «ани силаковы» успокоились и наконец-то стали понимать, что они получили, можно сказать, в безвозмездное пользование.

⁴⁴⁶ *Вышинская Л.* Указ. соч. С. 11.

Без лишнего шума, но весьма настойчиво проводил администратор свою авторскую работу: объяснял, уговаривал, утешал, а если была предельная необходимость – увольнял «по собственному желанию» наиболее истеричных и творчески бездарных «лидеров оппозиции». В то же время в музее не было ни одного экскурсовода, который бы выходил в экспозиционное пространство чаще, чем администратор. У подчиненных сначала пропали ненависть и страх, затем появилось любопытство, желание «попробовать». И через несколько лет практически каждый член коллектива мог по-своему интерпретировать когда-то отвергаемое произведение искусства. А оно действительно универсально, поскольку, помимо презентации субъективных авторских идей, способно удовлетворить разных посетителей. И любителя «коллекционного» Маяковского (все экспонаты доступны для обозрения), и литературоведа-традиционалиста (вступает в дискуссию с авторами и рассказывает о «своем» Маяковском), и любителя мемориально-бытовых анекдотов (в экспозиции представлены практически все портреты из донжуанского списка Маяковского). Словом, всё происходит так, как должно происходить в процессе общения с многогранным и многослойным произведением искусства: каждый ищет и находит в нем то, что соответствует его творческому менталитету.

В заключение сформулируем одно из условий успешности авторского музея в контексте художественно-мифологического метода проектирования: для создания и нормальной жизни произведения музейно-экспозиционного искусства необходимы три соавтора – способный сценарист, талантливый художник-режиссер и гениальный администратор. Если последний соавтор сохранит сей эпитет, то все выше обозначенные проблемы будут успешно решены.

* * *

Подведем основные итоги. Художественно-мифологический метод создания музейных экспозиций за тридцать лет прошел серьезную апробацию. Из пятидесяти с лишним сценариев и проектов экспозиций, созданных по принципам данного метода, на сегодняшний день реализовано с разной степенью полноты почти полтора десятка. Это экспозиции следующих музеев:

Государственного музея В.В. Маяковского (Москва);

4. Музейная экспозиция как произведение искусств...

- Музея истории и культуры Среднего Прикамья (Сарапул);
- Музея Ф.М. Достоевского в Новокузнецке (Кемеровская область, Новокузнецк);
- Музея развития и освоения Норильского промышленного района (Красноярский край, Норильск);
- Музея «Литературный Сочи» (Литературно-мемориальный музей Н. Островского) (Краснодарский край, Сочи);
- Музея А. Блока в Шахматове (Московская область);
- Музея «Хлеб и масло Сибири» (Тюменская область, Ялуторовск);
- Музея истории поселка Володарского (Московская область, Ленинский район);
- Библиотеки-музея им. К.И. Чуковского в Перedelкино (Московская область, Ленинский район);
- Музея истории Ухтинского государственного технического университета (Республика Коми, Ухта);
- Библиотеки-музея «Дом Гоголя» (Москва, Никитский бульвар);
- Музей А.В. Чижевского (Калуга);
- Музея К.Г. Паустовского (Москва);
- Центра-музея «Преодоление» им. Н. Островского (Москва).

В настоящее время ведется работа по реализации сценария экспозиции «Лики власти, или Театральные фантазии Елизаветы Петровны накануне событий ноября 1741 года» (музей-заповедник «Александровская слобода», Александров).

В 2015 г. начались восстановительные работы в Государственном музее В.В. Маяковского, экспозиция которого была варварски разрушена в 2013 г. Следует напомнить, что на базе этой уникальной экспозиции, в течение 25 лет бывшей одним из основных объектов показа для отечественных и зарубежных туристов, проводились учебные занятия и семинары, дискуссии специалистов и мастер-классы. Ведущие культурологи-публицисты и музейеведы-ученые считали своим долгом упомянуть о ней в своих фундаментальных и популярных трудах. На сегодняшний день практически каждый учебник по музейеведению не обходит ее вниманием.

Своеобразным итогом многолетней дискуссии о влиянии данной экспозиции на отечественное музейное проектирование

послужила краткая оценка известного искусствоведа Г. Ревзина: «В Москве есть много хороших музеев, но один – гениальный: музей Маяковского».

По проблемам художественного проектирования в контексте данного метода было защищено несколько диссертаций. В течение почти двух с половиной десятилетий, с 1991-го по 2014 г., автор монографии преподавал основы сценарного проектирования музейных экспозиций на кафедре музеологии Российского государственного гуманитарного университета. В течение десяти лет, с 2000-го по 2011 г., в должности профессора преподавал те же основы на кафедре музейного дела в Академии переподготовки работников культуры, искусства и туризма (АПРИКТ).

За эти годы студенты университета и слушатели академии защитили более трех десятков дипломных проектов, посвященных проблемам создания экспозиций на основе художественно-мифологического метода. Автор гордится тем, что практически в каждом московском музее работают его ученики и последователи. Они – его лучший авторский проект.

По проблемам данного метода проектирования написано более пятидесяти статей и как минимум три монографии. Одна из них, книга «Как делать музей?», в 1998 г. была удостоена премии министерства культуры РФ «За лучшую научную работу года». За серию сценариев литературных музеев автор удостоился премии СП РФ им А.П. Чехова «За вклад в развитие отечественной литературы» (2009 г.)»

И еще. Как уже отмечалось в начале главы, в 1990-е и нулевые годы музей В.В. Маяковского посетило множество зарубежных коллег, восхищавшихся экспозицией и перенимавших российский опыт и технологии музейного проектирования. Только один эпизод. В 1991 г. Москву посетил один из руководителей Центра Помпиду. В поисках русского авангарда для очередной совместной выставки он зашел и в музей Маяковского. Но вместо положенных по протоколу тридцати минут пробыл там почти три часа. Свое впечатление он сформулировал в одном предложении: «Хочу иметь ЭТО у себя в Центре».

Директор музея Светлана Ефимовна Стрижнева срочно вызвала двух соавторов, и через две недели у нее на столе лежал графический план захвата французской столицы. А если серьезно, то сценарная концепция выставочной экспозиции на тему

«Я хотел бы жить и умереть в Париже...» Сюжет несколько менялся: вместо московско-лубянской комнаты символическим центром экспозиционной драмы становился малюсенький номер в гостинице «Истрия». Незыблемым оставался трагический пафос, понижающий экспозиционную любовь и ненависть, предметные иллюзии и разочарования, мемориальные победы и поражения. Словом, образно-сюжетный или художественно-мифологический метод музейного проектирования был готов пересечь отечественные границы. Но...

Московские чиновники положили под сукно этот проект, а французы, устав от тогдашней демократической бюрократии, махнули рукой, и план взятия Парижа остался не реализованным. Пока.

И еще эпизод. В рамках международного сотрудничества в 2012 г. по приглашению Минкультуры Латвийской Республики автор монографии проводил мастер-класс по проблемам музейного проектирования для сотрудников латышских литературных музеев. Естественно, в центре внимания оказались экспозиции, спроектированные и реализованные на основе художественно-мифологического метода. В результате через год его пригласили консультировать латышско-норвежский проект экспозиции «Пер Гюнт, ты не прав!» или, иначе, «Генрих Ибсен в гостях у Рудольфа Блауманиса» в музее известного писателя Рудольфа Блауманиса⁴⁴⁷. Автор сценария экспозиции Анна Кузина попыталась построить ее на основе художественно-мифологического метода проектирования. Проект оказался успешным и пользовался популярностью у посетителей.

Словом, автору монографии и пропагандируемого метода создания экспозиций есть чем отчитаться за тридцать лет своей работы. Однако музейное проектирование вступило в XXI в., таящий новые творческие проблемы и новые технологии их решения. Найдется ли место искусству музейной экспозиции в прагматично-рыночном и информационно-виртуальном мире? Об этом – следующая глава монографии.

⁴⁴⁷ Латвийская Республика, Мадонский район, Erglu. «Браки».

Искусство музейной экспозиции в контексте новых технологий XXI в.

5.1. Музейно-экспозиционное проектирование и проблемы XXI в.

Накануне второго тысячелетия весь христианский мир ожидал конца света. В начале третьего тысячелетия мы наблюдаем сплошные кризисы: от политических и идеологических до экологических и экономических.

Еще в конце 1990-х гг., когда представители дальнего зарубежья восторгались экзотикой в музее В.В. Маяковского, ее создатели начали искать пути и способы выживания – не столько физического, сколько творческого. Хотя ни «способным сценаристам», ни «талантливым художникам» не привыкать к лихорадочным переменам в их судьбе. Что касается «гениальных администраторов», то они только зарождались, пугая новых чиновников своей безумной инициативой. Точкой отсчета становился рубль, точнее цены на нефть, от которых зависел его курс и, извините за эгоцентризм, шумная жизнь в творческих мастерских и в музейном пространстве.

Как уже отмечалось, в период идеологической и финансовой нестабильности активизируется выставочная деятельность и в первую очередь конвейерный поток коллекционных выставочных экспозиций.

Напомним, что их актуальность обусловлена не только возрастающим интересом к отечественным музеям, но и сокращением числа долгосрочных экспозиционных проектов, в том числе оригинальных и многоплановых произведений музейно-экспозиционного искусства, требующих значительных финансовых затрат. Понятно, что музейная выставка – это менее затратная и наиболее динамичная форма экспозиции, репрезентирующая и актуализирующая музейные коллекции, предметы музейного значения и иные объекты культурного наследия.

Этот поток коллекционных экспозиций начался еще в конце 1980-х – начале 1990-х гг.: в момент кризиса официальной идеологии открывались закрытые хранилища, и ошеломленный посетитель музея узнавал «новые» имена в искусстве, истории, политике и науке. Из центральных музеев (помимо Эрмитажа, Русского музея, Третьяковки и прочих хранилищ классических и авангардных произведений искусства) в этом отношении особо выделялся бывший Центральный музей революции СССР, ставший Музеем современной истории России. Начиная с 1987 г. музей политических катаклизмов создавал десятки коллекционных экспозиций, демонстрируя посетителям «хороших» и «отвергнутых» тоталитарной системой революционеров и иных политических деятелей. Основная идея подобных экспозиций была проста, как, впрочем, всё гениальное: пусть зритель видит голые факты и документы, пусть думает, выбирает и анализирует.

При этом, правда, забывалось, что в периодической печати, начиная с легендарного журнала «Огонек», шел параллельный процесс замены старой политической мифологии на новую, «демократическую». Так что живые факты, увиденные посетителем вечером, уже на следующее утро трансформировались в весьма толковые публицистические тексты, постепенно вытеснявшие художественную литературу, а в нашем контексте – поэтическую мифологию. В сознании публицистов-демократов (а затем и в сознании их читателей) эти ипостаси мифологического мышления были равноценны. Идолом толпы становилась правда и ничего, кроме правды.

Однако поиски сиюминутной, фактологической правды потихоньку сошли на нет. Одна правда вытесняла другую правду: то Ф. Раскольников – борец со сталинизмом, то надзиратель за русским авангардом 20-х гг.; то М. Тухачевский – жертва, то каратель тамбовского и кронштадтского народного восстания и т. п. Постепенно черное и белое стало приобретать философско-поэтические оттенки. Началось осмысление жизни. Но...

Экономический кризис спас, как это ни парадоксально, апологетов коллекционного метода проектирования (еще раз отметим, что весьма ценим коллекционный музей, в первую очередь художественный; негативное отношение вызывает прямая или косвенная попытка превратить все музеи в коллекционные). Во-первых, коллекционные выставки, состоящие из экзотиче-

ских историко-художественных предметов или из аттрактивных материальных свидетелей «большевистских репрессий», могли приносить (и приносят) приличный доход. Во-вторых, эти экспозиции требуют весьма ограниченных материальных и интеллектуальных затрат, простейших художественно-оформительских и технических средств.

И, наконец, в-третьих, коллекционный метод проектирования позволяет поддерживать дряхлеющий миф о науке как единственно правильной форме познания. Сегодня большинство музейщиков-ученых, в первую очередь музейщиков-историков, представляют музей будущего, прежде всего, как научный центр, экспозиция которого строится по научным принципам и на основе коллекционного или, на худой конец, ансамблевого метода, демонстрирующего те же вещи и факты, но в историко-бытовой аранжировке.

Напомним эволюцию музейного классика А.З. Крейна, очертившего свой жизненный и творческий путь от экспозиционно-художественной образности до открытых фондовых коллекций, демонстрирующих предметы пушкинской эпохи по материальным типам и видам источников: живопись, мебель, книги, рукописи и т. п.

Ну, с живописью, допустим, всё ясно: дают традиции художественных музеев; с мебелью почти всё ясно, хотя посетитель историко-литературного музея хотел бы видеть, на наш взгляд, не столько модель быта, сколько модель бытия той или иной эпохи. Проблемы возникают с книгами, их ведь принято читать, по крайней мере, листать. А куча рукописей? Их надо изучать, а посетитель лишен этой возможности в условиях традиционной экспозиции. Для этого имеются, как правило, иные, более удобные подразделения музея: фондовые хранилища, читальные залы и тому подобные помещения, специально отведенные как для ученых-профессионалов, так и для исследователей-дилетантов.

Отвлечемся на минутку и представим, что те же пушкинские книги и рукописи, а также предметы бытового и декоративно-прикладного характера, сохраняя свое качество «исторических источников», трансформировались бы в предметно-поэтические символы, способные выстраиваться в специфические экспозиционно-художественные тексты. В этом случае, как уже отмечалось, мир вещей подключается к сфере духовного и человеческого в каче-

стве особого мифопоэтического языка. Вещь обретает дар говорить о том, что выше ее, о тайнах бытия. Но это уже иной принцип, иной метод проектирования. К нему мы еще вернемся.

Как бы там ни было, в начале XXI в. коллекционный метод проектирования испытывает небывалый расцвет. Но что будет дальше? Ведь в нашей стране, особенно в переломные моменты её истории, постоянно реализуется афоризм «от великого до смешного – один шаг».

И действительно, в качестве антитезиса вещевому позитивизму в музейное проектирование тихой сапой влезает новая мифология – мифология постиндустриального общества и информационных технологий. Интеллектуальные шаманы пророчат гибель традиционным гуманитарным профессиям: «Главной работой гуманитария станет не накопление и хранение информации, а управление информационными потоками. Важнейшую роль в этом процессе предстоит сыграть информационно-ресурсным центрам»⁴⁴⁸. В контексте музейного проектирования это означает ориентацию на электронные технологии, приводящие в конечном итоге к созданию «виртуальных музеев» или «мультимедийных экспозиций». В отличие от реальных коллекционных экспозиций, здесь, как нетрудно догадаться, отсутствует проблема сохранности предмета, поскольку отсутствует сам музейный предмет.

С другой стороны, создателям виртуальных музеев и мультимедийных экспозиций не надо ломать голову, как, например, сложить в полноценный экспозиционно-художественный текст пять-шесть, на первый взгляд, косвенных (но подлинных) «материальных свидетелей» истории города Глупова, с большим трудом найденных на соседней помойке. Аккуратные мальчики с чистыми руками и головой нажимают кнопки, и из центральных музеев России (да чего там России – всего мира) на нью-глуповский сайт поступают практически любые электронные воспроизведения.

Подобная модель «музея будущего» характеризует высший, критический уровень применения электронных (информационных, аудиовизуальных, лазерных и мультимедиа) технологий в музейном пространстве. Музейного предмета здесь нет, и, следо-

⁴⁴⁸ Музей будущего: информационный менеджмент. Сост. А.В. Лебедев. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 24.

вательно, называть сие электронное чудо музейной экспозицией можно только в метафорическом смысле.

Успокоим читателя: автор монографии не является маниакальным противником электронных носителей информации. Просто он родился в России и хорошо знаком с нашими особенностями внедрения современных технологий: казалось бы, вспомогательные средства порой незаметно трансформируются в конечную цель, за которой торчат серые коммерческие уши.

Никто не спорит: в постиндустриальном обществе неизбежно появляются новые, в частности информационные, технологии, призванные решать старые музейные проблемы. Однако в поисках призрачного виртуального счастья можно вылить с мутной водой «советского музееведения» и «устаревших технологий» самого «ребенка» – уникальный объект культуры, традиционно называемый музеем.

Музей – это не абстрактный «институт социальной памяти». Подобное определение годится и для этнографического ансамбля, и для электронного архива. Музейная информация вещественна, предметна. (Возвращаясь к адаптированному образу «пещеры Платона», напомним, что каждая «тень» на нашей музейной «стене» уникальна и неповторима.) Короче, музей начинается и заканчивается там, где начинается и заканчивается музейный предмет, т. е. подлинный материальный свидетель историко-культурных процессов, явлений и событий, имеющих социальную значимость. В контексте этого определения портрет Моны Лизы, который можно увидеть в Лувре или на выездных экспозициях, является материальным свидетелем гениальности Леонардо да Винчи. А воспроизведение этого портрета в альбоме или в мультимедийном формате – всего лишь полиграфическое или электронное свидетельство популярности художника.

Напомним нашим «современным» коллегам, что, по гениальному определению Н.И. Романова, музей осуществляет не столько физическое, сколько духовное хранение музейных предметов. Основная форма духовного хранения (или определяющая форма существования музея) – экспозиция, т. е. пространственная интерпретация музейных коллекций с определенной целью: научной или научно-просветительской. Каждая цель провоцирует свои методы экспонирования, свой инструментарий, свои правила игры. Можно долго спорить о

достоинствах того или иного метода, с тем или иным успехом применяемого в музеях разных профилей. Но! И Третьяковскую галерею, и Государственный исторический музей, и музей Маяковского объединяет одно – музейная специфика экспозиционных интерпретаций, поскольку в основе и коллекционных, и коллекционно-тематических, и художественных «текстов» лежат музейные предметы.

Еще раз подчеркнем: упомянутая основа экспозиционных текстов – музейный предмет – не абстрактный «информационный ресурс», не просто источник информации, а её уникальный носитель, выражающий специфику музейного языка. Если иссякнет нефтяная скважина, мы переходим к другой. Если от чрезмерного и беспорядочного пользования заразился файл с электронными копиями музейных предметов, мы создадим другой. Однако, если уничтожается (или отсутствует) музейный предмет, информация, исходящая из его виртуального аналога, теряет определение «музейная». Любое воспроизведение интересно лишь вне или около музея. Это может быть информация научного или научно-популярного характера – искусствоведческая, этнографическая, историческая и т. д., даже музееведческая или музеографическая, но не музейная.

Высшим критерием информационной уникальности музейного предмета является его потенциальная мемориальность, т. е. настроенность на знаковое, символично-личностное функционирование в реальном экспозиционном пространстве. В этом, как нам кажется, заключается истинный смысл определения Н.Ф. Федорова: «Музей – это собор лиц».

Музейный предмет как носитель тайной, сакральной информации объективно нуждается в интерпретации. В коллекционных музеях её осуществляют хранители и экскурсоводы. В музеях, экспозиции которых создаются по принципам построения художественного текста, основными интерпретаторами становятся сценарист и художник-режиссер. В любом случае, как уже отмечалось, реализуется принцип «только здесь и сейчас», т. е. подчеркивается уникальность объекта – уникальность музейных предметов или уникальность произведения экспозиционного искусства, строящегося на основе этих предметов с помощью вспомогательных художественно-пластических технологий, выполняющих витринные функции.

Таким образом, если музейный предмет теряет качество «подлинного материального свидетеля» и переходит в категорию абстрактного «информационного ресурса», он сохраняет лишь подобие музейности. Неистовые ревнители электронных «музеев», по их собственному определению, «уподобившись Богу-творцу»⁴⁴⁹ строят «свой мир», назвать который музеем, как уже отмечалось, можно лишь в иносказательном смысле. В лучшем случае электронные «музеи» – это проекты (а иногда прожекты), имеющие суперсовременный товарный вид.

Электронным клонированием историко-культурных ценностей, как правило, занимаются латентные мифоносцы, стремящиеся изменить, как они подчеркивают, саму «природу гуманитарных профессий»⁴⁵⁰. В начале нового века вышел программный сборник наших виртуальных коллег-проектировщиков «Музей будущего: информационный менеджмент», наполненный подобными фразами (см. выше). В этой связи вспоминается ехидная ародия на подобные сборники и фразы – культовый роман эпохи «новых технологий» с соответствующим названием «Generation П», актуализированный после выхода одноименного фильма в 2011 г. Трудно отказать себе в удовольствии и не процитировать маленький фрагмент.

Главному герою романа Татарскому накануне посвящения в высшую ступень «информационных технологий» (по Пелевину «шизоманипулирования») демонстрируют уникальную художественную коллекцию – развешенные по стене бумажные листочки с информацией о предмете.

«Вот скульптура, – сказала секретарша и подтащила Татарского к новому бумажному листку, где текста было чуть побольше, чем на остальных. – Это Пикассо. Керамическая фигурка бегущей женщины. Не очень похожа на Пикассо, вы скажете? Правильно. Но это потому, что посткубистический период. Тринадцать миллионов долларов...

– А сама статуя где?

– А какая разница, где статуя.

– Может и никакой, – сказал Татарский. – Я, по правде сказать, первый раз сталкиваюсь с коллекцией такого направления.

⁴⁴⁹ Музей будущего: информационный менеджмент. С. 24, 29, 35.

⁴⁵⁰ Там же. С. 24.

– Это самая актуальная тенденция в дизайне, – сказала секретарша. – Монетаристический минимализм. Родился, кстати, у нас в России...»⁴⁵¹ Вот так.

Представьте себе министра культуры Энской области (вмещающей две Голландии и три Люксембурга), в сейфе которого лежит заветный миллион валютных денег. К нему поступают два альтернативных предложения:

- а) вложить деньги в создание уникальной, не имеющей аналогов, но дорогостоящей в финансовом отношении музейной экспозиции, посвященной драматической истории Энской области и строящейся на основе художественно-мифологического метода с использованием реальных музейных предметов и рукотворных авторских технологий, обладающих музейной спецификой;
- б) истратить деньги на приобретение суперсовременного мультимедийного оборудования, которое он видел на виртуальных выставках в Манеже, и использовать его в экспозиционном пространстве нового историко-краеведческого музея вместо реальных предметов.

Как вы думаете, куда вложит деньги региональный министр культуры, воспитанный на электронных технологиях и не чувствующий разницы между музейным подлинником и его электронным воспроизведением («информационным ресурсом»)?

Впрочем, у отечественных культуртрегеров на рубеже XXI в. появилось еще одно поле интенсивной деятельности и финансовых инвестиций. Внешние антиподы виртуальных интеллектуалов – проектировщики-чиновники – наращивают темпы в реализации не менее популярного мифа постсоветского общества, получившего почему-то название «восстановление утраченных памятников». Обычно цитируется ни в чем не повинный Д.С. Лихачев: «Если памятник был необходим для понимания своего окружения, если он является частью важнейшей реставрируемой среды (ансамбля), он должен быть восстановлен... Это возможно и даже необходимо, когда протез помогает продлить жизнь памятника»⁴⁵². В городах появляются железобетонные «протезы»,

⁴⁵¹ Пелевин В.О. Generation «П». Рассказы. М.: Вагриус, 1999. С. 89, 115.

⁴⁵² Цит. из статьи: Поляков Т.П. Музей будущего: проблема выбора модели //Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков. Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 76–85.

5.1. Музейно-экспозиционное проектирование и проблемы XXI в.

в сельской местности сохраняется традиция деревянных «протезов» в формате мнимореальных музеев-новоделов.

Возникает логический вопрос-вывод: если всё, в принципе, можно восстановить, значит, всё можно и разрушить? Одно поколение легко разрушает, другое также легко восстанавливает. Современник эпохи культурного клонирования теряет ценностные ориентиры.

Для художника в широком смысле слова, в частности, для А. Блока – бывшего хозяина имения Шахматово, уничтоженного в годы революции, всегда существовали невосстановимые ценности, хранимые в памяти, сознании, снах, воспоминаниях. Характеризуя эти ценности, поэт придумал термин «художественный анамнесис» (дословно – художественное воспоминание). Он предложил своим современникам и потомкам не разрушать и не восстанавливать материальные культурные ценности, а совершать, по его словам, нечто «третье, равно непохожее на строительство и на разрушение». Речь шла о материализации художественного воспоминания. Материал – слово и бумага у поэта, краска, дерево, камень или металл у художника, музейные предметы у музейного проектировщика.

В контексте музейного проектирования реализация «художественного анамнесиса» выражается в создании материальных памятников ушедшим памятникам или объектам с помощью инсталляционных технологий или экспозиционно-художественной интерпретации музейных предметов, имеющих мемориальные связи с погибшим объектом. Подобные художественные памятники – скульптурные композиции инсталляционного характера – предлагалось, например, создать на месте храма Христа Спасителя, а также на месте сожженного шахматовского дома.

Как бы там ни было, тенденция к созданию мемориальных домов-новоделов возрастает, и в XXI в. она воспринимается как своего рода «технология» сохранения и актуализации культурного наследия. В этой связи, на наш взгляд, необходимо проявить высший пилотаж музейного проектирования – превратить негативную проблему в эстетический объект. То есть подумать о создании в новодельном пространстве произведения экспозиционного искусства, возрождающего не псевдореальный быт, а мемориальную ауру данного места. В этой главе автор приводит два примера

подобного проектирования музейных экспозиций – в музее-заповеднике «Михайловское» и музее-заповеднике «Шахматово»⁴⁵³.

Еще об одной тенденции в музейном проектировании нового XXI в. Речь идет о всё более прогрессирующем создании так называемых «историко-культурных центров», заменивших традиционные советские клубы или «культкомбинаты» – по терминологии 1930-х гг. Казалось бы, это новая форма существования музея, направленная на его оживление, т. е. полностью отвечающая социокультурным потребностям посетителя и способствующая решению финансово-экономических проблем.

Но понятия «историко-культурный центр» и «живой музей» не являются синонимами. Определяющей формой существования любого музея, как уже неоднократно отмечалось, является экспозиция, строящаяся на базе музейной коллекции. Экспозиция может быть традиционной или инновационной, проникающей во все общедоступные зоны музейного пространства. Неважно. Важно, что именно она делает музей музеем. Создатели же подобных центров, возникающих, как правило, на обломках бывших идеологических музеев, относятся к специфике музейной экспозиции весьма вольно, а то и просто безграмотно. Поскольку этим центрам необходимо либо очень быстро заработать авторитет (мифологема «кто не успел, тот опоздал»), либо любыми средствами решить свои финансовые проблемы (мифологема «будет хлеб, будет и песня»). Два примера.

После известных исторических событий конца XX в. в так и не состоявшемся музее Ленина в Красноярске, как говорится, «пошли иным путем». Музей практически не имел коллекции (то есть музея как такового просто не было), зато имел огромные экспозиционные площади. Бывший музей назвали Историко-культурным центром, а часть площадей отвели под периодические биеннале – конкурсы музейных проектов или экспозиций, привезенных из других музеев. Дело само по себе хорошее, развивающее, в частности, традиции Центральной экспериментальной студии Союза художников, но к музею это, как видим, имеет лишь косвенное отношение. Поэтому, когда представители Европейского музейного форума попытались наградить постсоветский Историко-культурный центр «на Стрелке» титулом «Лучший

⁴⁵³ См. параграф 5.2.

европейский музей»⁴⁵⁴, то это решение вызвало у музейной общественности ироническое недоумение.

Извините за банальность, но там, где нет своей музейной коллекции, нет и музейной экспозиции, а значит, нет и музея. Хотя надо отметить, что у красноярского Центра были огромные музейные перспективы, по крайней мере, о них заявлено в профессионально написанной концепции. Главное – не нужно было спешить, постепенно избавляясь от навязчивых провинциальных комплексов.

Другой пример – уже столичный центр, бывший Государственный музей Н.А. Островского, ныне – Государственный музей – гуманитарный центр «Преодоление» им. Н.А. Островского. В начале 1990-х гг., в период кризиса коммунистической идеологии, у коллектива когда-то обласканного властью музея возникла необходимость спасать свои, быть может, «бесцельно прожитые годы». Дирекции музея был предложен вариант выхода из кризиса, касающийся проектирования новой экспозиции, строящейся на основе художественно-мифологического метода.

Представлялось, что герой экспозиции, этот Великий Слепой, «переступивший» порог московского дома за год до своей смерти, воплощал в себе свою доверчивую страну – страну «жизнерадостных девушек и юношей», верящих, что «они являются ее подлинными хозяевами», и требующих «от своих поэтов и писателей звучных, красивых, бодрых песен». «Мы будем петь и смеяться как дети», – повторял он часто марш этих веселых ребят, забывая (или не зная) о пророческом предупреждении нелюбимого им Достоевского, точнее его героя, Великого Инквизитора: «О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы. Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь... с детскими песнями, хором, с невинными плясками...» Отсюда развивающаяся художественная идея экспозиции гарантировала создание довольно сложного, полисемантического произведения искусства, расширяющего понятие «Дом Николая Островского» до масштабов Москвы, страны, мира (доступного писателю и его современникам в пределах газетной и радиоинформации). Причем авторы сценарной

⁴⁵⁴ Гнедовский М. Б. Сибирские музейные игры // Панорама культурной жизни стран СНГ. Информ. сб. Вып. 3. М., 1998. С. 60.

концепции отнюдь не увлекались сиюминутной публицистикой, пытаясь определить философские корни этого уникального явления нашей культуры.

Но в какой-то момент родилось разьедающее сомнение. Оказалось, что выращиваемая мемориальность будущей экспозиции весьма относительна, поскольку она ограничена только квартирой Н. Островского, ставшей своего рода пролетарским литературным салоном середины 1930-х гг., бывшим салоном Зинаиды Волконской, располагавшемся в этом доме в середине 1820-х гг. Отметим, что в сценарной концепции были заложены ассоциативные связи между аристократическими героями романа «Рожденные бурей» и посетителями салона будущей католической святой.

Ну а как обыграть, например, в экспозиции контрастный символ культуры «низшего света» – легендарный «дом с привидениями», всё там же, в районе Тверской, 14? В 1840-е гг. этот дом, ставший практически бесхозным, превратился в уникальный «салон бродяг» (тех самых, по-видимому, что украли «гоголевскую» шинель, оставив потомкам надежду на шинель Павки Корчагина). Или пансион Репмана (1870-е гг.) – своеобразный салон педагогической чопорности (снова контраст, теперь уже для «салона бродяг»? Или «литературно-художественный кружок» – аналог салона Волконской, но уже с особенностями русской культуры конца XIX в.? Наконец, вспомним о «салоне Бахуса» – елисейском магазине начала XX в., уводящем от чистой литературно-художественной духовности к плотским наслаждениям. Это потом уже, в советское время, дом стал знаменит пролетарским аскетизмом Великого Слепого.

Не правда ли, во всех этих контрастных переходах чувствуется некая закономерность движения русской культуры, ее отличительная склонность к полярным формам проявления? Необходимо было «анатомировать» это чувство, придать ему смысл логической детерминированности и тем самым понять причинно-следственные связи (естественно, на художественном уровне) перехода от «салона Волконской» к «пролетарскому салону», т. е. понять суть такого явления, как «Николай Островский» в контексте развития русской культуры. Впрочем, было и еще одно, пока смутно ощущаемое чувство, что салонная модель отечественной истории подталкивает нас и к новой модели, точнее

к модификации художественно-мифологического метода, «оживляющей» произведение экспозиционного искусства. Но...

На заре постсоветского рынка дискуссии по поводу философско-поэтической концепции усугублялись проблемой ее дальнейшего финансирования. Казалось бы, источники экономического обеспечения дальнейшей работы следует искать в ней самой, сохраняя наработанную культуру экспозиционного проектирования. Однако в трудовом коллективе бывшего суперкоммунистического музея сохранялась «группа лиц», для которых лучше и проще всё что угодно, кроме «кощунственного философствования» над темой их уже сложившейся жизни. А отсюда настроенность на коллекционно-тематические выставки под девизом «Преодоление» (что само по себе вполне благородно и в духе нашего «милосердного» времени) и постепенное угасание интереса к непонятой «салонной» модели. В общем, закончилось всё весьма одиозно: большую часть пустующего пространства бывшей комсомольской экспозиции занял... Музей восковых фигур – серенькое повторение европейских образцов, но с элементами отечественной поп-экзотики. Например, помимо известных героев российско-советской истории, здесь можно было лицезреть Владимира Жириновского и Веронику Кастро. Всё это продолжалось в течение почти двух десятилетий.

С приходом нового директора О. Девичевой ситуация изменилась. Директор и ряд креативных сотрудников музея поверили в «салонную модель» истории Дома. В настоящее время идут работы по воплощению сценария и проекта экспозиции «Преодоление Леты, или Дом Мнемозины». Его основная цель – расширить смысл понятия «Преодоление» и создать экспозиционно-художественную модель двухсотлетней истории московского дома, в которой, как в капле воды, отразилась яркая и контрастная история русской культуры конца XVIII – начала XXI вв. Основная задача – преодолеть забвение или Лету и вернуть историко-культурную память или Мнемозину, связанную с мемориальной, мифопоэтической и музыкально-литературной аурой или музами этого легендарного Дома.

Особую роль в решении данной задачи играют технологии «живого музея», т. е. создание в основных разделах экспозиции такой предметно-художественной среды, которая бы провоцировала активную деятельность посетителей. В нашем случае это

форма музея-салона, подразумевающая поэтическую и литературно-концертную деятельность, дискуссии и творческие семинары, мастер-классы и творческие встречи.

Например, в разделе «Салон Зинаиды Волконской» или «Театр эпохи аристократов» предполагается создать камерный литературно-музыкальный салон для любителей литературы и искусства пушкинской эпохи. Во втором разделе экспозиции – «Салон Бахуса» или «Театр эпохи эклектики и модерна» – будет действовать театрально-развлекательный салон для поклонников Серебряного века и членов меценатского клуба. Третий раздел – «Салон пролетарской литературы» или «Библиотека-театр эпохи социалистического реализма», строящийся в контексте тотальных библиотечных стеллажей, может работать как дискуссионный клуб или литературная студия, объединяющая поклонников творчества Н. Островского и его друзей-писателей. Данный проект в настоящее время находится на завершающей стадии реализации.

Итак, в начале нового тысячелетия в музейном проектировании проявляется сюжет известной басни: раки-позитивисты тянут музей назад, к его истокам, к демонстрации чистых «научных» коллекций; весьма зубастые щуки увлекают музей в чуждую ему среду, запутывая молодых коллег в сетях электронной виртуальности, либо клонируют историко-архитектурные памятники, как икру; ну а лебеди-одиночки, они же художники-проектировщики (для двух первых групп – ну просто гадкие утята), предпочитают искусство небожителей – духовное хранение материальных ценностей. Но это в наше время, как уже отмечалось, весьма дорогое, во всех смыслах, удовольствие. Поэтому мы вынуждены согласиться с адептами информационных технологий: «В постиндустриальном обществе побеждает не тот, кто сделал лучше... а тот, кто сделал раньше».

Правда, бывшие апологеты виртуальных музеев, похоже, начинают понимать духовную бесперспективность различного рода «центров», строящихся на основе электронных технологий, не имеющих внятной сюжетно-драматической структуры и игнорирующих уникальность музейного языка. Приведем в качестве примера экспертную оценку одного из сторонников виртуального музейного проектирования начала XXI в. А.В. Лебедева, высказанную по поводу экспозиции Центра толерантности, лидирующего в использовании мультимедиа-технологий: «Конечно, это не

музей в традиционном понимании. Скорее, мультиплекс (в смысле многозальный кинотеатр). Подлинных вещей совсем мало, и они не значимы. Но это музей в другом смысле: весь рассказ строится на сильных визуальных образах. Можно сказать, что это полноценный виртуальный музей в реальном пространстве.

Слабым (я бы сказал, провальным) местом является концепция. Не ясно главное: это музей ЧЕГО? Истории евреев, живущих на территории современной России? Тогда причем тут Одесса и Бердичев? Может, это музей истории евреев, живших в Российской империи (СССР)? Тогда где разделы про бухарских евреев, кавказских евреев и т. д. Ведь, кроме ашкеназов, тут проживали и проживают и другие субэтнические группы. Не менее странным выглядит отсутствие раздела, посвященного Земле обетованной – государству Израиль. В итоге музей получился глубоко провинциальным, можно сказать “местечковым”. Эдакий взгляд на мир из Шепетовки»⁴⁵⁵.

В целом А.В. Лебедев воспринял и анализировал эту экспозицию «как выставку достижений современных компьютерных технологий»⁴⁵⁶, и не более того.

Напомним в связи с этим оригинальное решение экспозиции в контексте использования компьютерных технологий, которое мы предложили в музее технического университета города Ухты – промышленной столицы республики Коми. Экспозиция музея была посвящена истории данного вуза в контексте местной истории. Драматический сюжет о неизбежном столкновении символических архетипов «ГУЛАГ» и «Университет» завершился образом «электронного века», призванного сгладить в виртуальном пространстве все проблемы. В частности, проблему «физиков» и «лириков», доставшуюся в наследство от предыдущей эпохи. Посетитель, прошедший все сюжетные повороты ухтинской истории, попадал в образ «компьютерного нутра», наполненного реальными действующими компьютерами разных поколений, связанными с историей университета. В этом «живом музее» имелось одно большое «окно», напоминающее компьютерный

⁴⁵⁵ Лебедев А.В. Еврейский музей и центр толерантности. Информац. ресурс // http://vk.com/topic-50718060_27767275 (дата обращения 19.07.2015).

⁴⁵⁶ Там же.

экран, где посетитель мог наблюдать... живое общение студентов, участвующих в репетиции местного театра. То есть ложное «компьютерное окно», соединенное с соседним помещением, приглашало любителей виртуальной реальности вернуться к реальному человеческому общению.

Отметим, что здесь символически столкнулись две актуальнейшие технологии – электронные и технологии «живого музея». Эти технологии на сегодняшний день не только соперничают, но и определяют основные направления развития музейной экспозиции. Кроме того, остается востребованной технология новоделов, способная развиваться в пространстве мемориальных, в частности литературно-мемориальных, музеев.

В этой связи остановимся на ряде конкретных проектов, где с помощью художественно-мифологического метода и соответствующих технологий, не нарушающих музейную специфику, автор попытался решить ряд проблем обозначенных в данном параграфе. Начнем с музеев-новоделов.

5.2. Экспозиционно-художественное произведение в мемориальных домах-новоделах

В представлении нормального посетителя литературно-мемориальный музей – это, прежде всего, дом или квартира, где жил и работал гений в той или иной области литературного искусства. В подобных музеях экскурсовод, идя навстречу «пожеланиям трудящихся», эмоционально рассказывает на примере представленных бытовых интерьеров о том «как жил и работал» Пушкин или Лермонтов, Толстой или Достоевский, Блок или Маяковский, Есенин или Пастернак... И всё бы хорошо, если бы не два обстоятельства.

Во-первых, литературный гений не просто «работал», а создавал художественные ценности национального, а порой и мирового уровня. Отсюда у посетителей возникает желание увидеть (а у музейных работников – показать) сам процесс творчества, что провоцирует создание литературно-биографических экспозиций, дополняющих мемориальные интерьеры и не всегда уместных в контексте мемориального дома.

Во-вторых, подобные интерьеры очень часто незаслуженно носят название «мемориальные», так как на девяносто и более процентов состоят из типологических предметов, близких эпохе гения, но никогда не находившихся в его доме или квартире. Более того, многие очень известные «мемориальные» музеи нашей страны вообще находятся в домах-новоделах, тактично называемых реконструкциями. А если они ещё и набиты типологическими интерьерами... Причем эта тенденция не только сохраняется, но и приобретает в начале нового века, как уже отмечалось, нормативный статус. Результат может оказаться печальным: посетитель потеряет не только ценностные ориентиры, но и интерес к подобным мнимореальным музеям, наводящим тоску известного цвета.

В общем, проблема существует, и каждый музейный проектировщик пытается найти свои рецепты ее решения. Автор монографии – не исключение. Предлагаем сценарные проекты двух литературно-мемориальных экспозиций, реализация которых, на наш взгляд, могла бы создать серьезный прецедент для развития отечественного музейного дела в новом веке.

5.2.1. «Вновь я посетил...»,
или Сценарная концепция фрагментов экспозиции
Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское»

История этого музея достаточно известна и связана в первую очередь с именем его долголетнего лидера С.С. Гейченко. Во времена своего расцвета, в 1970–80-е гг., этот популярнейший советский музей-заповедник включал три филиала (три бывших имения) – «Михайловское», «Тригорское» и «Петровское». Здесь в домах-новоделах были созданы экспозиции, посвященные А.С. Пушкину и его семье, ближайшим друзьям из семейства Осиповых-Вульф и родословной поэта по линии Ганнибалов. Кроме того, на благоустроенной территории музея располагались локальные экспозиции («домик няни», «мельница» и др.), объединенные «народными тропами» и безумной любовью к гению. Главной же ценностью музея, как и во времена Пушкина, всегда оставалась природа псковской земли, окружающая этот мифический «приют спокойствия».

Чтобы иметь полное представление о жизни музея в те годы, нашим читателям необходимо обратиться к книге С.С. Гейченко «У лукоморья» и повести С. Довлатова «Заповедник», выразившим полярные взгляды на один и тот же объект. В контексте музейного проектирования можно сделать следующий вывод.

С.С. Гейченко, соединив элементы иллюстративно-тематического и ансамблевого методов, сотворил свой собственный авторский музей, выражавший цельность его природы, его безграничную, почти до полного отождествления, преданность герою экспозиции. Эффект присутствия Пушкина достигался, по мнению ряда сотрудников, «нарочитой провинциальностью, доморощенностью». Причем эта провинциальная доморощенность была возведена в экспозиционный прием, в авторскую эстетику экспозиции. Словом, экспозиционный миф о Пушкине хоть и имел своего автора, но последний был «выразителем мнения народного», т. е. массового посетителя, совершавшего паломничество к мифологизированным экспозиционным объектам и видевшего то, что и хотел видеть.

И вот автор ушел из жизни. В середине 1990-х гг. в новодельном доме поэта («Михайловское») провели частичную реэкспозицию, а точнее чистку, обозначенную как первый этап общей реэкспозиции. Формулировка ее цели не вызывала сомнений: «Необходимо перейти от традиционной просветительской хрестоматийности, рассчитанной на массовое сознание, к семиотическому прочтению музея современным посетителем». В качестве примера «семиотической экспозиции» предлагались итальянские гравюры на сюжеты «Метаморфоз» Овидия, аккуратно развешенные по стенам комнаты И.О. и С.Л. Пушкиных. Авторы предполагали таким образом «обеспечить культурный контекст родительского дома». В результате частичной реэкспозиции музей перестал раздражать столичных интеллигентов.

Раздражались, однако, наиболее энергичные сотрудники заповедника, начинавшие осознавать, что они потеряли в связи со смертью легендарного автора. Да и новому директору-варягу хотелось понять, в каком направлении необходимо вести интенсивное (качество и стиль основных экспозиций) и экстенсивное (расширение территории музея-заповедника) развитие своего уникального культурного объекта. В результате был приглашен автор монографии, предложивший следующую концепцию развития музея и его экспозиций.

Прежде всего, необходимо было признать, что мифологическая ориентация прежних гейченковских экспозиций не является частным делом, а выражает постепенно сложившуюся традицию музея-заповедника. Однако доморощенную мифологию наивно-бытового характера необходимо было трансформировать в полноценное художественное мифотворчество, создав в основных филиалах систему экспозиций, раскрывающих не внешнюю («приют спокойствия»), а внутреннюю, весьма напряженную духовно-творческую жизнь Поэта на фоне вечной Природы.

Осознавая всю сложность поставленной задачи в контексте многоплановой структуры музея-заповедника, автор сценарной концепции предложил три уровня познания темы «Пушкин в Михайловском».

Первый уровень связан с перспективным восстановлением и, как предполагалось дирекцией, с «использованием в рекреационных целях» соседних имений Воскресенское, Дериглазово, Лысая Гора, Голубово, а также исторической части села Велье. Второй уровень – основной объект сценарной концепции – касается, прежде всего, интерьерных композиций в ранее восстановленных «мемориальных» домах имений Михайловское, Тригорское и Петровское (к ним частично примыкает мельница в д. Бугры). Наконец, третий уровень сакрализации темы – Святогорский монастырь, в центре которого Успенский собор и могила Поэта.

Несмотря на то, что все три уровня имеют принципиальные отличия с точки зрения методологии проектирования (если этот термин вообще применим для Святогорского монастыря), объекты, их составляющие, находятся в едином пространственно-временном контексте, связанном с темой «Пушкин в Михайловском». Отсюда драматургия их восприятия должна быть, на наш взгляд, четко обозначена.

В этом смысле историко-культурное, экспозиционное и, естественно, рекреационное пространство первого уровня призвано выполнять функции своеобразной завязки действия. Посетитель, попадая на территорию музея-заповедника, получает возможность прожить энное количество дней в пространстве провинциальной дворянской (купеческой или народной, в зависимости от конкретного объекта) культуры, условно ограниченной «пушкинской эпохой», вбирающей в себя, естественно, все предыдущие исторические наслоения.

Предметом проектирования и перспективного восприятия становится базовая часть провинциальной культуры – бытовая среда, бытовая типология: структура хозяйственной усадьбы, архитектура и интерьеры помещичьего, купеческого или крестьянского дома, способы, формы и продукты хозяйствования, особенности конструкции и стилистики окружающих вещей. Словом, всё то, что характеризует внешний образ пушкинского времени.

Посетитель этого «живого музея» эмпирически проходит своеобразную культурологическую школу, точнее, ее первые ступени. Он учится познавать далекий и малознакомый мир, волею судьбы ставший его временным домом. Причем игровая специфика погружения не ограничивает свободу выбора. Паломник, ставший участником действия, вправе сам выбирать ту или иную социальную маску, более того – менять эти маски в течение срока посещения пушкинского заповедника.

Проблема декорационного и подлинного может решаться достаточно просто. Интерьеры имений и купеческих особняков, если данные объекты используются как гостиницы, по возможности предельно достоверно насыщаются стилизованной мебелью и сопутствующими бытовыми атрибутами. Посетитель входит в среду, где всё можно: сидеть, лежать, трогать, двигать... Неожиданно взгляд останавливается на предметной точке, выделяющейся из утилитарного контекста. Это шкаф (стол, кресло, подсвечник), окруженный защитным стеклом, откровенной музейной витриной. Это подлинный памятник эпохи, достойный самого тщательного изучения. Таких памятников (или традиционных «типологических предметов») достаточно много, диапазон их широк, и в собранном виде они могли бы составить интерьер гостиной, столовой, кабинета. Но в контексте историко-культурной «гостиницы» отдельные вещи, предметы быта становятся хотя бы на время «своими», домашними. Причем их музейная «закрытость» отнюдь не ослабляет интерес, а наоборот, провоцирует его в максимальной степени: хочется до конца понять этот ценнейший осколок проживаемой эпохи. К услугам посетителя – не только консультант в образе «хозяйки гостиницы», но и кабинет-библиотека (фототека, видеотека, медиатека).

Проживая в восстановленных имениях, наш гость, естественно, захочет больше узнать о прежних хозяевах, тем более если они составляли «пушкинское окружение». Думается, что

нет смысла создавать мемориально-биографические экспозиции в специально отведенных комнатах, отстраненных от посетителя. Достаточно будет, если последний «случайно» обнаружит локальные «следы» (мемориальные предметы) старых хозяев в самых обычных, доступных местах. Естественно, в надежных витринах, стилизованных под бытовую мебель пушкинской эпохи, и с соответствующей информацией о хозяевах данных предметов. На наш взгляд, эффект живого музея от этого только усилится.

Таким образом, акцентируя внимание на рекреационно-бытовых функциях живых музеев, составляющих первый уровень познания или сакрализации общей темы, мы тем самым готовим базу для эмоционального и интеллектуального восприятия условной модели «пушкинской эпохи», точнее, ее внешнего, социально-бытового и историко-информативного пласта. В этом смысле экспозиции живого музея являются своеобразными историко-бытовыми комментариями к нетрадиционным, более сложным экспозициям второго уровня.

Поскольку данный философско-поэтический уровень, где исследуется не быт, а бытие поэта, является основным объектом сценарной концепции (ее тезисы см. ниже), а в общем экспозиционном – кульминацией, ради которой, собственно, и затевается музейная модернизация, перейдем сразу к третьему уровню сакрализации темы – Святогорскому монастырю, своеобразной развязке действия.

И могила поэта, и Успенский собор, и весь комплекс Святогорского монастыря образуют единый сакральный ансамбль, способствующий познанию темы на ином, трансцендентном уровне, отличном и от историко-бытовой реальности, и от ее художественного осмысления. Здесь можно говорить об «искусстве» только в метафорическом смысле слова, ибо храмовый ритуал, семантика литургии, религиозное восприятие бытия обладают особой спецификой, далекой от игрового, светского искусства. И наоборот, употребляя понятие «сакрализация» как метафору на первом и втором уровнях, мы возвращаем ему в контексте Святогорского монастыря истинный смысл.

На наш взгляд, не стоит призывать к немедленному возвращению действующей Святогорской обители к тому образу, который воспринимал поэт. Благое увлечение «исторической подлинностью» может обернуться здесь тривиальным культур-

трегерством, разрушающим тайну вечности. Не будем тревожить душу поэта и его прах. Не будем превращать священную могилу в «особо ценный экспонат». Ее охраняет и должна охранять Русская православная церковь. Поверим Патриарху Московскому и всея Руси, который произнес здесь следующее: «Я верю, что это место будет иметь великое значение для укрепления духовных и нравственных начал нашего народа». В этом, собственно, и заключается концептуальная развязка общего восприятия нашей «системы экспозиций».

А теперь – об основном, втором или художественно-мифологическом уровне познания темы. Поэтическая мифология в музейной экспозиции имеет глубокие корни, поскольку центральные экспозиции музея-заповедника – Михайловское, Тригорское и Петровское – исторически складывались как мифологические модели трех аспектов темы «Пушкин в Михайловском»: «Поэта дом опальный», «Приют, сияньем муз одетый» и «Почтенный замок Ганнибалов». Отвлекаясь от мифологической темы, обратим внимание на то, что эта трехчастная модель пушкинского бытия ассоциативно связана с тремя формами поведения дворянина, которые наиболее убедительно, на наш взгляд, определил Ю.М. Лотман. Первая связана с пребыванием дома, где дворянин выступал как частное лицо, как личность. Вторая – с пребыванием в «соборании», на балу или званом вечере, где он выступал не как частное лицо, а как человек своего сословия среди своих, что обуславливало непринужденное общение, светский отдых. Наконец, третья форма поведения связана со службой, военной или статской, «в которой дворянин выступал как верноподданный, служа государю и государству». Последняя форма, как нетрудно заметить, вплотную связана с пушкинскими размышлениями над «Историей Петра Великого», а следовательно, с Петровским.

Выделяя эти аспекты из многоплановой тематики всех трех экспозиций, мы пытаемся определить концептуальные стержни, выражающие единство и принципиальные отличия стилистики и сюжетных коллизий этих трех экспозиций. Однако начинать сюжетное развитие темы необходимо, естественно, с Михайловского. И здесь возникает серьезная проблема.

Любая музейная условность, появившаяся в пространстве бывшего жилого дома, нуждается в оправдании. Можно восстановить типологические интерьеры или их фрагменты, можно

разбавить их традиционными музейными витринами, повествующими о разных периодах пребывания поэта в Михайловском, т. е. создать смешанную мемориально-иллюстративную экспозицию, строящуюся по тематико-хронологическому принципу. Но в наших силах сделать и другое – найти оригинальный сюжетный приём, позволяющий органично объединить Михайловское 17, 19, 24, 25, 26, 27-го, наконец 35-го и отчасти 36-го года.

Остановимся на цифре 1835. Возьмем этот год за основу, за точку отсчета. Опуская ряд известных в пушкиноведении фактов, отметим, что именно в этом переломном для Пушкина году окончательно конкретизировалась идея побега, возникшая еще в предыдущие годы. Обстоятельства сложились так, что можно было надеяться на отставку и на постоянную жизнь в деревне. Однако и николаевская администрация, и ближайшие родственники поэта сделали всё, чтобы сия надежда превратилась в иллюзию. Словом, ситуация осложнилась, казалось бы, зашла в тупик. Но поэт превращает житейскую проблему в эстетический объект. Он наполнен энергией поэтического побега.

Пушкин уезжает в Михайловское, посещает Тригорское и, возможно, заезжает в Петровское. Пытается там, на месте, найти выход из сложившейся ситуации, по крайней мере в творчестве. И эта не самая удачная Михайловская осень «выращивает» одно из лучших пушкинских стихотворений – «Вновь я посетил». Энергия побега трансформируется в элегические, ностальгические строчки-воспоминания, незаметно трансформирующиеся в философско-поэтические рассуждения о вечности Бытия. Это стихотворение – основа сюжетной коллизии не только михайловской, но и тригорской, и петровской экспозиции.

Опустим ряд литературоведческих доказательств верности выбранного решения. Поговорим об особенностях языка экспозиционно-художественных «воспоминаний».

Объектом экспозиционного проникновения в творческую лабораторию становится пушкинская медитация, поэтические раздумья о Прошлом и Будущем. Ими заполнено пространство михайловского Дома. Реален, точнее мифологически реален, только кабинет поэта. Сохраняется его внешняя привычная оболочка – результат мифопоэтического мышления С.С. Гейченко. Остальные комнаты – площадки для воплощения экспозиционных «воспоминаний». Принцип их построения заключается в следующем.

Если в ныне действующем музее авторы ограничивались составлением доморощенных «музейных натюрмортов» – простейшими композициями из предметов, не нарушающими естественность их бытового существования, а также развлекали эти «натюрморты» традиционными для музея витринами или стендами, то в планируемой экспозиции предполагается довести подобные композиции до уровня поэтических символов, вставленных в особые, специфические «витрины». Речь идет о пластических художественных средствах, не только сохраняющих витринные функции, но и организующих предметные символы в локальные экспозиционно-художественные образы.

Исходные материалы для этих «средств» следует искать в самой теме, в бытовых предметах, в поэтических образах и рисунках Пушкина. Одно важное замечание: пластические конструкции, обладая художественной условностью, не должны в то же время показаться вычурными, чужеродными ни для пушкинского Дома, ни для окружающей Природы, ни для творчества Поэта.

Понятно, что основной материал – дереву. Понятно, что это могут быть художественные модификации реальных объектов интерьера – стены, двери, порога, окна... Образ последнего, например, весьма характерен для поэтики Пушкина. Вспомним Татьяну, появление которой на страницах романа чаще всего связано с этим символом. Это не случайно. Как справедливо заметила одна из сотрудниц заповедника И. Парчевская, для пушкинского «дома», будь то «Пиковая дама», или «Евгений Онегин», или реальное Михайловское, окно – это выход в мир для человека, запятого в этом доме. Не буквально, конечно. Взгляд протяженнее шага, потому что шагнуть можно за дверь, на крыльцо, по дороге, за реку, но однажды все-таки вынужден будешь повернуть назад. Взгляд бесконечен, потому что он видит и невидимое тоже, и воображаемое, и мечту, и воспоминание⁴⁵⁷.

Окно – граница между интерьером и экстерьером, принадлежность того и другого. Вот почему «вид из окна» – это вид вовне, взгляд туда, человека на природу. А «вид в окно» – наоборот, взгляд оттуда, то есть природы в дом, в человеческое жилище.

⁴⁵⁷ Поляков Т.П. «Вновь я посетил...». Сценарная концепция системы экспозиций музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское», 1996. Машинопись. 105 с. (Текущий архив автора.)

Таким образом, «вид в окно» трансформирует обычное, профанное в бесценное, сакральное. Этот прием, как нам кажется, следует максимально использовать в экспозиции. Наконец, «окно» объяснит появление в экспозиции такого материала, как стекло.

Особое внимание следует уделить пушкинским рукописям, в частности рисункам. Практика их использования в музейных экспозициях оставляет желать лучшего. Современный художник-режиссер, пытаясь проникнуть в творческую лабораторию поэта, смоделировать ее в пространстве «мемориального музея», получает великолепный, истинно пушкинский материал для создания экспозиционно-художественных образов.

Т.Г. Цявловская отмечала, что рисунки Пушкина выходят за рамки своего времени, что они необыкновенно современны. Стремительность, импровизационная динамичность, крайняя лаконичность, обобщающий взгляд художника, отбирающий в предмете лишь самое важное, – все эти органические черты пушкинской графики роднят его изобразительное искусство с эстетикой нашего века.

На «непосвященную» Татьяну альбом Онегина, где мелькали «мысли, замечанья, портреты, числа, имена», произвел впечатление чуда. Для исследователя рукописных набросков эти загадочные линии раскрывают логику творческого процесса: мгновенные наброски рождаются в ту минуту, когда в голове поэта теснятся образы, а мозг еще слишком возбужден, чтобы слагать стихи, когда «пальцы тянутся к перу, перо к бумаге, минута – и стихи свободно потекут...»

Воплощая «воспоминания» поэта в предметно-художественных образах, необходимо помнить, что подавляющее большинство портретов в рисунках Пушкина сделано по памяти, часто спустя годы после встречи. Время – и в пушкинских рисунках, и в нашей экспозиции – сглаживает все нехарактерные детали и закрепляет самые важные.

Определенную настороженность может вызвать попытка художника-режиссера передать в статических композициях внутреннюю динамику жизни, а в нашем случае – постоянно пульсирующую мысль поэта. Это достигается иногда за счет условной оторванности конкретных вещей от их реального, естественно-го бытования, за счет нарушения их статики, восполняющейся иллюзорным «движением» в трехмерном пространстве. В этом

смысле, например, оторванная от своего привычного места рукопись, как бы парящая в воздухе и создающая впечатление порыва ветра (жизни!), вряд ли нуждается в особом оправдании. Подобный прием свойственен пушкинским рисункам: в одном из своих пейзажей поэт, чтобы передать энергию ветра, рисует деревья, которые «буря долу гнула».

К сожалению, в рамках данной монографии мы не можем воспроизвести сценарную концепцию всех трех основных экспозиций музея. Покажем только одну – Тригорское. Надеемся, что наш уважаемый читатель более-менее знаком с семейством Осиповых-Вульф.

Основная цель предстоящей реэкспозиции этого филиала состояла не только в том, чтобы сохранить традиционные темы, связанные с «тригорскими друзьями» и «домом Лариных», но и в том, чтобы ненавязчиво развивать новые тематические сюжеты, обусловленные творческим и психологическим состоянием поэта середины 1830-х гг. В частности, речь идет о теме «самостоянье человека», характерной для пушкинского восприятия этой «дворянской крепости», – основы политической и культурной структуры, которая, по мнению Пушкина, является прогрессивной силой движения истории.

Представление об идеальном Доме ушедшего «в побег» поэта могло бы стать основой будущего сюжета, если бы не «намоленность» экспозиции, сложившейся во времена С.С. Гейченко. В результате творческого компромисса автор сценария попытался не только сохранить гейченковскую структуру, но и вставить ее в новый сюжетно-драматический контекст.

Прежде всего, необходимо было сравнить левую часть Дома, комнаты которой были наполнены мемориально-тематическими экспозициями, посвященными основным обитателям Тригорского, и его правую часть, в 1990-е гг. отведенную под выставочные залы. Если повнимательнее и заинтересованно взглянуть в структуру последней, то она может восприниматься как сфокусированное образно-поэтическое, иллюзорное отражение того, что скрыто за бытовыми комнатами в левой части Дома.

Итак, после ностальгического путешествия по Михайловскому Александр Сергеевич Пушкин приближается к тригорскому Дому, окруженному забором. Это рама для картины, где, собственно, и разыгрывается «самостоянье человека». «Разыгрывается»,

потому что сам принцип игры, карнавального бала, весьма характерен, по мнению Ю.М. Лотмана, для самоутверждения дворянина, для ощущения его принадлежности к избранному сословию. Отсюда и дворянский замок, дворянское собрание, наконец, бал, который при всей непринужденности общения, светского отдыха был «формой социальной организации», одной из немногих форм дозволенного в России «коллективного быта». Именно в этом значении Бал может стать одним из основных сюжетных мотивов будущей экспозиции.

Но вернемся снова в 1835 г. Поэт подъезжает к полуопустевшему Дому, когда-то казавшемуся идеалом, с противоречивым чувством надежды на возвращение счастья.

«В Тригорском стало просторнее...»

С первых дней пребывания в деревне Пушкин с нетерпением ждет встречи с хозяйкой тригорского дома: «Прасковии Александровны еще здесь нет... На днях ожидают ее»; «Жду Прасковью Александровну, которая, вероятно, будет сегодня в Тригорском». Наконец, это «сегодня» случилось. Он буквально влетает в дом, пробегая по анфиладе опустевших комнат, стремится туда, где его помнят и любят.

Но у нас есть возможность замедлить это движение, остановить мгновение, взглянуться в наполненную предметами пустоту. Мимолетность взгляда Пушкина становится объектом нашего пристального внимания.

Полупустая передняя (парадные сени), убивающая своей стерильностью и одновременно поражающая настроенностью на уют, гармонию и простоту, обозначает завязку действия. Следует максимально, не нарушая бытовой структуры, выделить картину школы Бартоломео Мурильо «Девочки, играющие с котом». В противоположном зеркале мы увидим не только отражение этого «женского самостоянья». Картина – символический ключ к восприятию вчерашнего бала, когда остаются лишь вещи и дети – Мария и Екатерина Осиповы, новые «хозяйки» Тригорского.

Буфетная и столовая – звенья одной цепи. Буфетную следует оживить за счет постоянно пополняющихся запасов яблок и брусничной воды. Столовая нас волнует больше. Во времена Пушкина она находилась в противоположной части дома. Но к 1835 г. могло измениться многое, точнее, нам важно создать это

ощущение. Поэт, что называется, на бегу отслеживает эти изменения, устремившись к главной цели. Понятно, что присутствие откровенно музейных витрин разрушает складывающийся образ пустой столовой. (Заметим сразу, что к нему мы вернемся, точнее, вернемся к образу-двойнику, где витринная информация предстанет в иной, экспозиционно-художественной форме.) Необходимо убрать витрины и довести бытовую экспозицию до полного совершенства, приблизить к реальной столовой.

Взгляд останавливается на странной, но узнаваемой картине «Искушение Святого Антония». Далее портретные «силуэты» отсутствующих дам. И для Пушкина, и для экскурсовода пока этого достаточно.

Следующая комната так же пуста и так же реальна – кабинет Алексея Николаевича Вульфа. На стене оружие, в шкафу умные книги, за ширмой – теплая постель. То ли герой, то ли философ, то ли барин... Ладно, позже разберемся.

Еще один шаг, и мы в комнате Евпраксии Николаевны Вульф. Уберем в имение Голубово портреты четы Вревских, вернем «Мадонну с младенцем» и вспомним, что, по старому плану⁴⁵⁸ Шокальского, это спальня бездетной сестры Анны Николаевны. Кто живет здесь сейчас, сказать трудно, зеркально отражающиеся часы уравнивают образ. Скорее всего, жила Евпраксия, «Зизи». Где-то здесь и его подарки... Затерялись среди прочих пялец и жардиньерок. К этим подаркам мы еще вернемся, а пока проходим дальше.

Гостиная – знакомая и чужая. И для возвратившегося Пушкина, и для возвращающегося посетителя. Поэта смущает экзотическая для ампира мебель, а посетителя – отсутствие шиповника: влезал когда-то в окно этот посланец природы, живое воспоминание о поэте, часто пользовавшемся тем же способом. Осталось прежним «роялино Тишнера», сохранились знакомые ноты и... мертвая тишина, подгоняющая дальше, всё ближе к цели.

⁴⁵⁸ Так называемый «план Шокальского», выполненный известным географом, внуком А.П. Керн Ю.М. Шокальским в 1924 г. и представлявший планировку сгоревшего господского дома в Тригорском во времена Пушкина. Этот план не во всем совпадает с планом восстановления дома, осуществленном в начале 1960-х гг.

«Прасковья Александровна всё та же...»

Пропустим Поэта, замрем на пороге, оглядимся перед тем, как перейти рубеж быта и бытия, точнее, столкнуться с границей реального и предчувствуемого.

«В Тригорском стало просторнее, Евпраксия Николаевна и Александра Ивановна замужем, но Прасковья Александровна всё та же, и я очень люблю ее». Этот простор, в котором когда-то безумствовала жизнь, неоднозначен. По мере продвижения по пустующим интерьерам мы замечаем, что бытовая реальность от комнаты к комнате становится всё более условной: наиболее насыщены домашним бытом буфетная и столовая, сохраняя ауру гостеприимства; в кабинете А.Н. Вульфа уже зреет символический контраст, разрушающий монолитность образа хозяина; комната Е.Н. Вульф накладывается на спальню сестры (или наоборот), наконец, гостиная собрана из тригорских предметов разных эпох... Причем, если обозначенная тенденция к усилению музейной условности пока еще плохо «читается», ее следует тактично, не касаясь фундаментальных основ этих экспозиций, усилить, превратить в художественную тенденцию, в сюжетный прием.

Смысл? Необходимо подготовить посетителя к восприятию несколько иной предметной композиции, сочетающей в себе элементы реальности и мистического предчувствия. Мы в комнате П.А. Осиповой.

Сложную структуру образа определяют окна, точнее, два «вида в окно», два плана бытия: жизни – цветущей, отцветающей или замершей в зимнем ожидании будущего расцвета природы и связанных с нею хозяйственных забот (окна, выходящие в сторону хозяйственного двора), и Смерти, мысль о которой возникает при взгляде на родовое кладбище и на путь, по которому к заднему крыльцу подъехал когда-то траурный обоз с телом убитого поэта.

Сначала о жизни. Образ хозяйки этого дома притягателен своей простотой, уверенностью и независимостью. Это действительно «родственная душа», тонко чувствующая «сына своего сердца». В сущности, ее комната – это крепость в крепости. Уверенная в своем стилистическом совершенстве мебель, уверенно расставленная по периметру стен. Понятно, что интерьер необходимо максимально сохранить, памятуя пушкинское определение: «Прасковья Александровна всё та же». Однако, сохраняя этот

незыблемый предметный ансамбль, мы акцентируем особое внимание на следующих поправках.

Необходимо усилить тему рода Вындомских, вернуть в комнату «портреты родственниц», дополнив интерьер аналогичными предметными символами, связанными, прежде всего, с А.М. Вындомским. Какими? Это решать специалистам-хранителям.

Следует усилить также тему дворянской независимости, оппозиционности, личного «самостоянья» хозяйки. Ее знание немецкого, французского, английского языков, чтение римской истории – информация, поглощаемая книжным шкафом. Его необходимо открыть, оживить, привлечь экспозиционные возможности секретера, другой мебели. Обстановка должна излучать крамольные фразы о власти, в частности, «пока бравый Николай будет придерживаться военного образца правления, дела будут идти всё хуже и хуже, он не прочитал внимательно, а может и совсем не читал историю Византии Сегюра и многих иных авторов»; о польской компании – «дурацкая война» и т. п.

Как отмечали дети П.А. Осиповой, «она была упряма и настойчива в своих мнениях, а еще более в своих распорядках». Складывается впечатление, что в этой комнатной крепости невозможно ничего сдвинуть, поправить, поменять местами.

Но первое впечатление обманчиво. Есть одно исключение, которое разрушает все его правила, становится доминантой этого Дома, этой комнаты. Александр Сергеевич Пушкин. Выразить это «исключение» фразой «вы мне вроде родного сына», значит, сказать только половину правды. Пушкин был для нее больше, чем сын, больше, чем... «Я забываю о времени, беседуя с вами, любезный сын моего сердца... Любите меня хотя бы в четверть того, как я вас люблю, и с меня будет достаточно».

Впрочем, остановимся в «поисках истины». Ведь нет ничего более прекрасного, чем слегка приоткрытая тайна.

Образ поэта – ворвавшегося, влетевшего, возвратившегося в эту комнату-крепость – изменяет ее структуру, превращая бытовые предметы, весьма значимые сами по себе, в ситуационный фон. По сути, в комнате сталкиваются два экспозиционных образа. Первый, о котором мы уже высказались, – традиционный, реальный. Второй – откровенно условный, возникший в воображении, спровоцированном воспоминаниями и предчувствиями. Его музейная основа – бювар с письмами Пушкина. Перед

смертью П.А. Осипова уничтожила всю переписку со своим семейством: после нее не нашли ни одной записочки ни одного из ее мужей, ни одного из ее детей. Нашли только все письма «сына ее сердца».

Это хранилище пушкинских слов, мыслей, горестей и радостей резко выделяется в экспозиционной среде. Бювар – основа образа Поэта (его души, его сердца), создаваемого по мотивам поэтического признания:

От вас беру воспоминанья,
А сердце оставляю вам.

Так он писал в альбоме Прасковьи Александровны в первый год своего посещения Тригорского. Письма органически связаны, перемешаны со стихотворными посвящениями. Здесь не только «Прощайте, верные дубравы», но и «Подражание Корану», «Быть может, уж недолго мне...», «Последние цветы».

Встреча с хозяйкой Тригорского осенью 1835 г., когда проблемы бытия, жизни и смерти становятся эпицентром его душевного состояния, заставляет поэта (и нас, проектировщиков и посетителей) вспомнить строчки десятилетней давности:

Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный.

Возникающий образ строится уже не столько на воспоминаниях, сколько на предчувствиях. Вспомним гадалку, предсказавшую смерть от «белого человека», вспомним упоминание о «молодых кавалергардах» в письме-комментарии к «Вновь я посетил».

Опредмеченная «душа», «тень» поэта, летящая над дорогим и желанным местом, притягивает к себе символы уже не бытового, а полумистического порядка, и прежде всего – посмертную маску. В этом контексте иначе, с другим ударением читаются знакомые строчки из письма 1833 г.: «Не знаю, когда буду иметь счастье явиться в Тригорское, но мне до смерти этого хочется». А на знакомый черный (уже в ином, inferнальном значении) профиль

Евпраксии накладывается фраза из письма хозяйки А.И. Тургеневу: «Она знала, что он будет стреляться! И не умела его от того отвлечь». И как воплощение несбывшейся мечты – одно из последних писем поэта (24 декабря 1836 г.): «Я желал бы, чтобы вы были владелицей Михайловского, а я – я оставил бы за собой усадьбу с садом и десятком дворовых... У меня большое желание приехать этой зимой ненадолго в Тригорское. Мы переговорим обо всем».

Создаваемый образ Поэта, с одной стороны, как уже отмечалось, должен быть структурно связан с «видом в окно» на Воронический погост, а с другой – появиться или, наоборот, раствориться в полуоткрытой двери, выводящей в бывшие черные сени. Собственно, с них и начинается новый отсчет теперь уже мысленного движения Поэта по Дому – в обратном направлении.

«...В образе Марии Ивановны»

Отметим еще раз, что если внимательно взглянуть на анфиладу соседних комнат, проходящую почти параллельно «музеефицированной» части дома, то эти комнаты при некотором воображении можно воспринимать как условное отражение того, что скрыто за внешними образами парадных сеней, столовой, кабинета А.Н. Вульф, комнаты Е.Н. Вульф и гостиной. Отсюда комната П.А. Осиповой выполняет функции объединяющего образа, кульминации, семантического ключа к нормальному восприятию нетрадиционных экспозиций второго ряда. Это своего рода граница между реальным и «запредельным» миром, существующим только в сознании нашего героя.

Карнавальная аура Тригорского, для которого атмосфера игры, перевоплощения, маскарада являлась одной из форм «самостоянья», позволяет нам максимально использовать нетрадиционные экспозиционные средства. Напомним, что тон игры задавал сам Пушкин, который даже в своих «ссылных» автопортретах, бывших аналогиями его творческого поведения, примерял, согласно тонкому замечанию пушкиноведа С.А. Фомичева «самые разные роли – от Клеопатры до великих людей и даже лошади».

Но вернемся в черные сени. В нашем контексте это мистическое повторение парадных сеней. Сохраняются условные, призрачные контуры той же мебели, той же картины... Но это уже не «Девочки, играющие с котом», а портреты Кати

и Маши Осиповых. Последняя вспоминала: «Я бывало, за уроками сижу. Но пришел Пушкин, – всё пошло вверх дном: смех, шутки, говор так и раздаются по комнатам. Я и то, бывало, так и жду его с нетерпением».

Представим себе, что вошел поэт в эти полутемные сени, что навстречу ему... Нет, не Маша. В зеркальной плоскости отражается эфемерный силуэт Алины, Александры Ивановны Осиповой, в 1835 г. уже Беклешовой. Трехмерное воспоминание, материализующееся ожидание: «Приезжайте ради бога... У меня для вас три короба признаний, объяснений и всякой всячины. Можно будет и влюбиться. Я пишу к вам, а наискось от меня сидите вы сами в образе Марии Ивановны. Вы не поверите, как она напоминает прежнее время». Словом, как в 1824 г.:

...Этот взгляд
Всё может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно,
Я сам обманываться рад.

А в центре этого призрачного образа – увядшие цветы, принесенные с улицы, но так и не дождавшиеся прикосновения «бледной руки» искусной мастерицы:

Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялись...

Но оставим в покое образ Маши-Алины. Как отмечала их мать в письме к А.И. Тургеневу, младшая дочь «с благоговением спрятала (читай – спрятала сама Прасковья Александровна. – Т. II.) издание «Онегина», которое ей еще рано читать. Не надо спешить ознакомливать юность с страстями – они сами из сердца вырываются, развивать же прежде времени – о, это не надо, не надо!» Настоящие страсти кипят совсем рядом. Иллюзорный прецедент совершился. Пустой дом наполняется звонкими голосами, звуками вальса, смехом и... светлой печалью воспоминаний, а точнее – фантазий поэта.

«...Дом Лариных гостями весь полон»

Согласно плану Шокальского, мы входим в бывшую столовую или залу Тригорского дома. Так что создаваемый образ иллюзорного или inferнального бала вполне оправдан. Остается найти только ключевой символ, объединяющий воспоминания о реальных «играх» в Тригорском с фантазиями из сна Татьяны и сценами бала в доме Лариных. Бесспорно, что это картина «Искушение Св. Антония». Именно на этом «искушении» неоднократно останавливался глаз поэта в период ссылки, именно эту картину он заметил, узнал, вспомнил, пробегая по пустой столовой в первой части нашего действия.

С легкой руки М.И. Семевского картину стали приписывать Мурильо: «Пред Святым Антонием представлен бес в различных видах и с различными соблазнами: так, между прочим, лукавый в образе красавицы...» А комментаторы Н.К. Бродский и Ю.М. Лотман вообще «повесили» ее в Михайловском.

Следует отметить, что у Бартоломео Мурильо есть картина «про Антония», но называется она «Видение Св. Антония Падуанского», т. е. написана совсем на другой сюжет. А образ Антония Святого был объектом «видений» столь любимых в Тригорском «голландцев». Скорее всего (а это необходимо установить точно) на тригорского «Антония» претендует либо Ян Госсарт, либо Лукас Лейденский, либо Иероним Босх. Во всяком случае, «черти» из сна Татьяны и пушкинские иллюстрации к нему – череп на гусиной шее, скачущая мельница и т. п. – больше ассоциируются с фантазиями Босха.

Но как бы там ни было, поэт (с нашей помощью) вновь заметил тригорское «Искушение» и «вспомнил» оживший дом Лариных. Мы же попытаемся воплотить эти фантастические воспоминания в экспозиционные формы, используя знакомый материал, – силуэты «тригорских дев», рукописи, рисунки поэта (в частности, многочисленные женские ножки), да еще ряд символических предметов – атрибутов пира и бала. Понятно, что основная роль в процессе проектирования отводится художнику-режиссеру. Задача же сценариста заключается в том, чтобы определить внутреннюю структуру создаваемого образа.

Еще раз отметим, что сюжетная коллизия строится на переплетении реального и inferнального. Тригорские обитательницы, вдохновленные Пушкиным, примеряют карнавальные маски.

Истоки этой коллизии, ее «искусительные» мотивы возникли еще десять лет назад: «У меня с Тригорским завязалось дело презабавное» (из письма брату 26 декабря 1824 г.). Осенью 1835 г. это «дело» воспринимается уже с ностальгическим оттенком: фантастические образы романа, предвестники трагической развязки, воспринимаются теперь как идиллия.

Определим структуру этой карнавальной идиллии, где царствует, по выражению М. Бахтина, «атмосфера эфемерной свободы», где открывается «вторая правда о мире», «вторая, праздничная жизнь»⁴⁵⁹. Необходимо отметить, что при всей строгой ритуализации бала-карнавала, выделении устойчивых и обязательных элементов здесь оставалось место для так называемых «бальных вольностей». Подобные «вольности» композиционно вырастали к финалу, что характеризовало бальную структуру как борение порядка и свободы. Всё это свойственно и нашему образу.

Ощущение порядка возникает тогда, когда в пространстве бывшей залы появляются контуры интерьера уже знакомой столовой. Прозрачные очертания стола, стульев, столовой посуды, настенных портретов не только создают эффект упорядоченности, организованности пространства, но и могут выполнять функции нетрадиционных витрин. Откроем наши карты. Есть огромное желание включить в эти перспективные «витрины» несколько (2–3) мемориальных предметов, теряющихся в бытовой типологии нынешней столовой, но «вспоминаемых» поэтом в ностальгическом воображении.

Однако продолжим тему «праздничного порядка». Мужские и женские маски располагаются по обе стороны условного стола, как было принято и в «доме Лариных», и в доме Осиповых-Вульф:

С одной стороны – «толстый Пустяков», «Гвоздин, хозяин превосходный», «Скотинин», «уездный франтик Петушков», «Буянов», «отставной советник Флянов», «Панфил Хохряков», «мосье Трике», наконец, Ленский и Онегин чередуются с «медведем», «петушиной головой», «полужуравлем» и «полукотом». Тут же «рак верхом на щуке» и «череп на гусиной шее».

С другой стороны – барыни и барышни, «Пустякова» и «Хохрякова» с многочисленными дочками, хозяйка дома, наконец, Ольга и Татьяна соседствуют с «лукавым в образе красавиц».

⁴⁵⁹ Бахтин М. Указ. соч. С. 56.

Здесь же «ведьма с козьей бородой», «собачья морда», «карла с хвостом» и «мельница вприсядку пляшет».

Словом, «лай, хохот, пенье, свист и хлоп, людская молвь и конский топ». Или точнее: «Никто не слушает, кричат, смеются, спорят и пищат». На карнавале возможны любые превращения, нет предела воображению. Здесь и мемориальная (подлинная, тригорская!) рюмка превращается в талию Зизи, или, наоборот, воображаемая Зизи-Евпраксия представляется то Ольгой, то Татьяной.

Так незаметно разрушается бальный порядок, контуры залы искривляются в ритме безумной мазурки:

В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы...

Иллюзорный паркет, двери, рамы перемешаны с «женскими ножками», взлетающими не столько в реальном пространстве, сколько в сознании поэта.

В общем, желаем мы этого или нет, но логика развития образа подсказывает приближающуюся кульминацию. Точнее, наш взгляд определяет наконец-то в этой кутерьме символический центр (где, собственно, и должны, как уже отмечалось, находиться мемориальные столовые предметы). Не зря ведь в 1835 г. пьеса заканчивается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (план «Сцены из рыцарских времен»). Поэт восстанавливает в памяти (есть еще соответствующий пушкинский рисунок) другую «Сцену»:

Но помнится, когда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня.
Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам и к духам...

Словом, наш герой незаметно для себя оказывается в центре этого бала, надевает маску Фауста, за которой скрывается маска Мефистофеля. Предрасположенность к искушению и способность

искушать – «две стороны одной медали», два полюса человеческой души, раскрывающей свои тайны в карнавальной феерии.

Но всякий карнавал когда-нибудь кончается. Завершилась и наша феерия, и бал в доме Лариных. Всё успокоилось. Только «не в силах Ленский снести удара», да «одна печально под окном... Татьяна бедная не спит». К ним уходим и мы с поэтом, минуя библиотеку. Это пауза, если хотите – антракт в нашем литературно-музейном спектакле. Вслед за Пушкиным можно «порыться в книгах» и «погрызть орехи». Это единственное место в Доме, где живых друзей заменяют феномены книгопечатания – своеобразная «артиллерия» тригорской крепости. Однако догоним Ленского. А может быть, пристальнее вглядимся в кабинет А.Н. Вульфа?

«Назначение человека...»

Бывший «выставочный зал №3» расположен как раз напротив этого кабинета. Эффект концентрированного отражения достигается здесь тем же способом, что и в столовой: условные контуры мебели, предметов, картин. В центре – запомнившаяся книга. На титульном листе: И.Г. Фихте «Назначение человека». Вещь мемориальная, с автографом. Смысловый ключ к восприятию внутренней структуры образа, символ юношеского оптимизма.

«Прошло десять лет, как мы семеро постановили наш союз во имя бога, чести, свободы и отчизны... С того времени я стал постигать благородное назначение жизни». Это откровение хозяина. А вот аналогичная мысль Поэта:

Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой.

Книга как бы делит комнату на две полярные зоны, метафорически выражая стихотворную дилемму, предложенную создателем образа Ленского. А.Н. Вульф любил надевать эту маску: «Там (т. е. в романе. – Т. П.) я, дерптский студент, явился в виде геттингенского под названием Ленского». Словом, роман служил источником «воспоминаний весьма приятных». А если принять во внимание откровение Вульфа о том, что «воспоминание сильнее на нас действует, чем самый предмет оно», то эта маска воспринимается в данном контексте, как незабываемый атрибут самолюбования.

Видимо, Пушкин не имел ничего против: «Алексей Вульф – отставной студент и гусар, усатый агроном, тверской ловлас». В момент смерти Ленского (иначе, в момент выбора Вульфом своего «назначения») в нем были скрыты две возможности: одна поэтико-героическая, другая прозаическая, доходящая до уровня пошлости.

Остановимся на первой, точнее, определим смысловую основу левой части экспозиционно-художественного образа.

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден.

В центре внимания поэта – символический предмет с героической аурой, портрет А. Вульфа в парадном гусарском мундире. «Наполеон и Байрон заключают в себе всё великое, что я знаю». Эта мысль близка Пушкину. Он восстанавливает в памяти те же образы, лики героев. Однако сии образцы героизма и славы треснули под влиянием... Что уж тут виной, объективные обстоятельства или особенности характера хозяина, трудно сказать. Одним словом, «знаю, к чему я должен стремиться; делаю ли я или нет – это уже другой вопрос».

В экспозиции эта мысль должна быть выражена предельно точно. Ведь и полк принца Оранского выбран Вульфом «единственно по мундиру». И его военная карьера оставляет желать лучшего. В период турецкой войны он, вольноопределяющийся, не побывавший практически ни в одном «деле», но мечтающий о званиях и наградах, жалуется на тяготы походной жизни.

В польскую кампанию он, один раз попав в перестрелку («первым выстрелом сбило у гусара кивер с головы»), тут же соглашается на должность полкового адъютанта: «Я этим был весьма доволен уже и из той одной причины, что в холод осенней ночи не обязан был ездить на пикеты».

Мечта о военной славе превращается в иллюзию: «Я должен служить, жить в нужде, всегда в бездеятельности и, следовательно, скуке, без всякой видимой и, рассудительно, для кого-либо ожидаемой пользы». И если Байрона и Наполеона дополняют исторические лица из 12-го тома Карамзина, умиляющие, по выражению Вульфа, «своей любовью к отечеству и возвышенностью чувств», то его собственная «любовь», его «чувство» всё чаще обращается

к польским красавицам. «Этим окончились счастливые дни моего пребывания в Кракове».

Как говорится, героя из него не получилось, пора перекалифицироваться... в помещики. Открывается вторая страница несостоявшейся судьбы Ленского и вполне сложившейся жизни «уса-того агронома».

А может быть и то – поэта
Обыкновенный ждал удел.
.....
Узнал бы жизнь на самом деле
Подагру в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел
И наконец в своей постели
Скончался б посреди детей
Плаксивых баб и врачей.

В этом смысле реального псковского помещика от несостоявшегося Ленского отличал один нюанс: он был «отец семейства холостой». Висящий напротив «героя-гусара» портрет престарелого А.Н. Вульфа определяет смысловой центр второй части образа. После блеска и парадной мишуры несостоявшейся славы всё опутано здесь паутиной бытовой лени, помещичьей праздности. Причем «жить так один постоянно я не намерен». «Хочется разнообразить мой быт хоть кратковременным пребыванием в одной из столиц». В общем, паутина и пыль – следы часто отсутствующего хозяина.

В центре внимания уже не книги, а брненное тело бывшего философа: «Состояние его важнее, чем думают». Ну а для души? «Женщины... почти единственный ее “двигатель”». Напомним, что в деревне он завел гарем с символическим числом дворовых наложниц. А хозяйство? «Занятия мои ограничиваются одним распоряжением хозяйства. Успехи в них не соответствуют ожиданиям». «И причина тому, – замечал престарелый философ, – это лень и слабость характера».

Вот судьба, точнее, будущий экспозиционно-художественный образ человека, всю жизнь примерявшего чужие маски, но так и не реализовавшего свое «самостоянье». Более того, так и не понявшего, что гений «и мал, и мерзок – не так, как вы – иначе!»

Что страсти убиенного Пушкина (а затем и Лермонтова, «От страстей своих никто не уходит безнаказанно») не сравнимы со страстишками провинциального «ловласа».

Впрочем, в его весьма «приятных воспоминаниях» есть нечто более приятное для воспоминаний нашего поэта: «Любезные мои сестрицы суть образцы его (т. е. «Евгения Онегина». – Т. II.) деревенских барышень». Путешествие продолжается.

«Ужель та самая Татьяна?»

Мы попадаем в весьма запутанное пространство. С одной стороны, узнаваемые контуры дамского интерьера подсказывают нам, что его хозяйка – Евпраксия Николаевна. С другой стороны – сложная система зеркал (или иных вспомогательных средств) «вводит» в комнату призрачный силуэт сестры, Анны Николаевны, и, естественно, образы Татьяны и Ольги. Угадать, кто есть кто, практически невозможно. Путается даже сам поэт: героини меняют маски как перчатки и в этом, собственно, состоит основной принцип игры.

Попробуем разобраться в этом иллюзорном «ребусе». Символический ключ – знакомые Пушкину вещи, его подарки Зизи (Евпраксии Николаевне) – бронзовая чернильница и шкатулка, отделанная костью. Возьмем на себя смелость вывести эти мемориальные шедевры за пределы реального интерьера. Акцентируем на них внимание. Включим в игру.

Кому принадлежит чернильница? Конечно, Евпраксии. Но что это? Уже не тригорская «полувоздушная дева», а пушкинская Татьяна, расположившись «у окна», выводит на стеклянной (зеркальной) плоскости:

Я к вам пишу – чего же боле?
Что я могу еще сказать...

Но где же письма к Зизи? Их нет. После смерти Е.Н. Вревской ее дочь по завещанию матери сожгла пушкинские письма. Почему? Эта тайна осталась достоянием будущего. А вот прошлое. Поэт вспоминает поэтическую игру:

Вот, Зина, вам совет: играйте,
Из роз веселых заплетайте
Себе торжественный венец –

И впредь у нас не разрывайте
Ни мадригалов, ни сердец.

Здесь всё наоборот, всё наизнанку: сначала фарс, затем трагедия. Писем нет, сохраняется лишь мемориальный экземпляр двух глав романа с характерным автографом: «Евпраксии Николаевне Вульф от автора. Твоя от твоих». Зато есть другие письма, многие из них начинаются почти со слов Татьяна: «Однако с чего начать и что сказать вам. Мне страшно, и я не решаюсь дать волю своему перу»; «Знаете ли вы, что плачу над письмом к вам?»; «Что сказать вам и с чего начать мое письмо...» В конце концов, «письмо готово, сложено. // Татьяна! Для кого оно?»

Письмо это, точнее письма, адресованы, вероятно, поэту. А писала их круглолицая девушка с томно-грустными глазами. Вечный спутник своей младшей сестры, «примерявшая», как маску, то ее комнату, то ее дом в Голубово... В общем, «старая дева» Анна Николаевна Вульф. «Ужель та самая Татьяна?» Нет ответа. Только стихотворный комментарий поэта:

Ты приближаешься к сомнительной поре.
Как меньше женихов толпится во дворе.

.....

А зеркало сильнее грозит и упрекает
...утешься и смиришь.

Однако любовь ее оставалась неизменной:

Татьяна под окном стояла,

На стекла хладные дышала

Задумавшись, моя душа,

Прелестным пальчиком писала

На отуманенном стекле

Заветный вензель...

Но мы забыли об Ольге. Она тут, рядом.

Всегда скромна, всегда послушна,

Всегда как утро весела,

Как жизнь поэта простодушна,

Как поцелуй любви мила.

Глаза, как небо, голубые,

Улыбка, локоны льняные,

Движенье, голос, легкий стан...

Это же бесспорный портрет Зизи (вспомним Н. Языкова: «Кудри золотисты на пышных склонах белых дев»), как бесспорно и то, что ей принадлежит мемориальная рабочая шкатулка. Ведь «изнеженные пальцы» Татьяны (а может, Анны? Мы снова запутались):

Не знали игл; склонясь на пальцы,
Узором шелковым она
Не оживляла полотна.

Зато, какая прелесть пальцы Ольги! «Разлитый Ольгиной рукой // По чашкам темною струёю // Уже душистый чай бежал...» (Это как раз в то время, пока Татьяна объяснялась в любви оконному стеклу.) А пальцы Зизи, державшие заветный серебряный ковшик! Он здесь. Он выделен, превращен в символический памятник. Нет только жженки, как, впрочем, нет и собутыльника, автора узнаваемых строчек:

Ее вы сами сочиняли,
Сладка была она, хмельна,
Ее вы сами разливали
И горячо пилась она.

Уже осенью 1835 г., оторвавшись от поэтических воспоминаний (в нашем случае – от создаваемого экспозиционно-художественного образа), Пушкин мог бы написать Н. Языкову: «Поклон вам от Евпраксии Николаевны, некогда полувоздушной, ныне дебелией жены». С сожалением разрушает поэт мир ностальгических фантазий. Реальная Анна сидит где-то рядом, у очередного окна. А его влекут звуки рояля.

«Я помню чудное мгновенье...»

Мы входим в узнаваемую по всё тем же условным контурам гостиную, точнее, в ее концентрированный объемно-пространственный образ-аналог. Шторы опущены. Полумрак и кажущаяся тишина, нарушаемая «чудными звуками» и «нежным голосом». Высвечиваются контуры прозрачного рояля, ноты и два женских силуэта, столь разных и столь близких в новом ностальгическом сне поэта.

5.2. Экспозиционно-художественное произведение...

Мы пытаемся остановить это «чудное мгновенье». Все внимание направлено на безжизненный и освещенный лучом подсвечник: бронзовая колонна с капителью, мемориальный памятник угасшему счастью...

«Тут же стояло и фортепьяно, по этим самым клавишам... играла Александра Ивановна Осипова», – зеркальное отражение Маши. Словом, «мой ангел»:

Когда я слышу из гостиной
Ваш легкий шаг
Иль платья шум
.....
И ваши слезы в одиночку
И речи в уголку вдвоем
И путешествие в Опочку
И фортепьяно вечерком...

Взгляд поэта воссоздает в памяти, точнее в полутемном пространстве, другой силуэт, «мимолетное виденье», «гений чистой красоты». Но «я забыл твой голос нежный»... Вспоминаются только слова:

Ночь осенняя дышала
Светло-южною красой
Тихо Brenta протекала
Серебримая луной.

Десять лет назад он писал другу П.А. Плетневу: «Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край одна прелесть, которая небесно поет его Венецианскую ночь на голос гондольерского речитатива... Жаль, что он не увидит ее – но пусть вообразит себе красоту и задушевность – по крайней мере, дай бог ему ее слышать!»

Контуров гостиной расширяются, вот-вот достигнут берегов ночной Венеции. Остановись, мгновенье! Но... Трагична стилистика создаваемого образа. Цитируем Н. Щеголева: «Какое начало жизни! Тригорское, Пушкин...

Алина, сжальтесь надо мною!
..... Этот взгляд
Все может выразить так чудно!

И какой конец! Псковский полицмейстер, у которого нет к ней других слов, кроме бранных». Ну а имя последней героини, добавили бы мы, произносит с легкой бранью уже сам Поэт.

Путешествие в Доме окончено. Окончено и «воспоминание» о былом счастье. Мы вновь попадаем в парадные сени – знаковый символ полуопустевшего Дома. Можно снова пройти по кругу. Кстати, успокоим наших оппонентов: реальный посетитель может ограничить свое путешествие реальной комнатой П. А. Осиповой. Он ничего практически не теряет, кроме...

Кроме, наверное, того, что когда-то, в дождливую осень 1835 г., потерял здесь навсегда поэт. Это незримое «нечто» мы и попытались смоделировать в мнимореальном пространстве дома-новодела, параллельно в музейном азарте попробовав иначе взглянуть на мемориальные вещи, растворяющиеся сегодня в типологических интерьерах.

Дальше Тригорский парк со «скамьей Онегина» и другими природно-поэтическим экспонатами, символическими останками воспоминаний поэта. Здесь же баня, где вполне уместно, разобравшись в оправданности полупарадного интерьера, усилить тему дружеской пирушки, акцентировав внимание на классическом «третьем» – Н. Языкове. Дальше – Сороть. Дальше – Воронич, хранящий тайны российской истории. Дальше – «границы владений дедовских». Путешествие продолжается, мы вместе с Пушкиным движемся в сторону Петровского...

Остается добавить, что авторский сценарий с конца 1990-х гг. лежит в музейном архиве. Как отмечал директор музея-заповедника, «автор намного опередил свое время». Сей тезис позволил включить основную концепцию развития системы экспозиций и сценарный фрагмент о Тригорском в главу, посвященную началу XXI в.

5.2.2. «Снилось Шахматово...»,
или Сценарная концепция экспозиции
Историко-литературного
и природного музея-заповедника
А.А. Блока «Шахматово»

Через несколько лет после истории с музеем-заповедником «Михайловское», автор монографии попытался использовать принцип «художественного анамнесиса» в пространстве еще одного «мемориального» дома-новоедела. Задача усложнялась: необходимо было полностью отказаться от привычных типологических интерьеров и строить экспозицию на основе символических музейных инсталляций, включающих полноценные мемориальные предметы. Но давайте по порядку.

В любой монографии, посвященной Александру Блоку, можно прочитать, что подмосковная усадьба Шахматово сыграла огромную роль в личной и творческой жизни поэта, а также членов его семьи по линии Бекетовых: профессора ботаники, ректора Санкт-Петербургского университета А.Н. Бекетова (деда), переводчицы Е.Г. Бекетовой (бабушки) и др. Здесь были написаны известные стихотворения, драмы, поэмы и статьи. Здесь поэт встретил свою Прекрасную Даму – Любовь Дмитриевну Менделееву, дочь гениального химика с мировым именем Д.И. Менделеева, усадьба которого (Боблово) расположена в нескольких километрах.

В 1918–1921 гг. всероссийская катастрофа коснулась и этого «райского уголка»: Шахматово было разворовано, жилые и хозяйственные постройки сожжены. Однако многие десятилетия его мифологический образ сохранялся в памяти родных, друзей и многочисленных читателей А. Блока. В 1981 г. вышло постановление правительства о создании Государственного историко-литературного и природного музея-заповедника А.А. Блока. В течение двадцати лет сотрудники музея по крупицам собирали чудом сохранившиеся немногочисленные останки шахматовского бытия, мемориальные вещи поэта и его окружения, типологические предметы усадебного быта, автографы и рукописи А. Блока, членов его семьи и поэтов Серебряного века (сегодня фонды музея насчитывают более 20 тыс. единиц хранения). В течение двадцати лет в селе Тараканово открывались и закрывались различные по

проблематике и стилевому решению экспозиции, посвященные А. Блоку и Большому Шахматово.

Однако основную массу посетителей интересовал, прежде всего, главный дом воссоздаваемой усадьбы, работы над восставлением которого были закончены только в августе 2001 г. Перед сотрудниками музея возник весьма непростой вопрос: чем и как наполнить этот дом-новодел? Новая дирекция музея-заповедника сделала на этапе проектирования свой выбор: отказавшись от «литературно-мемориальных» шаблонов, лидеры музея отдали предпочтение блоковскому «художественному анамнесису» и, следовательно, художественно-мифологическому методу проектирования. На обломках традиционно-бытовой и наукообразной мифологии рождалась новая поэтическая мифология.

Существует миф, что в Шахматово Блок приезжал отдохнуть, расслабиться от городских волнений – житейских, деловых и творческих. Это только часть правды. На метафизическом уровне всё было сложнее. Он любил Шахматово так же, как и Россию, то с восторгом, то с отрицанием и тоской. Шахматово – это прекрасная иллюзия счастья, источник не только вдохновения, но и слез. Идеальным Шахматово стало уже после своей физической гибели, окончательно превратившись в фантом, в сон, в воспоминание. Последние два слова – ключ к решению экспозиции музея: деревянный макет оживет и станет поэтическим Домом только тогда, когда мы насытим его энергией блоковского сна, музыкой блоковского воспоминания.

За год до перестройки дома, в 1909 г., Блок написал странные провидческие слова: «Культуру нужно любить так, чтобы ее гибель не была страшна». Почти через десять лет, в тот трагический 1918 г. ему начинают сниться сны о Шахматове, зафиксированные в записных книжках.

Кульминация этих ностальгических сновидений – возвращение весной 1921 г. к работе над поэмой «Возмездие», к отрывочным, спешащим строчкам-воспоминаниям о потерянном рае и, бесспорно, рассказ «Ни сны, ни явь»: «Я закрываю глаза, и передо мной проходят обрывки образов, частью знакомых, частью – нет». Это рассказ о Шахматове, поэтический миф о его смерти:

«Сирень была столетняя, дворянская... я ее всю вырубил, а за ней – березовая роща. Я срубил и рощу, да за рощей – овраг. Из оврага мне уж ничего и не видно, кроме собственного дома над

головой; он теперь стоит, открытый всем ветрам и бурям. Если подкопаться под него, он упадет и накроет меня собой...»

И далее: «Душа мытарствует по России в двадцатом столетии».

Так что не надо гадать, «по какому году» делать экспозицию. Душа поэта найдет себе пристанище, если мы из хаоса «снов», отрывочных стихов и известных фактов попытаемся материализовать его последнюю мечту о счастье, пускай мимолетном, иллюзорном, висящем где-то между «сном» и «явью», но реальном в художественном пространстве и времени шахматовского Дома.

Понятно, что в подобной экспозиции практически не должно быть типологических предметов, т. е. вещей, незнакомых Блоку. Только мемориальные вещи первого и частично второго уровня – вещи членов семьи и ближайшего окружения. При этом отметим, что практически любая вещь, изъятая из «родной» для героя исторической и географической среды, несет в себе вероятный мемориальный потенциал.

Еще раз подчеркнем правила игры: типологические предметы в традиционном смысле этого понятия останутся в тени, превращаясь фактически во вспомогательные средства создания экспозиционно-художественного образа.

У А. Блока были сложные отношения с предметами быта (о его «безбытности» писали многие). Особенно они обострились в конце жизни, когда в ситуации физического выживания был, например, сломан «на дрова шкапик – детство мое и мамин», а накануне «советского нового года» ушла в печку конторка Д.И. Менделеева, за которой гениальный тесть открыл периодическую систему. Накануне смерти «вспышки раздражения с битьем мебели и посуды» дошли до того, что Любовь Дмитриевна была вынуждена снять и продать «все картины, все рамки». Думается, болезненное сознание поэта будоражило еще и не уходящее видение: «В маленьком пакете, спасенном из шахматовского дома: листки Любиных тетрадей... листки из записных книжек, куски погибших рукописей моих, куски отцовского архива... кое-какие черновики стихов, картинки, бывшие на стене во флигеле. На некоторых грязь и следы человеческих копыт. И всё».

Если понимать этот символический текст как основу для выражения предметно-бытовой стилистики будущей экспозиции, то вопрос о традиционных «типологических интерьерах»

отпадет сам собой. Тем более что в арсенале нашего вида искусства есть достойные способы компенсации. Это, как уже неоднократно отмечалось, различные технологии создания музейных инсталляций.

Сюжет этой экспозиционной драмы вырастает из сюжета поэмы «Возмездие» с учетом реальной планировки дома, поскольку каждая из комнат имеет свой локальный «сюжет», обусловленный ее многоплановой мемориальной аурой. Начнем.

«Крещение Русью»

Мы не станем описывать природу Большого Шахматова на пути к дому. Вся она – в творчестве Блока, в сотворчестве его читателей, потенциальных посетителей музея. Наша задача ограничена центральным кругом шахматовской спирали – не деревянным протезом, подпирающим природный ансамбль, а сакральным местом, концентрирующем «восторг» и «слезы» Поэта.

Итак, «ключом старинный дом открыли». Мы попадаем в экспозиционное пространство бывшей передней.

Перечитаем соответствующее место поэмы «Возмездие»: «Ключом старинный дом открыли (Ребенка внес туда старик)». Поэт пытается услышать ритм, музыку сего символического акта. Что это, звон тишины, гул весны или церковные колокола?

Да звук какой-то заглушенный,
Звук той же самой тишины.
Иль звон церковный отдаленный,
Иль гул не конченной весны.
И потянулись вслед за звуком,
Который новый мир принес.

Вот ключ к решению данного пространства и всей темы передней. Очертим еще один ассоциативный круг, вспомним лирические тайны поэмы «Возмездие», вспомним стихи, написанные летом 1901 г.:

Входите все. Во внутренних покоях
Завета нет, хоть тайна здесь лежит...

Наконец, вспомним символическую притчу о конце Шахматова «Ни сны, ни явь», безрезультатную попытку героя войти в церковь («очевидно, жаловаться было некому и думать не о чем»). Быть может, тогда и возникнет блоковский по духу образ, развивающий и в определенном смысле закрывающий словесную метафору В. Солоухина, связанную с восторженным восприятием Большого Шахматова: «Это было его как бы второе крещение – крещение Россией, русской природой, русской деревней, Русью».

Мы входим в Дом-Воспоминание, ассоциативно напоминающий таинственный Храм. Уходят на задний план, растворяются в деревянных стенах контуры вешалки, стола и кресел. Дорожный сундук становится центральным объектом, превращается в хранилище сакральных предметов, прошедших крещение огнем и пеплом (вспомним пакет с останками шахматовских «ценностей»). Над этим хранилищем в восточной части передней возникает образ Богородицы – условный силуэт, слившийся с запутанным рисунком деревянной обшивки дома, и реальный обгоревший фрагмент иконы «Богоматерь Казанская» из бывшей тарakanовской церкви.

Поэт как бы заново, теперь уже в своем сознании, на уровне художественного воспоминания строит свой Дом, точнее, как это было в роковом 1910 г., пытается «строить» свою «больную жизнь». В сознании Блока две жизни Шахматова слились в одну, освященную иконой Богородицы. Напомним о тайне самой иконы, о явлении Богородицы после пожара Казани: чудотворный образ был извлечен из земли, из пепелища. Напомним и о символической роли Казанской иконы в жизни А. Блока и Л. Менделеевой, о несбывшейся мечте Блока-студента написать работу по иконографии Богородицы.

Представим, что из сакрального сундука, тесня друг друга, «влетают» в пространство Дома-Храма символические предметы – останки его бывшего счастья, окрашенного трагедией 1918 г. Как писала его бабушка Е.А. Бекетова в повести «Не судьба», «из сундуков появлялись рабочие корзинки, бесчисленные ящики, шкатулки, горы книг. И вот, мало-помалу, из хаоса начинало выходить нечто похожее на порядок и уют». Начинает вырастать символическая структура экспозиционного Дома.

«Живет дворянская семья...»

В поэме «Возмездие» сюжет о первом посещении Шахматова развивается стремительно. Герой поэмы буквально врывается в дом, интуитивно следуя за таинственным звуком. Главное помещение дома – столовая, где создается многоплановый образ семьи. Опираясь на соответствующие строчки из поэмы, очарованные «звонящей дверью», окном в божественный мир природы, синим куполом небосклона, мы вынуждены деформировать пространство бывшей столовой, ассоциативно превращая его в центральную ось, нерв мистического Дома-Храма.

«Летом собиралась в Шахматово вся семья, составляя некую сгущенную атмосферу, особенно сильно влиявшую на Блока», – сообщает М.А. Бекетова. В этом мире нет ничего случайного. Давайте назовем всех членов этой семьи и подсчитаем их количество, исключая, естественно, героя:

- дед поэта А.Н. Бекетов, известный ученый-ботаник, в 1880-е гг. – ректор Петербургского университета;
- бабушка Е.Г. Бекетова (в девичестве Карелина) – писательница и переводчица;
- прабабушка А.Н. Карелина, «мамаечка», как называли ее в семье;
- мама А.А. Кублицкая-Пиоттух;
- отчим Ф.Ф. Кублицкий-Пиоттух, офицер гвардии;
- старшая тетя Е.А. Бекетова (умерла в 1892 г.) – писательница, поэтесса;
- «средняя» тетя С.А. Кублицкая-Пиоттух (в поэме «Возмездие» – старшая сестра);
- ее муж А.Ф. Кублицкий-Пиоттух, чиновник-юрист, в конце карьеры директор лесного департамента;
- двоюродные братья Ф.А. и А.А. Кублицкие-Пиоттух;
- любимая тетя М.А. Бекетова, автор известных воспоминаний;
- наконец, жена поэта Л.Д. Менделеева-Блок.

Нас могут упрекнуть в искусственной игре в символы, но членов большой шахматовской семьи действительно двенадцать человек. В воспоминаниях поэта в момент не только духовного, но и физического распада семьи, в момент катастрофы и пустоты вполне возможен ностальгический, идеальный, фантастический, почти сакральный образ Семьи. Той Семьи, которой, в общем-то, никогда не было, но и уже, что самое страшное, никогда не будет,

«пафос ее утрачен». Именно в этой, освященной Богом семье сохранялись, как писал поэт в предисловии к поэме «Возмездие», «свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность».

Отступая от бытового «столового» натурализма, предложим художнику-режиссеру создать в бывшей столовой мистический «семейный круг», являющийся фрагментом спирали, закрученной вихрем исторического бытия еще в предыдущей теме.

С одной стороны, центром этого предметного круга становится стол, покрытый мемориальной скатертью. С другой стороны, поскольку это не замкнутый круг, а часть спирали, обозначено движение к другому смысловому центру – «окну в Природу». Таким образом, южная почти прозрачная стена дома становится кульминацией локального сюжета в бывшей столовой: внимание посетителя акцентируется на пути к небесному куполу шахматовского храма, символической ступенькой к которому и является та самая «дверь звенящая балкона».

Вдоль стола располагаются портреты (фото в деревянных рамках в размере, соответствующем предметной реальности) участников этой вневременной трапезы. На столе мемориальный самовар и мемориальные предметы, ассоциативно характеризующие каждого из членов этой семьи. Например:

- А.Н. Бекетова – гербарий, складывается из местных шахматовских растений;
- Е.Г. Бекетову – книжка, издание одного из ее переводов;
- А.Н. Карелину – монокль, табакерка или записная книжка с текстом «Что принесешь ты мне, время неизвестное?»;
- Ф.Ф. Кублицкого-Пиоттух – журнал «Военный вестник»;
- Е.А. Бекетову – сборник ее стихотворений, изданный в 1894 г.;
- М.А. Бекетову – книжка переводов или пересказов, например «Робинзон Крузо»;
- семейную пару С.А. и А.Ф. Кублицких-Пиоттух, а также их сыновей-правоведов – фаянсовые тарелки⁴⁶⁰ и т. д.

Еще раз обратим внимание на кинетическую неоднородность образа: с одной стороны, подчеркивается неторопливый

⁴⁶⁰ Вспомним А. Белого: «Два правоведа, любезно отвесив поклоны, сели, прямые, как струнки; и передавали тарелки – подчеркнуто чопорно».

ритм «семейного круга», с другой стороны, создается впечатление направленного движения героя (а следовательно, потенциального посетителя) к «окну», в божественный мир Большого Шахматова (образ окна будет преследовать нас и дальше, по мере развития сюжета экспозиции). Художнику-режиссеру необходимо подчеркнуть, пластически обозначить момент выхода к «небесному куполу».

Дом-Храм имеет дополнительные нефы – комнаты, где развиваются локальные сюжеты семейной хроники. Строительные материалы помогают ориентироваться в пространстве: природная зелень гербария ведет нас в комнату деда, голубая ткань – в гостиную, а бумага – в комнату бабушки. Начнем с последней.

«Список ее трудов громаден...»

Первый из семейных нефов, справа от передней, связан с лучшей половиной шахматовского Дома. «Детство мое прошло в семье матери. Здесь... любили и понимали слово... преобладание имело eloquence (красноречие. – Т. П.). Милой же старинной eloquence обязан я до гроба тем, что литература началась для меня не с Верлена...»

Слово витало над домом, приживалось в столовой, создавая ауру «красноречия», но полностью освободилось и царствовало в комнате бабушки Елизаветы Григорьевны Бекетовой (Карелиной), заполняя своей бумажной плотью всё пространство, свободное от других трудов.

В контексте нашей игры в воспоминания ключевыми предметными символами могли бы стать мемориальный письменный стол, доставшийся по наследству от Елизаветы Григорьевны, ее «заветный сундук», ситцевая занавеска, зеркало и комод, хранящий богатство бабушкиного рукоделия. Как писал в автобиографии наш герой, «она всю жизнь работала над компиляциями и переводами научных и художественных произведений; список ее трудов громаден; последние годы она делала до 200 печатных листов в год».

В экспозиции вырастает образ Бабушки-рукописи, состоящей из слов, знаков препинания, кавычек и бесчисленного количества бумаги, исписанной или заполненной типографскими знаками на русском, французском, английском, немецком, итальянском, испанском. «Она работала чрезвычайно быстро, –

дополняет образ М.А. Бекетова (сама, кстати, органично входя в его структуру), – и, даже не перечитав своей рукописи, написанной твердым и четким почерком, прямо из-под пера отправляла ее в типографию». Словом, «в нашей семье, где задавала тон Сашина бабушка, литературность была, так сказать, в крови. Ею пропитана была вся атмосфера бекетовского дома».

Вершиной бумажного айсберга – «письменного стола» – являются наиболее выразительные рукописи, книги и документы Е.Г. Бекетовой, представленные на уровне полноценных экспонатов – музейных предметов. В их число входят и письма к внуку, детские фотографии поэта, рукописный журнал «Вестник» – детское подражание бумажным «играм» бабушки и тети.

Далее предметные символы литературного окружения, имена и портреты которого до боли близки автору поэмы «Возмездие»: «К сожалению, бабушка моя так и не написала своих воспоминаний. У меня хранится только короткий план ее записок; она знала многих наших писателей». В экспозиции фотопортреты Гоголя, Достоевского, Ап. Григорьева, Толстого, Полонского и Майкова.

Своеобразным контрастом к словесному избытию становится предметный «натюрморт» из немногочисленных мемориальных вещей, развернутый на бумажном фоне и характеризующий человеческую суть образа: комод с четырьмя выдвижными ящичками, из которых появляются салфетка с узором в виде пяти букетов, льняная штора с аппликацией и полотенце, вышитое первой хозяйкой Шахматова.

Эти две экспозиционные точки – своего рода тезис и анти-тезис пластического образа – провоцируют третью, призванную выполнить роль логического синтеза. Таким объединяющим символом мог бы стать «заветный сундучок». Так формируется образ-тайна, спрятанная в глубине экспозиционной мизансцены и доступная только для посвященных. Мы, как и А. Блок, способны только приоткрыть тайну рода, увидеть только следы от давно утерянных сокровищ.

Одно из них запечатлено в ненаписанной повести – жизни прабабушки Александры Николаевны Карелиной. Волею судьбы она оказалась хранительницей того, что мы сегодня все называем «национальным достоянием», что подвигло героя к созданию родовой поэмы «Возмездие». Мы видим первый документ –

письмо о некоем Александре, посланное С.М. Салтыковой-Дельви́г своей подруге Саше Семеново́й 25 мая 1827 г.: «Я познакомилась с Александром, он приехал вчера, и мы ожидаем его к себе, – он будет читать свою трагедию». За ним еще одно письмо, написанное чуть раньше, 13 октября 1824 г., в котором жена Дельви́га посылала подруге рукописные отрывки из «Евгения Онегина»: «Сохрани их, – это драгоценность, так как это – рука самого Пушкина...»

В том же бумажном «сундуке» – другая экспозиционная «тайна», почти авантюрный роман из жизни прадеда поэта Григория Силыча Карелина. Это книга В.И. Липского «Гр.С. Карелин (1801–1872), его жизнь и путешествия», изданная в Санкт-Петербурге в 1905 г.

Так же, как Пушкин, прадед Блока шутил над Аракчеевым, так же, как Пушкин, был сослан. Но дальше всё было иначе. Вместо борьбы с одесской саранчой он боролся с киргизской степью, изучал пустынные земли Средней Азии и Сибири, собирал уникальные коллекции, служил у хана Букеевской орды Джангера, по личному распоряжению Николая Первого строил Ново-Александровскую крепость на краю Каспийского моря, хотел пройти в Хиву, Бухару, Индию.

«Пожары дымные заката» и «неслыханные перемены» нового ХХ в. Блок наблюдал уже без бабушки, она умерла осенью 1902 г. Ее комнату заняла Мария Андреевна Бекетова, год от года повторявшая литературные «круги» своей матери. Как писал юный Блок, «милая моя тетенька, стихи мне очень нравятся, они похожи на бабушкины». Словом, всё те же литературные одежды (они же и надежды) – переводы, пересказы, мемуары, письма... Вот только если бумажное изобилие комнаты порождает сама Елизавета Григорьевна, то образ ее пишущей дочери, аналогично хрестоматийной Афродите, возникает из этой бумаги. Все замыкается на знакомой фотографии «Е.Г. и М.А. Бекетовы в Шахматове, у письменного стола».

Словом, «он был заботой женщин нежной от грубой жизни огражден». От «бумажных» дам мы переходим к «лесному» деду. На окне остается «большой букет из дуба, папоротника и красных листьев бересклета», который был подарен бабушке в день именин за год до смерти.

«И дух естественных наук...»

Слева от столовой – самая светлая комната дома, доставшаяся деду Александра Блока. Иными словами, «священен кабинет деда». В общей структуре экспозиции это образ, контрастный предыдущему. Известно, что хотя старики Бекетовы любили друг друга и умерли в один год, но их жилища находились в противоположных «нефах» старого Дома. Эти «нефы» столь же схожи, сколь и различны. Столь же схожи и различны, как лист дерева и лист бумаги, поэзия и проза. Не будем копаться в отношениях бабушки и дедушки, отметим только один символический факт: Елизавета Григорьевна не терпела второй части гетевского «Фауста», Андрей Николаевич зачитывался этой природной мистерией, как Евангелием. Словом, «дух естественных наук здесь был религии подобен». Из бумажной Литературы мы переносимся в пространство Природы.

В памяти внука сохранялся образ знаменитого деда-ботаника как «идеалиста чистой воды», человека не от мира сего, готового поднести березку, украденную в его собственном лесу, обращавшегося к мужикам по-французски и не иначе как со словами «ну, малыш», любившего беседовать с «отъявленными мошенниками и плутами». Дед как бы вышел из шахматовского леса, возвращаясь время от времени в родную стихию.

Вглядимся в портрет, нарисованный М.А. Бекетовой: «Отец надевал на свои пышные седины желтую соломенную шляпу с черной лентой, вешал через плечо зеленую бюксу, т. е. жестянку для растений, с широкой зеленой тесьмой, и брал палку. В зеленую бюксу отец кладет по дороге какие-то цветы и травы, а мы собираем пучки желтых купальниц, перистый папоротник, грушевку. Из всего этого составляем дома букет».

Природа и история живут циклами, по-блоковски – «кругами». Внук как бы продолжает писать старый портрет деда: «Мы часами бродили с ним по лугам, болотам и дебрям, выкапывали с корнями травы и злаки для ботанической коллекции; при этом он называл растения и, определяя их, учил меня начаткам ботаники, так что я помню и теперь много ботанических названий».

Воспоминания поэта сужаются, акцентируются на главном, пока еще смутно ощущаемом, на некой призрачной цели: «Помню, как мы радовались, когда нашли особенный цветок ранней грушевки, вида, неизвестного московской флоре, и мельчайший

низкорослый папоротник; этот папоротник я до сих пор каждый год ищу на той самой горе, но так и не нахожу; очевидно, он заселился случайно и потом выродился».

Оставим пока этот таинственный, почти гоголевский папоротник в покое, отметив только его ассоциативную связь с образом последнего «отпрыска рода» из поэмы «Возмездие»: «От него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня, заброшенной в мир, кроме семени, кинутого им в стройную и грешную ночь в лоно какой-то тихой и женственной дочери чужого народа».

Поищем истоки образа деда в драматических аллегориях Блока. В декабре 1906 г. он задумал пьесу «Дионис Гиперборейский», где возникает образ, весьма близкий к тому, что мы пытаемся «вырастить» в пространстве шахматовского Дома: «Сонная мистерия. Дед, разбудив внучку – дитя своей мудрости, плод своей догорающей и древней жизни, разверзает перед нею стену своего поблекшего жилья и показывает дивное зрелище. Очаг, у которого сидит Дед в кресле, кажущемся теперь скалою, бросает лиловые отсветы на левые крутые склоны гор и утесов, и людям, идущим в путь, кажется, что мировой закат горит на горах, и огонь его гонит их всё выше и выше».

Теперь представим, что эти символические горы преобразовались в не менее символический лес. Вместе с поэтом мы входим в пространство «природного» жилья А.Н. Бекетова. Строительный материал – растения, цветы, листья, ветки кустов и деревьев. Природа «поблекшая», на уровне гербария, не сохраняющая свой вечный жизненный импульс. Этот природный материал, создавая причудливые композиции, покрывает все «чужие», не мемориальные структуры быта: письменный стол (вспомним зеленое сукно), кровать, шкаф и диван. Контурные призрачных предметов буквально вырастают из зеленого потока, льющегося с шахматовских полей и лесов.

Образ Деда – «духа естественных наук» – еще раз убеждает нас, что «живая и населенная многими породами существ природа – мстит пренебрегающим ее далями и ее красотами – не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте». Иными словами, создаваемый образ, помимо своих мистических смыслов, является, по сути, поэтической школой ботаники, сохранившейся в памяти нашего героя. Он наполнен

систематизированными гербариями, латинскими терминами, рисунками растений и тому подобными «начатками» естествознания. Но в этой школе есть и своя человеческая тайна.

Мы подходим к ней осторожно, сначала на уровне мемориальных свидетелей дедова бытия. Два чудом сохранившихся шахматовских кресла подчеркивают профессорскую готовность к диалогу. На зеленом столе чернильный прибор с восьмилепестковым цветком, хранящий память о бекетовском роде, шкатулка с портретом Е.Г. Бекетовой, фарфоровая тарелка с изображением мальчика, удящего рыбу на берегу реки, и дополняющая ее фотография внука с удочкой.

Рядом профессорские книги, среди которых «Курс ботаники для университетских слушателей», «Учебник ботаники», «Из жизни природы и людей», «Главнейшие съедобные и вредные грибы» и наиболее выразительные по названию и поэтической сути «Беседы о земле и тварях на ней живущих». В том же экспозиционном контексте – фотографии и документы, свидетели его общественных трудов, главный из которых – создание «Ботанического дома» с оранжереями и садом.

Теперь о тайне этой Комнаты-Природы. Казалось бы, со смертью А.Н. Бекетова замкнулся очередной родовой «круг». «Вся эта эпоха русской истории отошла безвозвратно». Но от безмолвного, пораженного параличом деда досталась внуку одна неразгаданная тайна, которую он долго пытался постичь, разыскивая «на той самой горе» загадочный папоротник.

На традиционном языке цветов папоротник означает искренность. Вспомним легенду о таинственном кладе, на который укажет «огненный цветок» папоротника в ночь накануне Ивана Купалы. Поищем этот неземной цветок в экспозиционных зарослях дедовой комнаты. Подскажем путь – мы ищем уникальную разновидность *athyrium filix-femini* (легкомысленные французы сказали бы «cherchez la femme»).

Осторожно, не нарушая природного ритма, входит в комнату деда ее новая хозяйка. Вглядимся в лепестки ее фотографий, освещенных колдовским огнем: в детстве «беззаботная хохотушка с цветущим личиком», с «чувствительностью мимозы», «нежностью и блеском цветов», в юности «радовавшаяся весенним цветам в Шахматово», в зрелости – с благодарностью принимавшая букеты «купальниц, сирени, ландыша и других прекрасных

цветов». Мы видим и «Цветы зла» – стихи ее любимого Бодлера (эту любовь она сумела передать и своему отцу, нашему лесному Деду).

Назовем искомый «цветок». Это мама поэта Александра Андреевна Бекетова, в юности Блок, в зрелости – Кублицкая-Пиоттух. Казалось бы, ее проектируемый экспозиционный образ беден с точки зрения музейной мемориальности. Да и не в этом дело. Ведь, по словам М.А. Бекетовой, она легко и охотно раздавала свои вещи и деньги и столь же щедро делилась с людьми даром своего духа. Но один «клад» она хранила до смерти.

«Как драгоценное сокровище, – сообщает М.А. Бекетова, – хранила она на дне шкатулки... строки, написанные рукой сына на особом листе бумаги». Мы их знаем, это фрагмент из третьей главы «Возмездия»:

Когда ты загнан и забит
Людьми, заботой и тоскою
.....
Найдешь в душе опустошенной
Вновь образ матери склоненной
.....
Ты все благословишь тогда,
Поняв, что жизнь – безмерно боле
Чем quantum satis Бранда воли,
А мир прекрасен, как всегда.

Эти стихи хранятся в метафорическом экспозиционном пространстве вместе с завещанием А.А. Кублицкой-Пиоттух, написанным в Шахматове 29 июля 1894 г., письмами сына и, вероятно, ее собственными стихами, письмами и переводами.

Словом, дед разбудил «дитя своей мудрости, плод своей догорающей и древней жизни». Кого из двоих, дочь или внука? «Мы с мамой почти одно и то же». Нужна ли в данном, почти языческом контексте икона? Конечно. Это образ Богоматерь Неопалимая Купина.

«Век не салонов, а гостиных...»

Справа от столовой – «голубая комната», жизненная функция которой не сразу сформировалась в сознании шахматовских

обитателей. «Летели годы безмятежно, как голубой весенний сон». Менялось всё: хозяева, мебель, мелочи быта... Незыблемым оставался только цвет. И в лучшие, и в худшие времена «по голубой стене» бросало «солнце листьев тени». Отвлечемся от поэзии, вспомним прозу (М.А. Бекетову): речь идет об обоях «с бледно-голубыми французскими лилиями на густом голубом фоне и золотыми цепочками между ними. Цвет этих обоев, а по возможности и узор мы сохраняли в неприкосновенности при дальнейших ремонтах». Сохраним и мы, точнее, попытаемся реконструировать блоковский «голубой весенний сон».

Эту голубую комнату всё чаще стали называть «голубой гостиной». А после перестройки дома функция закрепилась за ней окончательно. Но вот беда – нам почти ничего не известно о ее бытовом облике во времена зрелого Блока. Более того, даже если следовать описанию М.А. Бекетовой, мы, к сожалению, не имеем ни одной значительной вещи, ни одного фрагмента мебели, носящего мемориальный характер. За небольшим исключением. Речь идет о строительном материале, соответствующем внутреннему ритму гостеприимного шахматовского дома.

Гостиная – это своего рода душа Дома, наполненная «голубыми весенними снами» о людях, наполнявших в разные времена и при разных обстоятельствах ее «уютный, мягкий» образ. Этот образ складывается на основе исторической точности, как бы «выращивается» из бытовых реалий. Еще раз обратим внимание на характер мебели гостиной: «она была мягкая», практически «без дерева» (М.А. Бекетова). Сотрудники музея отмечали, что такой тип мягкой мебели начал бытовать в 40-е гг. XIX в. Определение «без дерева» означало отсутствие четкой архитектурной структуры мебели в стиле ампир: деревянный каркас вещи целиком исчезал под обивкой, подобная мебель получила название «слепой» или «кутаной». Обычно ее обивали кретоном или ситцем с крупным цветочным рисунком. Напомним также, что Е.Г. Бекетова периодически меняла обивку диванов, кресел и стульев.

Так появляется метафорический «строительный материал» – ткань⁴⁶¹, окутывающая, облепляющая и обволакивающая пространство гостиной. Это пространство обретает новую структуру, появляются объемные контуры былой мебели: узнаваемый

⁴⁶¹ Вероятней всего, ситец.

«диван», «кресла», «стулья», мягкие «скамейки». В качестве каркаса могут быть использованы либо реальные предметы мебели, либо имитирующие их деревянные конструкции, принципиальной разницы нет, ткань «слетает» только с мемориальных предметов. Напомним, что подобные пластические конструкции выполняют, ко всему прочему, ещё и функции своеобразных витрин, т. е. удерживают в своем локальном пространстве «музейные натюрморты», обозначающие конкретных гостей этой голубой комнаты и состоящие из фотопортретов, книг, автографов, мемориальных вещей, рисунков и т. п.

В центре экспозиционно-художественных портретов – ближайшие родственники: тесть Д.И. Менделеев с томиком Рокамболя и теща А.И. Менделеева, а также шурин И.Д. Менделеев с книгой «Мысли о познании». В противоположном углу – другая легендарная семейная пара с трагической судьбой: филолог М.С. Соловьев и художница О.М. Соловьева. Чуть в сторонке – их сын, поэт С.М. Соловьев. К нему приближена следующая группа гостей: поэт А. Белый и искусствовед А. Петровский. Здесь же секундант несостоявшейся дуэли Белого и Блока Л. Кобылинский (Эллис), приехавший с вызовом в Шахматово летом 1906 г. (дело было замято за чашкой чая).

Группу «литературных» друзей дополняют друзья по жизни. Среди них ближайший друг Е. Иванов, посещения которого, по свидетельству М.А. Бекетовой, часто улучшали печальную атмосферу Шахматова после перестройки дома. За ним силуэт Л. Семенова, товарища по университету, поэта и будущего «революционера», посетившего Шахматово в августе 1905 г. Далее Н. Гун, одноклассник по гимназии, застрелившийся «по романтическим причинам».

Особая группа – пара незнакомых друг с другом гостей, посещавших Шахматово в разное время и при разных обстоятельствах, но в чем-то, на наш взгляд, очень похожих. Первый из них – С. Панченко, безответная любовь М.А. Бекетовой и, по ее свидетельству, «композитор и мыслитель», проповедовавший «новое царство – без семьи, без брака и без быта». Второй гость – дама, А. Шмидт, считавшая себя «воплощением Софии, Души мира, тоскующая о Боге» и совсем не предполагавшая встретить в Шахматове соперницу.

Кого-то не хватает в этой, увы, пока тихой гостиной. Догадаться нетрудно – шахматовской Рыжихи, Л. Андреевой-Дельмас,

без предупреждения посетившей поэта летом 1915 г. В пространство «голубой комнаты» врывается шелковая черная шаль, в которой актриса исполняла роль Кармен, веер из черных страусовых перьев, зонтик от солнца и искусственная роза. Эта роза ассоциируется с забытой «вещью» из дневниковой записи А. Блока от 8 августа 1915 г.: «Слов от нее почти не останется. Останется эта груда лепестков, всяких сухих цветов, роз, верб, ячменных колошьев, резеды». В общем,

Ты – как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дико
Что приснился мне сон о тебе.

На этом можно было бы и закончить, но поэтический сон о шахматовской Кармен («сон о Любви Александровне – страшный и пленительный», «сон о том, как она умерла», «опять сон, что женился на ней» и т. п.), о «черной любви» в «голубой гостиной» провоцирует появление еще одного предмета мебели, выполняющего несколько иные функции. Этот предметный «гость» призван превратить комнату, наполненную образами-теньями, в музыкально-поэтическую гостиную. По нашей терминологии – в живой музей.

Речь идет о шахматовском фортепиано, под аккомпанемент которого пела рыжая Актриса. «Необыкновенно хорошо, – вспоминает М.А. Бекетова, – выходил у нее романс Бородина “Для берегов отчизны дальней...” Блок особенно любил эти стихи Пушкина и музыку Бородина». Следует отметить, что инструмент часто менял свое место расположения. В контексте создаваемого образа фортепьяно лучше оставить в гостиной.

И еще. В голубой гостиной есть свободные места. Они для друзей Блока, по каким-то причинам не посещавшим Шахматово. И для наших современников, потенциальных посетителей музея, его музыкально-поэтических вечеров и камерных концертов.

«Ante Lucem»

Мы входим в последнюю комнату старого бекетовского дома, за которой летом 1910 г. прочно закрепилось название «девичья». Дальше проходная, ведущая в новую часть дома, а иначе – в новую

жизнь, в новые, смутно ожидаемые и героем, и нами темы. То есть у этой комнаты своего рода диспетчерские функции: за ней открывается путь либо к «свету», в бывшую комнату Л.Д. Блок, либо по лестнице наверх, в библиотеку и в комнату А. Блока. Учитывая перспективную посещаемость музея, а также возможные пересечения групп в пространстве первого и второго этажа (путаница из лестниц и проходных), в бывшей девичьей просто необходимо создать рекреационную паузу.

Тему этой «паузы» не нужно выдумывать, она выращивается из реальных обстоятельств. Первое из них – бывшая кладовая, расположенная по соседству. Вместе с М.А. Бекетовой переходим «от духовных ценностей к другой стороне шахматовского быта». Согласно ее воспоминаниям, по стенам кладовки висели полки, на которых «размещались ящики с провизией», «батарея больших и маленьких банок, которые в свое время наполнялись вареньем». Сосуды с прованским маслом для салатов и «несколько бутылок вина» хранились в подвале, «куда спускались, подняв за кольцо квадратную доску, приспособленную в полу кладовой». На гвоздях висели безмены, «на одной из полок лежала поваренная книга знаменитой Елены Молоховец... Кладовая запиралась на висячий замок».

По нашему мнению, кладовая – это единственное место в предлагаемой экспозиции, где уместно будет создать хозяйственно-бытовой космос из хаоса типологических полок, ящиков, банок, бутылок, безменов. Это не шахматовский быт, а его образ, нарочито сконцентрированный в пространстве самой «хозяйственной» комнаты. И уж сам бог велел создать здесь, в примыкающей к кладовой девичьей весьма привлекательное звено живого музея, позволяющее посетителю расслабиться, сесть и, извините, откусать. По воспоминаниям М.А. Бекетовой, «здесь стоял стол в виде доски, укрепленный между стенами», на него «ставили самовар и кое-какую посуду». «К одной из боковых стен был приделан шкаф с полками, доходивший до половины стены. Там размещалась домашняя аптечка». Вещь весьма необходимая в нашем запутанном музее.

Дальнейший путь обозначен темным, почти черным ночным коридором. В реальности это проходная комната, ведущая, как казалось когда-то Блоку, в новую жизнь шахматовского дома. Вспомним Л.Д. Менделееву: «Пусть семья Блока тонко литературна, пусть Фет, Верлен и Бодлер знакомы с детства, всё же,

чтобы написать любое стихотворение “Ante Lucem” – какой прорыв, какая неожиданность и ритма, и звуковой инструментовки, не говоря уже об абсолютной непонятности в то время и хода мыслей, и строя чувств». Это ощущение и предстоит передать с помощью экспрессивных художественных средств.

Общая концепция проектируемого образа заключается в теме «До света». Мы входим в темное ночное пространство, на месте которого когда-то была спальня юноши, наделенного поэтическим даром. Закрыто реальное окно, его образ приобретает ночные очертания, а окружающие вещи, атрибуты быта растворяются в полумраке темных стен. Это не жилая комната, а ночное видение, сон, наполненный адекватными образами: «Ночь распростерлась надо мной, и отвечает мертвым взглядом», «бледный, бледный луг цветущий, мрак ночной, по нем ползущий», «я чувствую вверху незыблемое счастье, вокруг себя – безжалостную ночь», «спустилась мгла, туманами чревата, ночь зимняя тускла и сердцу не чужда», «на небе зарево, глухая ночь мертва», «казалось, ночь была немая», «лишь единая мудрость достойна перейти в неизбежную ночь», «в черную ночь уходя», «привет тебе, привет прощальный шлю в эту ночь» и т. д., и т. п.

Однако здесь же обозначена и цель героя, его «мечтанье о далеком»: «мчусь к прекрасной стороне», «я шел к блаженству, путь блестел росы вечерней красным светом», «но к цели близится поэт»...

Все эти ощущения поэт впоследствии пытался обобщить в поэме «Возмездие»: «Пропадая на целые дни – до заката, он очерчивал всё большие и большие круги вокруг родной усадьбы». На пути – «всё новые долины, болота и рощи, за болотами опять холмы». Природа Большого Шахматова начинает приобретать символические черты. Вспомним «Автобиографию»: «Меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но всё это я считал субъективным и бережно оберегал от всех». Поэт ликвидирует «пропасть между культурой и природой», превращая оберегаемые «знаки» в еще не виданные никем эстетические объекты.

Закрывается реальное окно в комнате. Но в тревожной тьме мы видим яркие «окна» в мир шахматовской поэзии: луга и поляны, леса и перелески, холмы и болота, цветы и пруды, деревни и храмы. В экспонатурном плане это фотопейзажи, визуальные фиксации блоковских «знаков» и узнаваемых шахматовских

объектов. Их посетитель видел в реальности. Но нам бы хотелось еще раз обратить на них внимание, концентрируя тему «Дорога к Свету» в домашней «колыбели» поэта.

В «ночном» контексте цветные фотографии и, главное, сопровождающие их рукописи А. Блока требуют интенсивной локальной подсветки, почти слайдовой прозрачности. Причем образы природы не вписываются в аккуратные «рамки», развешанные по стенам (таких привычно-музейных рамок просто не существует). Эти яркие пятна, контуры которых неровны и размыты, ассоциируются с ночными вспышками. В общем,

Растет, растет его волнение

.....

Уже туманные виденья

В ночи преследуют его...

Что в итоге? «За сыростью и мраком виден новый просвет... Розовая девушка, лепестки яблони...». Открывается дверь в новый мир, который наш герой «встречает жадными глазами».

«Стихи о Прекрасной Даме»

«В знамение я видел вещей сон. Что-то порвалось во времени, и ясно явилась мне она, иначе ко мне обращенная, и раскрылось тайное. Я видел, как семья отходила, а я, проходя, внезапно остановился в дверях перед ней. Она была одна и встала навстречу и вдруг протянула руки и сказала странное слово туманно о том, что я с любовью к ней».

Мы ничего не знаем об интерьере комнаты, которую после перестройки дома заняла эта и загадочная, и узнаваемая Она. Не сохранилось ни описания, ни мемориальных вещей, только общая фраза С.М. Соловьева о «комфортабельных комнатах», где «всё было чисто, аккуратно и деловито».

Всё, что мы имеем, это три личные вещи хозяйки, два предметных символа, связанные с венчанием, а также рукописи стихов, письма и фотографии. Из этих символических предметов, преобразованных с помощью стекла и зеркальных осколков, попытаемся создать образ Прекрасной Дамы, Вечной Женственности, Мировой Души, а в реальности – жены поэта Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок.

Обиталище Вечной Женственности похоже на реальную комнату, точнее, на ее идеальный образ, гипертрофированный в сознании поэта, вот только вещи созданы из чистого... зеркала. Если приглядеться внимательней, эта комната ассоциируется с церковным пространством, где совершается таинство брака. Привычный аналой чем-то напоминает сожженную в печке менделеевскую конторку, а вместо иконы мы видим образ Мадонны, созданный рукой Сассоферрато⁴⁶². Наконец, эта комната может показаться гримерной актрисы, однако из всех сыгранных ею ролей в зеркале отражается только Офелия.

Тема зеркала – не наша выдумка. Это один из лейтмотивов и воспоминаний Л.Д. Менделеевой, и поэтического дневника А. Блока. Летним днем рокового для них 1898 г. Она предчувствовала встречу с Ним, готовилась к этой встрече: «Автоматически подхожу к зеркалу, автоматически вижу, что надо надеть что-нибудь другое». В конце концов, зеркало отразило «розовую блузку», с легкой руки Поэта превратившуюся в розовое платье, ставшее символом его будущей невесты.

Мистическим летом, точнее, уже ранней осенью 1901 г. мотив зеркала становится их тайным знаком, посредником в общении среди чужих по духу людей: «Блок сидел на подоконнике и говорил на тему зеркал, отчасти гиппиусовских, но и о своем, еще не написанном “И встанет призрак беззаконный, холодной гладью отражен”. Говорил, конечно, рассчитывая только на меня». Наконец, весной 1921-го года, накануне болезни и смерти, А Блок разбил свое маленькое карманное зеркало: «Я не смогла выгнать из сердца ужас, который так и остался, притаившись на дне».

То же мистическое зеркало, точнее мотив отражения, мы найдем и в «Стихах о Прекрасной Даме». Началось всё со стихотворения, посвященного «Л. Д. М.», это еще цикл «Ante Lucem»:

Она молода и прекрасна была
И чистой Мадонной осталась,
Как зеркало речки спокойной, светла.
Как сердце мое разрывалось.

⁴⁶² Репродукцию «Мадонны» Сассоферрато (Джованни Баттиста Сальви, 1609–1685 гг.) А. Блок приобрел в 1902 году в Италии. Она напомнила ему Любовь Дмитриевну и до последних дней висела в комнате поэта.

Ему иногда страшно, что она «изменит облик», что «все виденья так мгновенны», что двойится его «безумная, больная дума». Но чаще всего страх сменяется абсолютной, неземной любовью к Прекрасной и до конца не разгаданной Даме: «Я люблю эту ложь, этот блеск, как ты лжива и как ты бела». Кульминация темы отражения – последнее стихотворение цикла («Разгораются тайные знаки»): «На заре голубые химеры смотрят в зеркале ярких небес».

В проектируемом образе зеркальные технологии выполняют несколько функций. Во-первых, в зеркальных стенах отражается комната без быта. В трагическое для семьи Блоков лето 1908 г. он пишет покинувшей его жене: «Ты не имеешь потребности устроить нашу жизнь так, чтоб и комната ожила? Или ты все еще не поймешь “быта”? Есть ведь на свете живой быт, настоящий, согласный с живой жизнью». Этот живой быт возникает только во сне, когда чистота души и чистота жилища соединяются в образе зеркально-чистой мебели: диванчика, кресла, тумбочки, столика и тому подобной комнатной мебели, превратившейся в зеркальные витрины для хранения сакральных символов вечно Прекрасной и вполне земной Дамы. На «диване» забытая кожаная сумка; на «тумбочке» кашпо для цветов с засохшими белыми розами⁴⁶³; на «столе» портрет молодоженов в рамочке, рядом весьма символичный документ – разрешение на брак сына, написанное рукой А.А. Кублицкой-Пиоттух, и вербальный комментарий А. Блока, отраженный в зеркале: «Люба выталкивает от себя и от меня всех лучших людей, в том числе – мою мать, то есть мою совесть».

Во-вторых, в зеркальном калейдоскопе отражается Храм Михаила Архангела, где летом 1902 г. священник трижды обвел прекрасную пару вокруг аналоя. Его зеркальные контуры переплетаются с контурами менделеевской конторки, а значит, и с темой Бога-Отца. Тема странной любви к «любиной родне» звучит в этом храме Вечной Женственности. С одной стороны, «твой папа... давно всё знает, что бывает на свете, во всё проник» С другой стороны, Мировая Душа – «темного хаоса светлая дочь». На зеркальной конторке-аналое – метрическая книга, открытая на записи о венчании А. Блока и Л. Менделеевой и пустой шахматов-

⁴⁶³ Однажды Любовь Дмитриевна решила посадить вишни, велев вырубить при этом кусты белых роз. В результате погибли и розы, и вишни.

ский киот от венчальной иконы, в котором зеркально отражается лик «Мадонны» Сассофerrато⁴⁶⁴.

В третьих, в зеркальном пространстве возникает образ провинциального театра, а комната превращается в гримерную. По свидетельству М.А. Бекетовой, «в Шахматово Любовь Дмитриевна готовилась к сцене – изучала роли, занималась пластикой и декламацией». У А. Блока свое отношение к этому театру. В апреле 1918 г. он написал в раздражении: «Любы нет дома никогда, – в краткие минуты она рассеянная и пудренная – театральная». Но в его памяти и в мемориальном зеркале с изящной рамой красного дерева отражается ее первая и единственно верная роль, которая заслоняет других актрис и других женщин в его жизни, отодвигает мелочи быта, взаимные упреки и измены, – Офелия. «Офелия ее не была английской девушкой или русской, а просто девичьей душой», – говорила А.И. Менделеева. «Как-то так вышло, что еще в костюмах... мы ушли с Блоком вдвоем, в кутерьме после спектакля, и очутились вдвоем Офелией и Гамлетом в этой звездной ночи. Мы были еще в мире того разговора, и было не страшно, когда прямо перед нами в широком небосводе медленно прочертил путь большой, сияющий голубизной метеор», – вспоминала сама Л.Д. Менделеева-Блок.

«Зачем дитя Ты?» – мысли повторяли...
«Зачем дитя?» – мне вторил соловей...
Когда в безмолвной, мрачной, темной зале
Предстала тень Офелии моей.

Эта тень возникает в комнате, преобразуя мрак и темноту. По сути, мы присутствуем при событии, которое никогда не могло произойти на сцене ни одного, пусть даже суперавангардного театра – венчаются герои шекспировской трагедии. На зеркальной «тумбочке» рядом с мемориальным кашпо и засохшими розами – фотопортрет Блока-Гамлета. Когда-то он провидчески произнес: «Раскроется круг, и будет мгновенье, когда ты, просиявшая, сомкнешь его уж за мной, и мы останемся в нем вместе, и он уж не разомкнется для того, чтобы выпустить меня». Мы «слышим»

⁴⁶⁴ По воспоминаниям М.А. Бекетовой, на внешнее сходство Л.Б. Менделеевой и Мадонны Сассофerrато первой обратила внимание мама поэта.

голос Блока, читая его письма, заполняющие зеркальное пространство комнаты: «Ты – вся моя молодость, моя живая надежда, мое земное бытие. Ты – мой идеал не только “там”, но и “здесь”».

Однако живая и вечно молодая Офелия – всего лишь зеркальная тень. Да и вечно жить в домашнем, но чужом театре невозможно: «Ночью из комнаты Любы до меня доносится: “Что тебе за охота мучить меня...” Я иду с надеждой, что она – сама с собой обо мне. Оказывается, роль...»

Так в чем же суть трагедии Гамлета и Офелии, Поэта и Прекрасной Дамы, разыгранной в зеркальном пространстве шахматовской комнаты? Предоставим слово героине этого экспозиционного «сна»: «Я верила в Блока и не верила в себя, потеряла себя. Это было малодушие, – теперь я вижу. Теперь, когда я что-нибудь нахожу в своей душе, в своем уме, что мне нравится самой, я, прежде всего, горестно восклицаю: “Зачем не могу я отдать это Саше?” Я нахожу в себе вещи, которые ему нравились бы, которые он хвалил бы, которые ему иногда могли бы служить опорой. Так как в них есть твердость моего основного качества – неизбывный оптимизм. Может быть, Блок ждал чего-то от меня, ни за что не желая бросать нашу общую жизнь. Может быть, он и ждал от меня...»

«Наверху буду жить я ...»

Вспомним «Диониса Гиперборейского»: «Очертя голову, он зовет всех еще выше» Но чтобы попасть наверх, к А. Блоку, необходимо снова пройти черный коридор с природными «окнами». На обратном пути эти шахматовские почти болотные огоньки кажутся нам отголосками других стихов – «Пузырей земли» или поэтического сна «Ночная фиалка».

«Розовой девушкой» заканчивается вторая глава «Возмездия». Новый, третий круг поэмы начинается со слов «Отец лежит в аллее роз».

Нам практически ничего не известно о бытовом наполнении комнаты Блока. Но одно мы знаем точно: после смерти отца Александра Львовича Блока вместе с немногими другими вещами сын перевез из Варшавы в Шахматово его старинный письменный стол и поставил сие громоздкое наследство в своей комнате на втором этаже. В 1917–1918 гг. местные крестьяне вскрыли этот деревянный сейф топором.

От стола не осталось ни щепочки. Так что наш мемориальный ресурс ограничен несколькими реликвиями: одной личной вещью поэта, двумя шахматовскими предметами и иконой из церкви Михаила Архангела. Плюс ко всему фотографии и рукописи стихов, письма и дневники, поэтические сборники и книги. Всё.

И еще один факт, провоцирующий необычный экспозиционный портрет А. Блока. Из воспоминаний известно, что, с одной стороны, в его питерской комнате «все вещи выстраивались по геометрически правильным линиям». Но с другой стороны, эта комната поражала «кричащим несходством с ее обитателем: в комнате был уют и покой устойчивой, размеренной, надолго загаданной жизни, а он, проживающий в ней, казался воплощением бездомности, неюта, катастрофы и гибели».

Вернемся в Шахматово и войдем в эту странную комнату – кульминацию будущего экспозиционного спектакля. Существует идеальный материал, способный выразить ощущение «чистоты, легкости и свободы» и, самое главное, стать основой для построения экспозиционно-художественных образов, заменяющих привычный бытовой интерьер. Речь, как уже отмечалось, идет о стекле: в комнате Л.Д. Менделеевой нас пугало зеркальное изобилие, в комнате А. Блока мы рискуем пораниться об оконное стекло. Еще раз подчеркнем, что привычных стеклянных витрин или стенов здесь не будет. Возникнут прозрачные «вещи», имеющие символический смысл как в контексте шахматовского Дома, так и в жизни-поэзии Блока.

Собственно, само экспозиционное действие развивается между двумя полюсами – реальным окном и письменным столом отца, воссозданным из стекла. Окно собирает вокруг себя «музейный натюрморт» из природных объектов – натуральных свидетелей вербального образа А. Белого: «Природный пейзаж – лишь продолжение его комнаты», «шахматовские поля и закаты... подлинны стены его рабочего кабинета». Со вторым объектом всё гораздо сложнее – это хранилище родовой тайны, «темноты», до конца постичь которую так и не смог автор «Возмездия», хотя нащупал, казалось бы, самое важное:

И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, в потьмах –
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...

В потайных ящиках наследственного стола Поэт хранил свое Прошлое. В левом крыле стола документы и письма отца, приоткрывающие тайны Демона бекетовской семьи, которого Ф.М. Достоевский хотел изобразить в одном из романов. Профессор-юрист Варшавского университета Александр Львович Блок был, по словам сына, «выдающийся музыкант, знаток литературы и тонкий стилист». Он считал себя учеником Флобера, и, вероятно, поэтому «свои непрестанно развивающиеся идеи не сумел вместить в те сжатые формы, которые искал». В общем, «судьба его исполнена сложных противоречий, довольно необычна и мрачна. За всю жизнь он напечатал лишь две небольшие книжки».

Сложное стекло – конструкция стола, когда одно стекло накладывается на другое, создавая ощущение размытости и непрозрачности, позволит нам показать смутный итог этой «мрачной жизни» – куча почти не читаемых рукописных страниц и две почти неразличимые книги. Однако даже сквозь толщину времени мы видим на блеклых фотографиях портретное сходство трех поколений Блоков.

Деда Льва Александровича – потомка лейб-медика Екатерины Второй, женатого на дочери псковского губернатора Черкасова и закончившего жизнь в психиатрической лечебнице;

Отца Александра Львовича – «человека, которого надо замалчивать», ученого, который последние двадцать лет жизни трудился над сочинением, «посвященным классификации наук, но так и не закончивший этого труда»;

Сына Александра Александровича Блока, одиннадцать лет пытавшегося постичь в поэме «Возмездие» темные тайны своего рода, но «так и не закончившего этот труд».

Словом, «сыны отражены в отцах». И лишь одна из фотографий прочитывается достаточно четко – красавец жених и влюбленная невеста, А.Л. Блок и А.А. Бекетова в шахматовском саду чудесным летом 1878 г.

В другом, правом крыле этого запутанного стола А. Блок хранил иное прошлое. По словам М.А. Бекетовой, «в секретных ящиках... он хранил письма жены, ее портреты, некоторые рисунки и, между прочим, девичий дневник Любви Дмитриевны. Все эти неоценимые вещи пропали теперь безвозвратно».

Не все. Сквозь толщу каменеющего стекла мы видим стопки бумаги, нечто, похожее на тетрадь, и несколько хорошо читае-

мых писем. Узнаваемы также фотопортреты Л.Д. Менделеевой, собранные в аккуратную архивную стопку. Рядом – книга: «Стихи о Прекрасной Даме».

Если стеклянный стол уводит нас в глубины прошлого, то обнаженное венецианское окно – в будущее, указывая «путь, открытый взорам». На фоне окна – такой же прозрачный портрет Джоконды. Фотография Моны Лизы висела в шахматовском доме, и, как отмечал С.М. Соловьев, Блок смотрел на нее иначе, чем многие, «указывал на фон, на эти скалистые дали, и говорил: “Всё это – она, это просвечивается сквозь ее лицо... Поезжай в Умбрию... Погода там... как здесь теперь”». «Здесь» – это открытое взору Большое Шахматово.

И ещё. На фоне окна – строчки из новых стихов А. Блока, отзвуки новых рукописей и книг, хранящихся не в столе, а аккуратно разложенных на его чистой поверхности. Сошлемся на К. Чуковского: «Утрата “Прекрасной Дамы” была для него утратой всего. Но замечательно, что из этой утраты у него стал создаваться постепенно новый, еще более упоительный миф». Когда «всё было утрачено им, и ему осталось лишь погибнуть, он именно из этой гибели создал себе новый восторг. Еще в 1906 году он смутно почувствовал, что есть такая святыня, которая как бы создана из бед и погубелей, которая тем и свята, что в ней никакого благолепия, никакого покоя, что вся она боль и тоска. Эта святыня – Россия».

На стеклянной поверхности стола – сборники «Ночные часы», «Стихи о России», цикл «На родине», в центре – «На поле Куликовом». Всё это было создано здесь, в Шахматове. Здесь же его первое «Собрание стихотворений». Все три книги «собирались» в Шахматове. А на оконном стекле начертано:

Дремлю и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь,
Она и в снах необычайна.
Ее одежды не коснусь.

Но вернемся к живому Блоку. В музейном контексте это, как известно, – его мемориальные вещи. Между огромным окном и монстром-столом выстраивается предметный натюрморт: шахматовская одностворчатая тумбочка, на ней два портрета Л.Д. Мен-

делеевой, керосиновая лампа, а рядом дорожный ящик А. Блока, из которого выглядывает фаянсовая фигурка, забытая рыжей Кармен: Пьеро пытается обнять Коломбину.

В этих спасенных вещах – всё: и мотив «бездомности, неуюта, катастроф», и решимость идти «по долгой дороге». Вот только куда? В глубины Прошлого, в странно-бесконечную поэму «Возмездие», или навстречу Будущему – искать свое Куликово поле? Трудно ответить, поскольку и то, и другое – «ни сны, ни явь»...

В восточном углу комнаты еще одна спасенная реликвия, его святой покровитель Александр Невский, икона из Таракановской церкви. Новорожденного мальчика могли назвать Дмитрием, но... Как бы там ни было, герой Невский не хуже героя Донского. А поэтический Дом Блока как никогда нуждается в хранителе. Ведь в реальной жизни

Мы забыты, одни на земле.
Посидим же тихонько в тепле
.....
Только стены, да книги, да дни...
Словом, мы идем дальше, в Библиотеку.

Возможен и другой вариант итога этой мизансцены. Мы можем «перефразировать» в экспозиции один забавный эпизод, случившийся в Шахматове. Однажды поэт решил пошутить над родственниками. Мама и тетушка «вошли к нему в комнату и что же увидели. Окно открыто, а на диване сидит большая кукла, изображающая Сашу. Она была грубо, но талантливо сделана из белой подушки, стянутой веревкой на месте талии. Поверх этого туловища было накинуто Сашино летнее пальто, а шляпа его, надетая на палку, создавала иллюзию головы. Самого его, конечно, и след простыл, он давно выскочил в окошко». «Душа мытарствует по России в двадцатом столетии».

«Хочу к книгам...»

Даже в самые страшные дни накануне смерти, когда крушилась мебель, портреты и зеркала, книги сохранялись в целости. «Лучшая пора жизни – ночью перед сном, когда всё тихо, – читать в постели – тогда иногда чувствуешь, что можешь стать порядочным человеком». Книги – табу, единственно реальная форма его

жизни и в прошлом, и в настоящем и будущем. Мы входим в комнату, построенную из книг.

Существует документальная база для экспозиционной интерпретации темы «Шахматовская библиотека». После перестройки дома, как пишет М. А. Бекетова, «из верхней комнаты, предназначавшейся для самого хозяина, образовался переход в мезонин, где Александр Александрович устроил библиотеку. Все свободные от окон стены покрыли фанерой и полками, куда снесли все книги из старого дома. В промежутках развесили портреты Леонардо да Винчи, Толстого, Пушкина, Достоевского, большую фотографию Джоконды, привезенную из Парижа, врубелевскую Царевну-Лебедь. Посреди комнаты – большой стол и мягкие стулья. Сюда привозили груды книг из Петербурга, и много из этого безвозвратно погибло во время революции».

Много, но не всё. Какая-то часть книг сохранилась и была частично восстановлена П.А. Журовым и сотрудниками музея-заповедника. Наша задача скромнее – найти символические мотивы для экспозиционно-пространственного образа блоковской библиотеки.

Отметим, что после перестройки дома библиотека переместилась в мезонин. Это было единственное место, которое устраивало всех членов семьи, и живых, и мертвых. «Все мы полюбили библиотеку, – отмечала М.А. Бекетова. – Она вышла уютная и милая. Вид оттуда открывался на сад и окрестные дали. Прежде это была комната покойной сестры, Екатерины Андреевны Красновой, и в память об этом на полку поставили ее портрет».

Идея создать здесь библиотеку родилась не в 1910 г., а гораздо раньше. Летом 1904 г. А. Блок сообщает маме следующее: «В доме наверху сооружается много книжных полок под потолком – так, чтобы достать книги мог только тот, кто дорос до понимания их» Весной 1910 г., в горячую перестроечную пору он развивает свою первоначальную идею: «Я хочу наверху, как мы говорили, сделать во всю стену – книжную полку и хранить там все книги настоящие и будущие». В итоге, по воспоминаниям М.А. Бекетовой, получилась не «полка», а «полки», и не только «под потолком», но и на всех свободных стенах.

На основе этой информации строится основная коллизия проектируемого образа: в пространстве мезонина посетитель увидит две библиотеки: одну условно-мемориального характера,

другую – живую, действующую, способную обслуживать достойных. Иными словами, мы собираемся использовать здесь книги в качестве «строительного материала», т. е. предлагаем создать живую действующую библиотеку из томов А. Блока и его современников – представителей Серебряного века, из многочисленной литературы о нем и т. д. В этом контексте постоянно пополняющиеся «останки» мемориальной библиотеки могут быть представлены на фоне книжных стен или, что гораздо символичнее и безопаснее, на полке-витрине «под потолком», т. е. будут доступны тем, «кто дорос до понимания их».

«Как зарабатывать деньги...» (вместо заключения)

Всё, что изложено нами выше, касается большого дома. Однако восстановлены или восстанавливаются окружающие его усадебные постройки: флигель, амбар, конюшня, баня. Восстанавливается парк, сад, огороды, словом, условная структура мелкопоместного хозяйства. Всё это, как нам кажется, должно не только работать в информационно-познавательном или развлекательном плане, но и решать экономические задачи музея, т. е. продвигаться в направлении того, что сегодня любят называть «музейным маркетингом».

Однажды перед сном, осенью 1915 г., А. Блок записал в книжке: «Посоветуйте ж мне, милые доброжелатели, как зарабатывать деньги; хоть я и ленив, я стремлюсь делать всякое дело как можно лучше. И, уж во всяком смысле, я очень честен». Несколько дилетантских советов.

В настоящее время сотрудники музея-заповедника уже, вероятно, используют «тройки с бубенцами», привозящие посетителей от бывшей станции Подсолнечная или катающие их по маршруту «Шахматово – Боблово». В пространстве бывшей усадьбы проводятся и иные маркетинговые мероприятия, приносящие доход и в какой-то степени обеспечивающие жизнь музея.

Однако есть и еще один потенциальный источник дохода – восстановленный флигель. Напомним, что в реальном, не сохранившемся флигеле попеременно жили и члены семьи Бекетовых – Блоков, и прислуга, и гости. Одно время, в 1904–1910 гг., во флигеле жили Л.Д. и А.А. Блок. При желании можно и здесь сконструировать мнимореальную экспозицию, выдавая музейную типологию за бытовые интерьеры молодоженов. Однако в контексте

Большого Дома это будет напоминать известный музейный анекдот: «Здесь хранится череп Наполеона-юноши, а вот здесь – череп императора Франции». Можно устраивать во флигеле выставки, например, бытового характера, связанные с жизнью русской интеллигенции в подмосковных усадьбах (хозяйство, одежда, развлечения, театральная среда и т. п.). Но можно (и, на наш взгляд, нужно) создать здесь живой музей, посвященный этому быту. Другими словами, из накопленной музеем типологической мебели выстроить жилые интерьеры в стиле помещицкой жизни конца XIX – начала XX в. Подобный музей-гостиница, решающий проблемы жилья и питания, предназначен как для ученых-блоковедов на время конференций, так и для простых посетителей, имеющих финансовые возможности пожить в стиле *a la Block*. Как говорится, каждому свое: один выбирает поэтический «сон», другой – живую «явь». Понятно, что эта идея нуждается в подробном экономическом обосновании, а для ее реализации необходим профессиональный бизнес-план.

* * *

Как видим, и в первом, и во втором сценарии используется прием «художественного анамнесиса», весьма перспективный, на наш взгляд, для экспозиционных интерпретаций в музеях-новоделах. Однако проект экспозиции о Пушкине отличается от проекта экспозиции о Блоке не только темой и предметно-временной стилистикой, но и степенью использования данного приема.

В «Михайловском» Поэт совершает одновременно и реальное и виртуальное путешествие, наблюдая Настоящее и восстанавливая в художественной памяти Прошлое (точка отсчета – стихотворение «Вновь я посетил...», 1835 г.).

В «Шахматово» происходит заочный мистический диалог Поэта и когда-то окружавшего его Бытия, выраженный посредством снов-воспоминаний о разрушенном источнике его «вдохновений и слез» (точка отсчета – рассказ «Ни сны, ни явь», 1918–1921 гг.).

В других музеях-новоделах можно применить иные варианты «художественного анамнесиса». Это могут быть «воспоминания» или «сны» родных, друзей и даже врагов героя экспозиции. Более того, данный прием позволяет сталкивать разные точки зрения, разные взгляды на один и тот же объект. Всё, естественно,

зависит от конкретной ситуации, а также от профессионализма и фантазии проектировщиков. Главное – превратить мнимореальные дома-новоделы в нетрадиционные «витрины» для уникальных музейных инсталляций, сохраняющих мемориальную ауру безвозвратно ушедшего памятника.

И еще одно замечание. В сюжетной структуре и пушкинской, и блоковской экспозиции подразумевалось создание так называемых «зон живого общения посетителей» или фрагментов живого музея. Эта проблема требует специального рассмотрения.

5.3. «Живой музей» в пространстве Дома Булгакова

В наше время понятие «живой музей» часто неотделимо от понятия «музейный маркетинг». Однако проблема состоит в том, что, вступая в рыночные отношения и предьявляя публике свой специфический «товар», музей обязан сохранять в неприкосновенности основу своего существования – музейные коллекции. В этой связи у многих коллег в области музейного маркетинга возникает естественное желание отделить «мух» от «супа»: дескать, вот экспозиция, демонстрирующая богатство наших фондов, а вот специальные помещения, где предоставляется широкий перечень товаров и услуг, от экспонатов-сувениров до пирожков с капустой, испеченных младшими научными сотрудниками. Правда, старшие научные сотрудники, прочитав пару модных книг по бизнесу или прослушав лекции по фандрайзингу, пытаются изобрести новые формы музейного бизнес-спонсорства. Но последние, как правило, ограничиваются рекламными шоу-выставками, порой практически не связанными с основной тематикой музея. Во всяком случае, эти формы экономического выживания музея редко касаются стационарных музейных экспозиций.

В решении данной проблемы заинтересованы, по крайней мере, две стороны. Прежде всего посетитель, латентную музейную психологию которого очень тонко выразили М. Жванецкий и А. Райкин. Помните миниатюру «В греческом зале»? С другой стороны, музейный проектировщик в глубине души всегда

жалел бедолагу-посетителя, заблудившегося в мертвых витринах с античными слепками, лишенного возможности «живого общения» с более чем скромной закуской.

А если говорить серьезно, то опыт последних лет показал, что проблема «оживления» произведения экспозиционного искусства останется неразрешенной, если все три лидера авторского музея не зададутся одной целью: найти новые формы реализации и функционирования этого искусства в условиях диктатуры рубля и доллара. Отсюда задача – разработать концепцию живого музея, решающего проблемы маркетинга и одновременно сохраняющего философско-поэтические, эстетические и собственно музейные принципы освоения темы.

Предлагаем один из примеров в этой области проектирования, который, на наш взгляд, наиболее полно отвечает обозначенным условиям. Речь идет о сценарной концепции музейного центра «Дом Булгакова» (Москва, Б. Садовая, 10) – нового культурного феномена, синтезирующего на музейной основе элементы театра, клуба, научно-исследовательского института, торгового дома, зрелищного комплекса, ресторана, казино, бани, гостиницы и прочих социальных объектов, имеющих отношение к миру М.А. Булгакова и его героев. Учитывая то обстоятельство, что булгаковский мир является уникальной моделью российской жизни 1920–30-х гг., проектируемый живой музей станет действующей моделью этой жизни, способной, ко всему прочему, обеспечить достойный уровень физического и духовного хранения музейных ценностей.

В основе сюжетной концепции музейного центра лежат известные слова М. Булгакова: «Условимся раз и навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может». Приблизительно в то же время – начало 1920-х гг. – автор «Заката Европы» О. Шпенглер, как уже упоминалось, развил этот полуиронический, полудраматический тезис: «Дом – это самое чистое выражение породы, которое вообще существует». Бесспорно, что тема Дома как философско-поэтического понятия пронизывает практически всё творчество М. Булгакова – от дома Турбиных через «Зойкину квартиру» и «Дом Эльпит-Рабкоммуну» до «нехорошей квартиры» № 50 и последнего звездного пристанища Мастера, обозначенного в романе как покой.

И что не менее характерно, все эти темы (а также конкретные произведения) так или иначе, напрямую или косвенно и ассоциативно связаны с домом № 10 по Б. Садовой. Домашний мир с «кремовыми занавесками» был разрушен в 1917 г., а в 1921 г., после переезда с Северного Кавказа в Москву доходный дом Пигита, превращенный в «Рабкоммуну», стал первым реальным и символическим этапом в длительных поисках своего нового Дома. Быт и творчество, любовь и ненависть, трагедия и фарс, унижение и торжество – всё перемешалось на пути к вечному покою. Иными словами, дом № 10 способен вместить в себя значительную часть булгаковского мира. Попробуем определить его основные хромотопы, причинно-следственные связи между ними и таким образом построить сюжетную концепцию предполагаемой «живой» модели этого мира.

Основным исходным мотивом является тот факт, что, поселившись в квартире № 50 (она-то и запомнилась на всю жизнь), представлявшей из себя мини-ячейку дома-коммуны, т. е. примитивную коммуналку с самогонно-скандальными прелестями, описанными в московских фельетонах, М. Булгаков вскоре переселяется в квартиру № 34. Отбрасывая все семейно-бытовые причины переезда, определяем главную, имеющую символический смысл для нашей концепции: желание Мастера добиться хотя бы ничтожного улучшения среды обитания. Иными словами, перед нами первая по счету иллюзия обретения покоя. А учитывая то обстоятельство, что квартира № 34 находится фактически напротив (через двор) квартиры № 50, мы получаем две опорные точки для создания сюжетной конструкции.

Итак, движение от «нехорошей квартиры» к Покою можно выразить как движение от квартиры № 50 к квартире № 34, точнее к ее звездному образу, искусно созданному архитектором и художником-режиссером. Возникает вопрос: а один ли единственный путь существует в этом «хождении по мукам», нет ли возможных альтернатив? Булгаковская концепция, изложенная в романе «Мастер и Маргарита», определяет по меньшей мере два пути к конечной цели. Один путь ведет через Голгофу с Иешуа, другой путь – через бал у Сатаны.

Отметим, что дьявольский путь альтернативен божественному, и, согласно концепции романа, проблема его выбора, по Булгакову, возникает тогда, «когда люди совершенно ограблены»

и «ищут спасения у потусторонней силы». Что касается конечной точки того и другого пути, объективно ведущих либо к «свету», либо во «тьму», то большинство людей, в том числе большинство потенциальных посетителей будущего центра, не заслуживают, как и Мастер, ни ада, ни рая, а «заслуживают покой», по определению булгаковского Левия Матвея.

Впрочем, помимо названных, существует еще и третий путь: не участника, а стороннего наблюдателя за действующими лицами. Этот путь обходится, естественно, дешевле во всех смыслах и осуществляется за счет специальных конструкций, позволяющих заглянуть в окна (в прямом и переносном смысле) булгаковского мира.

Итак, исходная точка – квартира № 50. Посетитель, преодолев ряд административных препятствий (приобретение билета и т. п.), открывает дверь нужного подъезда и поднимается по лестнице на пятый этаж. С музейной точки зрения, лестничная среда – всё это переплетение настенных текстов, рисунков, почти фресок, о которых на Западе пишут диссертации как о саморазвивающемся произведении коллективного искусства, – должна быть, несомненно, сохранена. Сохранена должна быть и «тяжелая» атмосфера подъезда, являющегося составной частью коммуналного пространства.

В центре «нехорошей квартиры» – мемориальная комната М. Булгакова, точнее, ее условный образ. Отказавшись от типологических интерьеров, свойственных большинству мнимореальных музеев с их назидательным «так жил и работал», мы предлагаем создать экспозиционно-художественную модель духовного мира МАстера (МАксудова, М.А. Булгакова), сочиняющего свой заветный роман: «Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война». «Проснулся, всхлипывая, и долго дрожал в темноте, пока не понял, что я в Москве, в моей постылой комнате». По стенам этой «темноватой сырой комнаты висели старые афиши, вырезки из газет, чудаческие надписи».

Словом, комната-рукопись: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом образовались в моей келье». Рукописи нисходят со стен, поднимают письменный стол, заполняют его, снова переходят на стены и растворяются в них, рифмуясь с подъездными фресками-граффити. Помимо

стола – несколько подлинных предметов-символов, окружавших быт Мастера в разные периоды его жизни. Подчеркнем: в комнате не должно быть ни одной типологической вещи, только мемориальные, подлинные, из которых складывается лаконичный образ-натюрморт. Вся «типология» дальше: предметы-символы, фантомы и предметы-факты, документы, подлинные свидетели окружающего мира.

А этот мир безобразен: всё оставшееся пространство коммуналки, все четыре комнаты вместе с кухней заполняются символическими атрибутами пролетарского быта. «Каждый раз, как я сажусь писать, проклятый образ Василия Ивановича стоит передо мною в углу. Кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках заслонил мне солнце. Я упираюсь лбом в каменную стену, и Василий Иванович надо мной как крышка гроба». Из всех углов и щелей, как тараканы, расползаются дырявые простыни, сапоги без подошв, велосипеды без колес, утюги чудовищных размеров, примусы, керосинки, бутылки из-под самогона и т. д. Вся эта мерзость заслоняет остатки московского модерна, но это тоже скорее не реальность, а искусственно созданная символика. Причем атрибуты коммунального быта и остатки модерна постепенно концентрируются в противоположных точках квартиры, перемешиваясь с рукописями и текстами, вылетающими из комнаты Мастера...

И всё же «роман я допишу, и, смею уверить, это будет такой роман, что от него небу станет жарко». Мастер полон решимости обрести свой подлинный Дом. Чуждая среда преодолевается через любовь (ностальгию) или через ненависть (презрение). Так образуется альтернатива – с Иешуа или с Воландом. Это деление, естественно, условно: просто на первом пути больше любви, на втором больше ненависти. (А на третьем, как мы увидим, – простое любопытство.) Да и суть булгаковского Воланда близка сути гегелевского Мефистофеля: «Я часть той силы, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо».

Тем не менее от условного «модерна» – символа старого, разрушенного мира – открывается первый путь.

«Голгофа»

«Опять был сон. Но мороз утих, и снег шел крупный и мягкий. Всё было бело, и я понял, что это Рождество».

Сон первый. «Рождество»

Посетитель попадает в новое, далекое от реальности коммунального быта пространство, где формируется экспозиционно-художественный образ «Дом Турбиных» и одновременно весьма тактично моделируется рождественская среда, о которой ничего не сказано в романе об Иешуа Га-Ноцри, но которую мы вполне способны представить себе, опираясь на христианскую символику. Образ домашнего интерьера – гостиная, близкая реальностям булгаковского дома по Андреевскому спуску в Киеве, – постепенно трансформируется в образ киевской Софии, купели и иной благодатный для данной темы образ. В центре образа киевского дома – рождественская ель, печка «Саардамский плотник», домашний иконостас, стол и лампа с «абажуром зеленого цвета». «Это для меня очень важный образ. Возник он от детских впечатлений – образа моего отца, пишущего за столом». Как отмечают биографы будущего Мастера, вещи для Турбиных-Булгаковых – не материальные ценности. «Это внешние приметы их жизни. Люди льнут к вещам, стремятся убедить себя в том, что здесь, в мире привычных предметов обихода их тыл, надежный, прочный. Спокойные вещи – символ устойчивости Бытия».

В пространстве живой экспозиции появляются иконы «Отечество» и «Пресвятая Богородица». Они объединяют символический ряд предметов, документов и фотографий, связанных с отцом Афанасием Ивановичем Булгаковым, преподавателем богословия Киевской духовной академии, и мамой Варварой Николаевной, дочь священника.

По своему функциональному назначению это и музейная экспозиция, и реальная гостиная с домашним буфетом и возможностями проводить здесь камерные концерты. В центре музейной гостиной – рояль, окруженный удобной мебелью в стиле конца XIX в., известной нам по роману «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных». Словом, это свой дом и для Булгакова, и для гостей-посетителей. Дом осмысленный, теплый и добрый. Дом, который стоило и стоит защищать. Дом в самом широком плане – город, Россия... Это та культурная среда, в которой когда-то рождались Мастера.

Сон второй. «Тьма Египетская»

Как ни дорог домашний очаг, но жизнь устроена так, что от рождественских радостей мы незаметно переходим к деятельности, благо которой не всегда осознаётся окружающими.

«Сознайся, – тихо, по-гречески спросил Пилат, – ты великий врач? – Нет, нет, – живо ответил арестант, – поверь мне, я не врач. – Ну, хорошо. Если ты хочешь держать это в тайне, держи». Этот диалог Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри весьма точно определяет отношение Булгакова к теме нравственного долга. И проповедник Иешуа, для которого «добрым человеком» является даже Марк Крысобой, и герой «Записок юного врача» – люди одной нравственной позиции. Дом Турбиных как образ культуры рождает героя, герой начинает действовать во благо человечества. А что само человечество? «Где весь мир в день моего рождения? Люди? Небо? За окошками нет ничего? Тьма...» Тьма недоверия и непонимания, «спустившаяся над Ершалаимом», окружает Иешуа, «тьма Египетская», тьма российской провинции – географической и духовной – окружает юного врача.

Не будем пугаться излишней патетики: посетитель попадает в предметно-художественную среду, выражающую идею нравственного и реального служения людям. Ведущий мотив – образ русского врача, метафорически интерпретирующий тему «исцеления нравов», тему Спасителя. «Я буду бороться... Потянулась тьма Египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... В глуши. Но не один. А это моя рать...» Посетителя окружают образы русских врачей-подвижников, вдохновленных подвигом Христа, врачей – соратников юного Чехова, юного Вересаева, юного Булгакова. Последний, кстати, за один год своей врачебной деятельности принял 15,5 тыс. больных.

Но музейная экспозиция, посвященная физическому и нравственному спасению России, не ограничивается только именами врачей. Тема гораздо шире. Иешуа-врач сродни и Александру Ипполитовичу Ефросимову – ученому-изобретателю (пьеса «Адам и Ева»), спасавшему человечество от физического уничтожения. С точки зрения Булгакова, Ефросимов и является подлинно новым Адамом, свободным от классовых и иных социальных комплексов, новым человеком, определившим цель своей жизни как служение людям. Отсюда ведущий мотив экспозиции дополняется локальными инсталляциями, посвященными русским

ученым и изобретателям первой трети XX в. (в их число входит и эмигрировавший брат М. Булгакова Николай).

Наконец, понятно, что формирующаяся предметно-художественная среда является, прежде всего, структурной основой для создания реальных, действующих кабинетов врачей, занимающихся как традиционной, так и нетрадиционной медициной, и клубов изобретателей или конструкторских фирм, способных, будем надеяться, объединить обреченное племя носителей фантастических идей и проектов, направленных на спасение человечества. Посетитель подобных живых музеев одновременно и свидетель, и участник, и объект исцеления в прямом и переносном смысле слова.

Сон третий. «Что есть истина?»

В жизни любого подвижника рано или поздно наступает кульминационный момент, когда необходимо ответить на вопрос власть имущих: «Что есть истина?» У каждого из них есть свой Понтий Пилат, свой Людовик XIV, свой Сталин, которым покоя не дает тот факт, что истина доступна лишь для разума гения. И хотя те из владык, у кого достаточно развиты ум и способность к состраданию, готовы растянуть диалог с гением на всю оставшуюся жизнь, страх оказаться за пределами авторитарной системы, не допускающей инакомыслия, не позволяет реализоваться их человеческому любопытству.

Словом, тема «Художник и Власть» пронизывает создаваемый экспозиционно-художественный образ: посетитель оказывается свидетелем и участником беседы Понтия Пилата и Иешуа во дворце Ирода Великого, завтрака-поединка Людовика и Мольера, телефонного и заочного диалога Сталина и Булгакова. Весьма характерно выскажется Булгаков о запрещении постановки пьесы «Батум» – последней попытки объясниться с «вождем»: «Люся, он подписал мне смертный приговор» (по воспоминаниям Е.С. Булгаковой).

В атмосфере парадной торжественности (сочетание элементов классической античности, николаевского и сталинского ампира) происходят эти беседы. Символические атрибуты власти, подавляющие истину, воплощенную в духовно сильной личности, окружают Мастера (Иешуа, Мольера, Булгакова): античные и пролетарские императоры в скульптурных изображениях, на

живописных полотнах, плакатах, в многотомных изданиях «классиков марксизма-ленинизма»; законы и постановления, липовые конституции и многое, многое другое. Решается судьба города, судьба России. «Что есть истина?»

Слово произнесено: «Всякая власть является насилием над людьми... настанет время, когда не будет власти ни кесаря, ни какой-либо иной... Человек перейдет в царство истины и справедливости...» Врач, изобретатель, спаситель становится пророком: Мастером-философом, Мастером-драматургом, Мастером-писателем, Мастером-художником... Главное, что его волнует, это насколько точно он будет понят современниками и потомками. Помните? «Эти добрые люди... ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время». Эта «путаница» как объект нашего пристального внимания – и есть живой процесс поиска истины. А экспозиционная тема «Художник и Власть» становится смысловым ключом к восприятию предметно-художественной среды как минимум четырёх живых музеев:

– музея-клуба, экспозиция и дискуссионная деятельность которого посвящена русской философии конца XIX – начала XX в. (В. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов и др.);

– музея-театра, экспозиция и деятельность которого посвящена теме «Булгаков и мировой театр»; экспозиционное пространство способно трансформироваться в экспериментальную сценическую площадку (со зрительным залом), предназначенную для постановок произведений Булгакова и современных пьес, ставящих аналогичные проблемы;

– музея-студии, экспозиция которого посвящена роману «Мастер и Маргарита», а деятельность – формированию литературно-поэтической студии «Мастер»;

– музея-мастерской, не связанного непосредственно с биографией Мастера, но органично входящего в заявленную тему и соотносимого с мемориальными особенностями дома № 10; это выставочный зал и художественная мастерская, созданная на основе бывших мастерских П. Кончаловского (здесь бывали С. Коненков, В. Суриков, участники группы «Бубновый валет») и Г. Якулова; не исключено, что эта экспозиция-студия станет базой для пополнения коллекции русского изобразительного искусства начала XXI в.

Естественно, что все эти живые музеи могут иметь торговые точки или киоски для продажи соответствующей печатной, изобразительной и прочей продукции. Как известно, проблема «художник и власть» может быть решена тогда, когда внутренняя свобода Художника (Мастера) дополняется экономической независимостью.

Сон четвертый. «Белая гвардия»

От суда и приговора власти начинается, собственно, путь на Голгофу. Торжественно-трагическим, обреченным, но сохраняющим право на истину – таким предстает в романе образ Иешуа Га-Ноцри, выраженный не прямым текстом, а ассоциативно, через описание движения римских легионеров, входящих в оцепление. Получается так, что не столько Иешуа, сколько мужественный центурион Крысобой и его воины, почти крестоносцы в реальном смысле слова (христово воинство), движутся к месту своей собственной казни. «Казалось, что великан центурион в силах ходить так весь день, всю ночь и еще день, – словом, столько, сколько будет надо».

Этот художественный прием Мастера, не раздающего своим героям однозначных оценок и реализующего право на ассоциативность восприятия образа, становится понятным, если вспомнить вещей сон Алексея Турбина о том, как входили в рай обагранные кровью, своей и чужой, эскадроны Белой гвардии: «...прямо-таки всем эскадронам, в конном строю и подошли».

И в жизни, и в творчестве М. Булгаков воспринимал Белое движение (во всяком случае, его начальный этап) как логическую, справедливую реакцию на узурпацию власти, неважно кем – Петлюрой, Лениным или Троцким. Белая гвардия – это бывшие обитатели разрушаемого «дома Турбиных», получившие право на его защиту. Они святые, крестоносцы, т. е. несущие свой крест до конца, до неизбежной казни. Вспомним Алексея Турбина, Мышлаевского, Студзинского, полковников Малышева и Най-Турса. Последний «был в странной форме: на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч длинный, каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов». «Они в бригаде крестоносцев», – поясняет Турбину вахмистр Жилин, а с ним и начинающий писатель, как бы предопределяя восхождение на Голгофу Иешуа, образ которого, как уже отмечалось, решается более тонко, на ассоциативной связи с движением цепи легионеров.

Всё выше сказанное – идеологическая основа для создания живого Музея русской армии, тематические рамки которого могут и не ограничиваться историей Белого движения в России. Динамичная организация предметной среды – костюмов и воинских символов, фалеристики и оружия, портретов и фотографий, документов и карт, газетных публикаций и продукции «ОСВАГ»⁴⁶⁵ – нагнетает атмосферу героического и трагического движения носителей «белой идеи». С одной стороны, образ музея складывается на основе метафорических ассоциаций, связанных с конкретно-историческим и литературным фактом (роман «Белая гвардия»): после прорыва Петлюры большая часть офицеров и юнкеров забаррикадировались в одном из киевских музеев (!), открыв этим жестом символический ряд атрибутов неизбежной смерти и вечности. С другой стороны, плодотворной для создания образа нам кажется и идея совмещения «музея» с «гимназией», вспомним портрет Александра I, вызывающий ассоциативную связь с Бородинской битвой: «В актовом зале, как на Бородинском поле, стояли сотни ружей в козлах». В любом случае, герои экспозиции, трансформирующейся то ли в военно-исторический клуб, то ли в военную гимназию, – герои произведений Булгакова, их прототипы и последователи «с венцом во лбу и тремя огнями... с аршинной пестрой георгиевской лентой».

Что касается утилитарных задач подобного живого музея с героико-трагической аурой, то создание в данной среде военно-исторического клуба или военной гимназии будет способствовать не только патриотическому воспитанию и культурно-историческому осмыслению будущего России, но и формированию и расширению коллекции музея. Например, на основе частных собраний участников клуба или воспитанников гимназии.

Сон пятый. «Казнь» («Бег»)

«Бессмертье – тихий, светлый брег. Наш путь к нему стремление. Покайся, кто свой кончил бег...»

«В первый же час его стали поражать обмороки, а затем он впал в забытие, повесив голову в размотавшейся чалме... Тело

⁴⁶⁵ ОСВАГ – информационно (осведомительно)-пропагандистский орган Добровольческой армии, в дальнейшем – Вооруженных сил Юга России во время Гражданской войны.

с выпятившимися ребрами вздрогнуло... Иешуа оторвался от губки и, стараясь, чтобы голос его звучал ласково и убедительно, и, не добившись этого, хрипло попросил палача: – Дай попить ему... Кровь побежала по его животу, нижняя челюсть судорожно дрогнула, и голова его повисла... Остановившись у первого столба, человек в капюшоне внимательно оглядел окровавленного Иешуа, тронул белой рукой ступню и сказал спутникам: “Мертв”».

«Совершенно было ужасно даже помыслить о том, что такого человека можно было казнить. Казни не было! Не было! ... Славы великодушного игемона! – торжественно шепнул палач и тихонько кольнул Иешуа в сердце».

«При чем же здесь Бег?» – спросит пронизательный читатель и будет не прав. Вспомним, как «спасал» русскую эмиграцию Сталин: большинство из тех «бегущих», кто возвращался на родину, попадали в лагеря или были расстреляны. Но наиболее символический смысл эта «спасительная» казнь приобретает, если говорить о судьбе прообраза Хлудова – генерала Слащева: первый, как известно, застрелился, второй вернулся на Родину и был убит «при загадочных обстоятельствах», когда началась травля Булгакова в связи с пьесой «Бег». Новый Пилат не любил свидетелей.

Бег – мучительная духовная и физическая смерть носителей русской культуры, интеллигенции, «белой гвардии». И не столь важно, вернулись ли они в лагерь и застенки лубянского дома или нет: бег вне России – такая же смерть.

Итак, тема определена – трагическая судьба русской эмиграции, внешней и внутренней, с одной стороны, заставившая Булгакова даже в условиях жесткой цензуры написать пьесу «Бег», определив свое однозначное отношение к бывшим обитателям «дома Турбиных», а с другой стороны, до конца жизни связавшая его имя с именами А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Да и что такое его жизнь в качестве «либреттиста» Большого театра, если не медленная физическая и духовная смерть?

Мы вступаем в наиболее сакральную зону булгаковского центра, в экспозиционно-художественную среду, ассоциативно связанную с образом распятия. Распятие русской культуры на деревянных и каменных крестах европейских, азиатских, американских городов, в лагерях Сибири, на митингах с резолюцией «Смерть!», наконец, на домашней постели, в окружении (дай Бог!) двух-трех близких людей... При создании образа можно использо-

вать и символические мотивы церкви Успенской Божией Матери на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа (вспомним молитву Елены Турбиной, обращенную к Богородице, о спасении брата).

Понятно, что в контексте булгаковского Дома музей русской эмиграции (внешней и внутренней), коллекция которого, вероятно, будет складываться из частных коллекций потомков героев этого музея, – это действующий живой музей, своего рода собрание (клуб, салон и т. п.) последних представителей той культуры, ностальгия по которой всю жизнь преследовала М. Булгакова.

Сон шестой. «Ученик»

Что остается от распятой культуры? И благодаря кому она приобретает способность к постоянному воскрешению? В произведениях Булгакова есть сквозной многоплановый образ ученика, ассоциирующийся и с Левием Матвеем, и с Николкой Турбиным, и с Маргаритой, и в определенной степени с преобразованным Иваном Ивановичем Поныревым, бывшим Бездомным. А в реальности это люди, сделавшие всё возможное и невозможное для того, чтобы мы сегодня имели возможность читать собрание сочинений М.А. Булгакова, воспоминания, монографии, статьи о жизни и творчестве писателя. Даже этот уникальный центр возникает во многом благодаря тем, кто сохранил наследие Мастера, его живой образ, его рукописи, которые, конечно же, «не горят», но могут долго скрываться в стальных сейфах архивной цензуры.

Посетитель попадает в экспозиционно-художественную среду, наполненную символическими предметами на данную тему. Среди них портреты, фотографии, документы и вещи, связанные с Т.Н. Лаппой, Л.Е. Белозерской и, прежде всего, с Е.С. Булгаковой – реальной Маргаритой, неоднократно спасавшей своего Мастера. Здесь же документальные свидетельства о друзьях М. Булгакова, первых «булгаковедах» (С. Ермолинском и др.), издателях и просто приличных людях, способствовавших второму рождению, воскрешению писателя в его собственной стране.

При создании музейных инсталляций на данную тему можно использовать сюжетные мотивы из произведений Мастера, раскрывающие многоликий образ ученика.

Левий Матвей: «Дорвавшись до столбов, уже по щиколотку в воде, он содрал с себя отяжелевший, пропитанный водою таллиф, остался в одной рубашке и припал к ногам Иешуа. Он перере-

зал веревки на голеньях, поднялся на нижнюю перекладину, обнял Иешуа и освободил руки от верхних связей. Голое, влажное тело Иешуа обрушилось на Левия и повалило его наземь... Прошло несколько... минут. Ни Левия, ни тела Иешуа на верхнем холме уже не было».

Николка Турбин: «Они со сторожем вышли через противоположные двери в совсем темный коридор, где сторож зажег маленькую лампу, затем прошли немного дальше... Холодом обдало Николку... “Стойте, – слабо сказал он Федору... – вот он. Нашел. Он наверху”... Федор также под мышки втащил Ная на платформу лифта и опустил его к ногам Николки... В ту же ночь в часовне всё было сделано так, как Николка хотел, и совесть его была совершенно спокойна, но печальна и строга... Старуха мать от трех огней повернула к Николке трясущуюся голову и сказала ему: – Сын мой. Ну, спасибо тебе».

Маргарита: «Запустив в волосы тонкие, с остро отточенными ногтями пальцы, она без конца перечитывала написанное, а перечитав, шила вот эту самую шапочку... Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером. Она нетерпеливо дожидалась обещанных уже последних слов о последнем прокураторе Иудеи, нараспев и громко повторяла отдельные фразы, которые ей нравились, и говорила, что в этом романе – ее жизнь...

...Боже, ты болен. За что это, за что? Но я спасу тебя, я тебя спасу... Она аккуратно сложила листы, завернула их в бумагу, перевязала лентой. Все ее действия показывали, что она полна решимости и что она овладела собой».

А теперь сам Мастер в последние минуты своей жизни о реальной Маргарите: «Подойди ко мне, я поцелую тебя и перекрещу на всякий случай... Ты была моей женой, самой лучшей, незаменимой, очаровательной... Когда я слышал стук твоих каблучков... Ты была самой лучшей женщиной в мире... Ты любила мои вещи, я писал их для тебя» (из дневника Е.С. Булгаковой).

Перейдем к прозе. Пластические эквиваленты образа ученика, как и в предыдущих «снах», создают среду для «живой», реальной деятельности. В данном случае это научно-информационный комплекс по изучению творчества М. Булгакова. Сюда должны органично войти библиотека, фоно-, фото-, кино-, видео- и медиатеки, компьютерный зал, издательство, конференц-зал и выставочный зал.

Посетителю представится возможность сыграть роль ученого, по крайней мере, здесь он найдет максимальную информацию, связанную с миром Булгакова. Естественно, для сеансового посещения это своего рода театр «от науки», но предлагаемый информационный комплекс способен функционировать и автономно, что свойственно практически каждой тематической зоне живого музея.

Как бы там ни было, это последняя тематическая зона перед конечной точкой нашего движения. Здесь пути расходятся. Путь Иешуа – к свету. Мы, как и Мастер, его, по-видимому, не заслужили. Наша цель – Покой.

Однако прервемся, чтобы пройти к той же цели другим путем, теперь уже через...

«Бал у Сатаны»

Выбор вновь сделан. Посетитель (теперь уже из той категории, что жаждет острых ощущений), осмотрев комнату Мастера, увлекаемый волнами коммунальной стихии в противоположную от ностальгического модерна сторону, через огромный камин (вспомним, как проникали гости Воланда на бал) попадает в пятое измерение или в своего рода музейный постмодерн.

«Каким образом всё это может втиснуться в московскую квартиру? – Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов». С пятым измерением – как при Булгакове, так и на сегодняшний день – знакома только нечистая сила, мягко называемая «потусторонней». Напомним, что «когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасение у потусторонней силы». Другими словами, это новый вариант жизни, теперь уже не во снах, но и не в реальности, а в дьявольском измерении. Каков же он, «тот, кто вечно хочет зла и вечно совершает благо»? Тот, чья частица заключена в нас подчас и упрямо толкает на эксперименты и подвиги, не всегда завершающиеся покоем.

А поскольку бал есть бал, то первое действие нашей трагикомедии можно обозначить как

Круг первый. Эксперимент профессора Преображенского

Мы можем лишь догадываться, при каких обстоятельствах появился на свет дьявол, но почти наверняка знаем, как родился

бес. Посетитель получает возможность присутствовать при сем «всемирно-историческом» событии. На условном операционном столе, напоминающем очертания «шестой части земного шара», рождается (и что самое интересное, накануне Рождества) «новый человек» – смесь алкаша с собакой, Полиграф Полиграфович Шариков, бесполое существо, вмещающее черты и Василия Ивановича («кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках»), и Аннушки-чумы. «Вы мужчина или женщина? – Какая разница, товарищ?»

Новый человек в новом мире. Много советской символики, прежде всего предметно-вещевой, ассоциирующейся с рабоче-крестьянскими «операционными инструментами» типа серпа и молота, а также документальной, газетной и изобразительной, иллюстрирующей «рождественские» процессы в масштабе всей страны. Апофеоз темы – архитектурные портреты бумажных городов, клубов и дворцов труда, созданные в мастерских А. Родченко, В. Татлина, Л. Лисицкого, В. Крутикова и других художников-экспериментаторов. Особо выделен портрет К. Маркса. «Выражение лица у него было такое, как будто он хотел сказать: – Это меня не касается!».

Первые слова, которые слышит новоиспеченный советский «Адам», это «Сдавайте валюту!» и «Ваши документы?». Первый лозунг трансформирует предметно-художественную среду в филиал банка и контору по обмену валюты, дополненную музейными инсталляциями на тему российской (и не только) валюты первой трети XX в. Посетителя окружают царские «петры» и «катеньки», керенки, лимоны, советские червонцы, петлюровские карбованцы, турецкие лиры и т. д., словом, хорошо знакомые разноцветные бумажки, что держали в руках булгаковские герои. Второй лозунг вынуждает посетителя столкнуться с административно-охранной службой, весьма необходимой, как не трудно заметить, не только по соседству с банковским филиалом, но и в глобальной структуре центра. Интерьер этой «службы» удивительно близок атмосфере булгаковского «домоуправления», о чем напоминают экспозиционные портреты Ивана Васильевича Грозного и его «золотой роты». Грозный образ человека в «кепке, пальто и сапогах» компенсируется спецбуфетом с неизменно советским призывом «получите талоны!», что позволяет изрядно подкрепиться перед трудной дорогой в пространство красной дьяволиады.

Круг второй. «Дьяволиада»

Итак, валюта сдана, билет предъявлен, винегрет проглочен. После советского «рождества» начинается деятельность. «Тьме Египетской», сквозь которую пробивается «спаситель человечества» в первой части нашего центра, противостоит дьявольский перекресток – традиционно булгаковский символ, обещающий читателю резкий поворот событий. На перекрестке сходятся четыре условные зоны советской дьяволиады 1920–30-х гг.

Первая зона связана с советским купцом, представителем крупного бизнеса, пытающимся выжить в новых условиях. Помните? «В царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью “Мертвые души”, шутник сатана открыл дверь и... двинулась вся ватага на Советскую Русь». Посетитель попадает в фантастическую систему реальных и липовых торговых трестов, объединений, совместных предприятий, где делаются деньги из воздуха и всем заправляет бригада Чичикова: Неуважай-Корыто, Ноздрев, Елизавета Воробей и К. «Видишь магазины? Так это все его магазины. Все, что по эту сторону улицы, – все его. А что по ту сторону, – тоже его». Словом, перед нами музейные инсталляции на темы купеческой Москвы 1920-х-гг., чем-то очень напоминающей современную новорусскую столицу. Всё это – предметно-художественная среда для создания весьма прибыльной торгово-посреднической фирмы или ООО «Пампуш на Твербуле»...

Далее вторая зона, логически продолжающая первую. Рядом с «совкупцом» трудится представитель «малого бизнеса» – бывший «советский кооператор». Его образ складывается из символики «Зойкиной квартиры» – полумастерской, полуборделя, где «манекены похожи на людей, а люди – на манекенов». В общем, «квартира – это всё, что у нас есть, и я выжму из нее всё... к Рождеству мы будем в Париже», мечтали булгаковские бизнесмены. Но нас больше волнует само производство. Музей-ателье «Советский костюм 1920–30-х годов» трансформируется в реальное ателье по пошиву одежды «Зоя». Здесь же и демонстрационный зал, позволяющий удовлетворить любопытство ценителей моды прошлого и настоящего. При ателье – коммерческий магазин, выполняющий одновременно функции своеобразного «отдела комплектования» музея: помимо обычной продажи здесь осуществляется эквивалентный обмен.

Вспомним «сеанс черной магии», проводимый бандой Воланда: «Фирма совершенно бесплатно производит обмен старых дамских платьев и обуви на парижские модели и парижскую же обувь. То же самое он добавил относительно сумочек и прочего». В нашем варианте это обмен образцов одежды, а также других предметов быта 1920–40-х гг., имеющих музейное значение, на почти «парижские модели». Экономическую стратегию подобных бартерных сделок разработать, на наш взгляд, не трудно.

Далее – третья зона дьявольского перекрестка, имеющая отношение к советским энтузиастам, многочисленному отряду деятелей, пропустивших некогда великую державу сквозь мясорубку экспериментов «первых пятилеток». Речь идет о пресловутом товарище Рокке, использовавшем «луч жизни» в животноводстве: «Может быть, этот тип выведет стерильных кур и догонит их до величины собаки». «Может быть...» – печально вздохнет посетитель, окруженный многоплановыми образами колхозно-совхозной действительности, сложившимися за годы Советской власти. Всё это – предметно-художественная среда для уникального зоопродуктового магазина «Луч жизни Рокка», торговый ассортимент которого включает не только представителей экзотической фауны, но и отечественные куриные окорочка – образцы «импортозамещения».

Наконец, последняя зона, созданная по образу и подобию хорошо известного нам «Спимата»⁴⁶⁶ (Главной центральной базы спичечных материалов), где обитает советский чиновник Кальсонер, а также его многочисленные двойники из фельетонов, пьес и романов М. Булгакова. Посетитель попадает в «советскую канцелярию» с огромными пресс-папье и бухгалтерскими счетами, ручками и скрепками, «входящими» и «исходящими». Словом, в знакомую среду, ретроспективную, но легко узнаваемую. Ну разве не родной нам покажется голова Кальсонера, «сверкающая огнями, электрическими лампочками, вспыхивающими на темни», и его голос «как из медного таза»? А с музейной точки зрения, это пиджак без головы и тела, подписывающий очередное «постановление».

⁴⁶⁶ Спимат – в 1920-е гг. так называлась «главная база спичечных материалов».

И если вам в реальной, например, нотариальной конторе при нашем музейном «спимате» выдадут вместо нужных бумажек коробок спичек с изображением черного пуделя на этикетке, не обижайтесь. Всё это штучки Коровьева...

Круг третий. «Разоблачение»

Труды и заботы новых советских «бесов» должны быть оценены по достоинству. В этом смысле проблема «Что есть истина?» на дьявольском уровне решалась иначе. Вместо гения перед Воландом предстала бесчисленная рать больших и малых семплеяровых, лиходеевых, римских и варенух, маленьких пилатов, уверенных в том, что крепко держат истину и свою судьбу в собственных руках.

Итак, «кресло мне», негромко приказал Воланд. В центре зала, напоминающего одновременно и зал варьете, и зал суда, перед креслом Воланда – светящийся шар, похожий и на Землю-глобус, и на человеческую голову. Начинается процесс разоблачения... В последнее десятилетие прошлого, XX века, подобных разоблачений было сделано столько, что хватило бы на десять сеансов Мессира. Словом, наш посетитель попадает в экспозиционно-художественную среду, представляющую собой Музей советских разоблачений: десятки лениных, сталиных, свердловых, троцких, бухариных, войковых, павликов морозовых и тому подобных персонажей советской мифологии снимают одежды героев и мучеников.

Документальные разоблачения усилены пластическими художественными средствами. Они страшны и комичны, переплетены с каббалистическими символами. Вспомним предсказание судьбы Берлиоза: «Вы умрете другой смертью... (Воланд) смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде «Раз, два... Меркурий во втором доме... Луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь... И громко и радостно объявил: “Вам отрежут голову!”».

Посетителю будет предоставлено право поучаствовать в одном из таких сеансов разоблачения. На сцене музея-варьете могут отвести душу современные маги и лидеры отечественного шоу-бизнеса, обрушивающие свой энергетический потенциал на «простого постсоветского человека».

«Ну что же, – задумчиво отозвался Воланд. – Они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... Ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... Обыкновенные люди, напоминают прежних... Квартирный вопрос только испортил их».

В общем, судьба Бенгальского нам, видимо, не грозит, дорогой посетитель. Мы получаем иное приглашение к разоблачению – на уровне шуток Коровьева, приглашение в... баню. Да, именно в реальную баню или сауну, с зеркалами, пивом и раками. В баню, где дьявольским прокурором является булгаковский «банщица Иван» – мужик-бедолага, обслуживающий одновременно мужское и женское отделение: «Дядь Иван, а дядь Иван! – Што тебе? Мыло, мочалку имеешь? – Всё имеем, только умоляю тебя, уйди ты к чертям... Женская фигура выскочила из простыни и, как Ева по раю, побежала в баню». Или: «Да ты ж мужик! – Ну и мужик, дак что... Простыня не требуется? – Дядя Иван, провались ты в преисподнюю». Забавное, прямо скажем, предстоит нам «разоблачение».

Круг четвертый. «МАССОЛИТ на марше»

Ну, а ответная реакция семплеяровых? Тут всё в порядке: «красная гвардия» от идеологии в лице ее передового отряда – «инженеров душ человеческих» или «братьев-писателей», по выражению М. Булгакова, – готова к боевому маршу. И это не искусственно созданный образ. Вспомним «Левый фронт искусства», «Молодую гвардию» и прочие журналы и объединения. В общем, МАССОЛИТ с Драмлитом в арьергарде. «Первым показался шагом едущий мимо решетки сада конный милиционер, а за ним три пеших. Затем медленно едущий грузовик с музыкантами. Далее – медленнодвигающаяся... машина, в ней гроб в венках». Похороны «социалистического реализма»?.. Вряд ли. Обитатели драмлитового дома и перелыгинских дач полны самоуверенности. Четвертый дьявольский круг нашего «бала» – торжественный марш литературы и драматургии 1920–30-х гг. Здесь и Латунский-Литовский, и Лаврович-Вишневский, и Бездомный-Безыменский, он же Приблудный, Бедный и Голодный, и автор нетленных «взвейтесь-развейтесь» Пряхин-Жаров, и многие другие герои произведений М. Булгакова.

Короче, мы в «Музее социалистического реализма». Образ его «похорон» – мини-пародия на движение римских когорт к Голгофе в параллельном мире булгаковского дома – вмещает в себя и побитые стекла в окнах-книгах. Ну а чего стоят одни «грибоедовские» мотивы: «На дверях первой же комнаты виднелась надпись “Рыбно-дачная секция”. На дверях комнаты № 2 было написано что-то не совсем понятное: “Однодневная творческая путевка”. Далее – “полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия)”». И соответствующие города: Ялта, Суук-Су, Боровое, Цихидзаури, Махинджаури и Ленинград (Зимний дворец). Ну, кому что, а мы выбираем ресторан, «расписанный лиловыми лошадьми с ассирийскими гривами» и столик с «лампой, накрытой шалью».

Откроем меню: «Порционные судачки, стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей икрой, яйца-кокотт с шампиньонным пюре в чашечках, филейчики из дроздов с трюфелями, перепела по-генуэзски... Да джаз, да, вежливые услуги».

Закусив и помянув грешный «соцреализм», заглянем в книжную лавку. Полки ломаются от толстых повестей, романов и трилогий 1920–40-х гг.. Но, в отличие от мертвого груза бывших букинистических магазинов, экземпляры романов в стиле «Красные зеленыя» здесь должны идти нарасхват: все они помечены нечистой силой – автографами Коровьева и Бегемота.

Круг пятый. «Клиника имени Стравинского»

Каков же результат этой дьявольской жизни? Сумасшедший дом, а вместо распятия на кресте – смирительная рубашка. Да и что такое сама жизнь? Здесь Булгаков близок Шекспиру: «Жизнь – это история, рассказанная идиотом, наполненная шумом и яростью и не значащая ничего». Не зря же он обозначил «Театральный роман» как «Записки покойника», подражая гоголевским «Запискам сумасшедшего». «Дьяволиада» из той же серии. Близок к помешательству Хлудов, проходят через сумасшедший дом Мастер, Иван Бездомный, другие, более обычные герои «Мастера и Маргариты». Да и сам Мастер – Булгаков часто находился на грани нервного срыва.

Эта казнь страшнее распятия: смерть на кресте – физическая, сумасшедший дом – смерть духовная. Однако есть сумасшед-

ший дом – и есть психиатрическая клиника. Булгаков-врач эту разницу чувствовал: первое – символ наказания, второе – спасения. Хотя в жизни, если вспомнить советских диссидентов 1960–70-х гг., эти понятия давно перемешались. Словом, дурдом – очень характерное место для советской страны и одно из центральных в мире Булгакова.

Таким образом, посетитель попадает в слегка сдвинутый предметно-художественный мир, созданный по мотивам «знаменитой психиатрической клиники, недавно открытой под Москвой». Это царство «профессора Стравинского» – Петра Борисовича Ганнушкина, Петра Петровича Кащенко, Владимира Петровича Сербского и других «основоположников отечественной психиатрии». Все они в какой-то степени заложники своей собственной науки. С помощью пластических художественных средств необходимо создать полубредовую, полуреальную среду советского бедлама, где в смиренные рубашки закручены не только «шариковы» с «босыми», но и десятки бывших Мастеров.

Это одновременно и Музей советской психиатрической науки, и Музей духовной смерти человека, объявленного сумасшедшим. А поскольку трагедия всегда соседствует с буффонадой, в атмосферу этого «дома» врываются откровенно гаерские мотивы: «В ногах ивановой кровати загорелся матовый цилиндр, на котором было написано: “Пить”. Постояв некоторое время, цилиндр начал вращаться до тех пор, пока не выскочила надпись: “Няня»». Само собой разумеется, этот хитроумный цилиндр поразил Ивана. Надпись «Няня» сменилась надписью «Вызовите доктора». Ну, а в экспозиционно-художественных портретах психпрофессуры, как уже отмечалось, много от Александра Николаевича Стравинского: «Главный, по-видимому, поставил себе за право соглашаться со всем и радоваться всему, чтобы ни говорили ему окружающие, и выражать это словами “славно, славно”. “Как Понтий Пилат!” – подумалось Ивану».

Словом, перед посетителем, как и перед булгаковским Иваном, – три пути. «Чрезвычайно соблазнял первый: кинуться на эти лампы и замысловатые вещицы и всех их к чертовой бабушке перебить, и таким образом выразить свой протест». Мы предлагаем два других. Один из них – спортивная игра «тараканы бега». Принципы её функционирования обозначены в пьесе «Бега», а экономический эффект, надо полагать, специалисты оценят по

достоинству. Наконец, третий путь, менее прибыльный, но зато с гарантией. Речь идет о платной психоневрологической службе «Вам здесь помогут», оказывающей срочную помощь пострадавшим как в реальной жизни, так и в нашем Булгаков-ленде.

Круг шестой. «Свита Воланда»

Мы подошли к последней, кульминационной точке inferнального бала – собственно феерическому представлению, устроенному в «пятом измерении» пятиэтажного московского дома. В центре внимания те, кто обеспечил успех этого фантастического бала, где звучала музыка Штрауса, где кровь перемешалась с шампанским, где бесовский огонь, уничтоживший мещанскую муть, казался очистительным, карнавальным фейерверком. Это те, кто сохраняет и до сегодняшнего дня всю прелесть дьявольской круговерти, порой спасающей от ужасов политической «дьяволиады». В общем, сатанинская свита, грозная и глумливая, способная на невероятные пошлости и в то же время яркая, полная бесшабашного оптимизма.

Зло в этом мире часто оборачивается добром, а порождения дьявола – не всегда шариковы. Иначе жизнь действительно не имела бы смысла, а ограничивалась сумасшедшим домом. Но пока есть глумливый Коровьев, гуляка-кот Бегемот, комплексующий добряк Азazelло и многие, многие другие гости последнего бала в булгаковском доме, есть надежда на спасение даже в дьявольском мире. И хотя посетителя окружает фантастическое, нереальное пространство, населенное героями «Мастера и Маргариты», всё это чисто внешнее ощущение. Главное то, что вся эта свита не больше и не меньше, как частица нашей собственной беспокойной души, жаждущей очищающего праздника, пира во время нравственной чумы. Все мы, выбравшие этот путь, и есть свита Воланда.

Мы попадаем в пространство шоу-зала, предназначенного для гала-концертов, эстрадно-цирковых программ, в также для джаз-, рок- и тому подобных акций. Словом, мы участники массового карнавала, где у каждого есть возможность получить роль картонного вампира, соблазнительной ведьмы или летающего борова. В последнем случае тем посетителям, у которых напряженные отношения в семье, будут выдаваться удостоверения следующего образца: «Сим удостоверяю, что предьявитель сего...

провел упомянутую ночь на балу у Сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства (боров). Подпись – Бегемот». Естественно, на базе этого музейного шоу-зала может действовать Клуб любителей собак и кошек, устраивающий периодические выставки своих питомцев.

Карнавал с участием дьявольской свиты – последний этап на пути к вечному Покою – в какой-то степени противостоит своему «информационно-научному» аналогу в параллельном движении через «Голгофу». И не только он. Не трудно заметить, что все шесть сюжетно-тематических этапов «Бала у Сатаны» являются ассоциативными рифмами к шести тематическим зонам «Голгофы». Это как бы аверс и реверс нашего бытия и мира Булгакова, в частности. Поэтому весьма желательно было бы организовать визуальную (электронную) связь между параллельными зонами: при желании посетитель сможет видеть то, что происходит в альтернативных живых музеях.

«Покой»

Наши ностальгические «сны» и наши дьявольские «круги» сходятся в одной конечной точке. Здесь мы прощаемся и с Иешуа, и с Воландом: один движется к вечному Свету, другой мчится сквозь вечную Тьму. Перед нами же открывается иная среда, иная жизнь, существующая одновременно и в нашем сознании, и в «пятом измерении». Это единственная реальность, предоставленная нам в результате компромисса Иешуа и Воланда, заключивших, пожалуй, не самый худший договор.

Образ Покоя, столь выстраданный Булгаковым, возникает, как уже отмечалось, в контексте квартиры №34, расположенной в противоположном крыле дома. Напомним, что в реальной жизни Булгакова это был первый шаг на пути к улучшению жилплощади: его новая комната была больше, а соседи лучше. В символическом пространстве дома эта комната воспринимается как первый шаг к покою, что позволяет нам создавать одноименный образ в ее контексте. Итак: «Ты награжден. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил... Смотри, вон впереди твой вечный дом. Я уже вижу венецианское стекло и вьющийся виноград. Это твой дом, твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься, и кто тебя не потревожит... Ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Беречь твой сон буду я».

И еще: «Неужели вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде...?» И, наконец, «свечи будут гореть, услышишь квартет, яблоками будут пахнуть комнаты дома». Исчезнет «кошмар в полосатых подштанниках», и вместо чужой коммунальной среды появится вечно звездное небо и звёзды мировой культуры: Шуберт, Гёте, Гоголь, Пушкин, Толстой, Вагнер, Чехов...

В центре квартиры, в комнате, которую когда-то, в своей первой жизни, занимал М. Булгаков, – предметные символы Покоя, прообразы которого можно видеть на фотографиях кабинета писателя в Нащокинском переулке. Но не реальные, а призрачные, точнее прозрачные, почти хрустальные. Трудно давать советы художнику-режиссеру в отношении технологий и конкретных материалов, из которых всё это будет создаваться. Возможно, это стекло и зеркала. Возможно – электронно-компьютерные, мультимедийные или лазерные технологии. Во всяком случае, впечатление должно быть такое, что бытовые предметы умерли, растворились во времени и пространстве, но воскресли вновь в новом, мистериально-звездном мире...

Однако посетитель-то наш живет в мире реальном, и мы обязаны это учитывать. Отсюда экспозиционно-художественный образ Покоя – всего лишь верхняя часть айсберга, мощную основу которого составляют объекты вполне земного «покоя» – комфортабельный гостиничный комплекс, спроектированный по высшему разряду и предназначенный прежде всего для тех, кто хочет завершить путешествие «по полной программе». Этот комплекс, занимающий бывшее пространство соседних квартир, предназначен также и для гостей международных конференций, посвященных творчеству М. Булгакова.

Наше путешествие закончилось. Остается добавить несколько слов о перспективах реализации проекта.

Представленный сценарий был написан в начале 1990-х гг., но не потерял свою актуальность в контексте сегодняшней жизни этого московского дома. Напомним, что в настоящее время здесь действуют два музея, посвященных М.А. Булгакову: один – государственный⁴⁶⁷, расположенный в районе квартиры № 50, дру-

⁴⁶⁷ ГБУК г. Москвы «Музей М. А. Булгакова».

гой частный⁴⁶⁸, занимающий подвальное помещение и первый этаж левого крыла дома. Каждый из них живет своей жизнью и не пытается координировать свою работу с соседом⁴⁶⁹. У каждого музея есть свои особенности и свои проекты на будущее. Однако общего проекта, подразумевающего концептуальное объединение экспозиций и зон живого музея в пространстве всего дома, на сегодняшний день нет.

Отметим, правда, что менее консервативный частный музей, развернувший серию шоу-программ и ярких электронных экспозиций, не всегда соблюдающих музейную специфику, в большей степени продвинулся к общей цели, обозначенной в данном сценарии. По крайней мере, в его пространстве уже действует музей-театр, расположенный в подвальном помещении.

Еще одна проблема, стоящая на пути объединения двух музеев и создания единого Центра-музея М.А. Булгакова, занимающего весь дом, – его жители. Отметим, за два десятилетия музейной жизни в доме остались только те, кто вписался в эту шумную жизнь. Так что при желании правительство Москвы способно найти правовое и финансово-экономическое решение данной проблемы. Дом № 10 давно нуждается в капитальной реконструкции, почитатели творчества Булгакова – в подобном музейном центре, а представители малого бизнеса – в нетрадиционных формах деятельности, приносящих дополнительную прибыль. Что касается последних, то обозначенные в сценарии сюжетные повороты способны включить в зону своего действия и другие объекты торговли и бизнеса, ассоциативно связанные с булгаковскими темами, образами и героями.

Понятно, что необходим бизнес-проект будущего музейного центра, содержащий экономические принципы его организации и функционирования. Отметим, что идеальным вариантом для начала реализации данной идеи могло бы стать создание акционерного общества, объединяющего заинтересованные государственные (например, музеи, библиотеки и т. п.) и частные

⁴⁶⁸ Некоммерческое партнерство «Культурно-просветительский Центр, музей-театр «Булгаковский Дом».

⁴⁶⁹ Как правило, государственный музей в своих анонсах сообщает: «Не перепутайте наш музей с коммерческим культурным центром, находящемся на первом этаже».

структуры на основе соответствующего устава. Создание такого общества откроет и источники финансирования для всех проектных работ.

Немного о принципах работы музейного центра «Дом Булгакова». Понятие «посещение» может иметь здесь несколько значений. Наиболее оптимальным (и доходным) является организация посещения по принципу Диснейленда: посетитель приобретает билет на полную или частичную программу, продолжительность которой определяется от нескольких часов до суток. В течение всей программы он живет полнокровной человеческой жизнью с питанием, удобствами, развлечениями и культурно-образовательными программами или занимается серьезной «научно-исследовательской деятельностью». Это один, наиболее выгодный с финансовой точки зрения, вариант.

Кроме того, гости булгаковского дома имеют возможность выборочного посещения той или иной тематической зоны, в особенности если в ней на определенное время планируется конкретная театрализованная или культурно-образовательная программа.

Вероятно, особого внимания заслуживают и постоянные посетители – члены соответствующих клубов или студий. Здесь тоже не исключается определенная градация – от «действительных членов» до «членов-корреспондентов» и «кандидатов». Но это уже частные вопросы самих клубов. Их социально-экономический и правовой статус в границах музейного центра должен быть утвержден в соответствии с уставом.

Всё это – мечты музейного сценариста, увидевшего перспективу новой жизни произведений экспозиционного искусства в контексте живого музея. Однако с чего-то нужно начинать. По-видимому, с небольших частных музеев, способных органично объединить в одном пространстве «храм» и «форум» – музейные экспозиции и зоны живого общения посетителей, в том числе торговые и социально-бытовые объекты.

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

В 1990-е гг. автор монографии написал сценарий новой экспозиции Калининградского областного историко-художественного музея, а художник А.А. Тавризов на его основе создал соответствующий проект. В сценарии и художественном проекте предполагалось в контексте основных разделов экспозиции представить зоны живого музея, комментирующие экспозиционно-художественные тексты. В том числе музей – исторический клуб, музей-библиотеку, музей – художественный салон и другие экспозиционно-рекреационные объекты, допускающие свободное общение посетителей на разных уровнях⁴⁷⁰. К сожалению, проект не был реализован, но был опубликован и доступен калининградским читателям.

Этим проектом заинтересовался один из бизнесменов города Зеленоградска – бывшего Кранца, расположенного у основания Куршской косы на перекрестке дорог и обладающего большим историко-культурным потенциалом. По его заказу была разработана сценарная концепция музея города Кранца, в сокращенном виде представленная в данной монографии.

Немного теории. В основе концепции живого музея лежит понятие «экомузей», в буквальном переводе – «дом-музей». Но это не традиционный мемориальный музей, демонстрирующий бытовую среду, а живое пространство, где происходит синтез природы, культуры и традиционной социально-экономической жизни местного населения. Другими словами, это живой этнографический музей под открытым небом, своего рода «резервация», не только сохраняющая, но и воспроизводящая традиционные культурные ценности, обеспечивая при этом социально-экономическую базу своего существования. Люди живут обычной жизнью, занимаются ремеслами или традиционными формами сельского хозяйства, а вся их жизнь, окруженная природно-хозяйственными и этнографическими атрибутами, является объектом музейного показа. Это идеальный вариант живого музея.

⁴⁷⁰ См.: *Поляков Т.П.* Мифология музейного проектирования. С. 288–303.

Более широкую известность в мире получило рекреационно-прикладное освоение архитектурных объектов, имеющих историко-культурное значение: в бывших замках, дворцах, фортификационных сооружениях, в старинных домах, амбарах, мельницах и т. п. открываются частные торгово-ресторанные заведения, которые становятся известными благодаря своей «культурной» начинке. Однако в подобных заведениях по сравнению с экомузеями экзотическая среда является скорее декоративной, рекламной, чем культуротворческой. Реального синтеза «высокого» и «низкого» не происходит, поскольку торгово-экономическая функция обычно довлеет над историко-культурной, просветительской. Иными словами, «форум» поглощает «храм». И всё же, несмотря на явные издержки, данный путь можно считать ориентиром для создания новой модели живого музея.

Напомним, что в музейном проектировании существует основное правило: экспозиция не выдумывается, а выращивается на основе специфических особенностей данного места, подлежащего музеефикации. История Восточной Пруссии богата примерами подобного живого освоения исторических памятников. Приведем только два наиболее характерных примера, способных поддержать нашу версию будущего музея.

Прежде всего, это практическое использование королевского замка в Кёнигсберге. Помимо административных учреждений и музейных залов (один из самых знаменитых – Московитский зал с историческими символами Тевтонского ордена) в древних стенах был открыт ресторан, точнее винный погребок «Блютгерихт», что в переводе означает «кровавый суд». В бывшей «камере пыток», а также в «карцере», «большом и малом ремтерах» (залах собраний и трапез) были расставлены дубовые столы, деревянные скамьи и стулья. Их дополняли громадные резные бочки, медные светильники, рога оленей, макеты парусников и тому подобные декоративно-исторические атрибуты.

Ресторан пользовался популярностью. В одном из предвоенных путеводителей по городу отмечалось, что на большинство приезжих впечатление производит не гробница Канта, не прекрасный уголок шпайхеров (старинных сараев-хранилищ), не громадный замок или собор из обожженного кирпича, а именно «Блютгерихт». Обратим внимание, что организаторы погребка не выдумывали, а «выращивали» тему, учитывая ритуально-симво-

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

личный смысл обычных, бытовых рыцарских трапез. До живого музея оставался всего один шаг: заменить (или дополнить) исторические декорации реально-историческими предметами, объединенными целостной образно-сюжетной концепцией. Но этому помешала война.

Второй пример более драматичен. Речь идет о судьбе домика Канта, располагавшегося на бывшей Принцессин-штрассе. Как известно, в жизни кёнигсбергского гения огромное значение имели ежедневные обеды – своего рода ритуальные трапезы, позволявшие философу переключаться с трансцендентных на реальные проблемы окружающей жизни. Число приглашенных на трехчасовые трапезы, как правило, ограничивалось символической цифрой шесть: именно столько приборов находилось в доме Канта. Как утверждали современники, за этими ритуальными обедами Кант, считавший застольную беседу великим искусством, раскрывался полностью, блистая умом и остроумием⁴⁷¹.

После смерти философа дом был приобретен сначала купцом Иоганном Рихтером, а затем Иоганном Мейером, который устроил в нем трактир. В течение ряда лет каждый год 22 апреля, в день рождения Канта, здесь собирались его друзья и коллеги по кёнигсбергскому университету. Это был действительно живой мемориальный музей – в доме сохранялась часть кантовского интерьера. К сожалению, идея «музейного» трактира умерла с последними друзьями философа. Сначала в последнем приюте Канта устроили справочное бюро, а затем владелец фирмы Бернгард Лидтке снес этот уникальный памятник, построив на его месте магазин.

Обратите внимание: это случилось не после 1946 г., а в конце XIX в. В накате XXI в. житель Калининградской области Владимир Брежнев, достойный продолжатель традиций российских меценатов, не только выдвинул идею создания музея в городе Зеленоградске, но и предложил своим землякам и гостям города в качестве музейного здания строящийся магазин в поселке Сосновка. Этот поселок расположен на пересечении двух важнейших для города магистралей: шоссе Калининград – Зеленоградск и курортной дороги Зеленоградск – Пионерское – Светлогорск.

⁴⁷¹ См. *Васянский Э. А. К. Иммануил Кант в последние годы жизни*. Калининград. Изд-во БФУ им. И. Канта. 2013. С.18–20.

В определенном смысле это место просто требует создания своего рода визитной карточки Зеленоградска и всей Калининградской области.

Основная задача – создать целостную экспозиционно-художественную среду, связанную с историко-культурными особенностями музеефицируемого места, в которой способны осуществляться те или иные торгово-рекреационные функции – работать магазины, ресторан, кафе и гостиница. Особенностью этой среды является ее мифологическая направленность, трансформирующая реальные факты и события в поэтические символы, выраженные с помощью пластических образов или музейных инсталляций.

Как уже отмечалось, музей предполагается расположить в черте современного поселка Сосновка, где в начале XX в. располагалось имение Бледау, принадлежавшее известному прусскому политическому деятелю Адольфу фон Батоцки (1868–1944). Здесь он родился и вырос, сюда же после пятилетнего пребывания в должности обер-президента Восточной Пруссии переехал на постоянное место жительства, организовав одну из самых крупных сельскохозяйственных ферм, специализировавшихся в области животноводства. Успехи нового «диоклетиана» были весьма значительны – надой молока в его ферме превышали восточно-прусские рекорды.

До нашего времени сохранился господский дом, в архитектуре которого заметны элементы барокко, и весьма запущенный парк. В доме – школа-интернат, а на месте бывшего хозяйственного двора развернулось строительство частных коттеджей. Владелец одного из них, собственно говоря, и предложил в качестве музейного помещения строящееся рядом здание, ранее предназначавшееся под магазин и кафе. Такова ситуация, влияющая на сюжетно-тематическую структуру экспозиции будущего живого музея.

Называя проектируемый «Кранцмузеум» или «Музей города Кранца», мы тем самым ограничиваем историю Зеленоградского района довоенным периодом, акцентируя внимание на восточнопрусской истории и культуре. Послевоенная советская и постсоветская история Зеленоградска нуждается, на наш взгляд, в особом музее, хотя некоторые ее аспекты так или иначе будут затронуты во временных экспозициях планируемого выставочного зала.

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

Общая пространственная структура Музея города Кранца довольно традиционна и включает, помимо дома, окружающую его территорию. В нее в первую очередь входила часть полуразрушенного парка, где в перспективе предполагается воссоздать атмосферу «романтического уединения», столь характерную для восточнопрусской парковой культуры: ландшафтные образы, экзотические и местные деревья, кустарники, оранжереи и клумбы будут чередоваться с аллегорическими скульптурными композициями, интимными «эрмитажами», беседками, гротами и другими формами садово-парковой архитектуры.

Другая часть окружающей территории – бывший хозяйственный двор имения. Вокруг строящегося музейного здания, архитектура которого весьма тонко учитывает особенности немецких красночерепичных домиков, существует довольно обширная бесхозная площадка, которую предлагается трансформировать в условный образ восточнопрусского «фольварка». Трудно сказать, в какой степени произойдет «оживление» привезенных из Германии или воссозданных фрагментов скотного двора, риги, амбара, птичника, овчарни и тому подобных атрибутов подворья. Во всяком случае, рассказ об имении А. Батоцки или шире – о жизни зажиточных «бауэров» может происходить на фоне памятников XIX – начала XX вв., органично включенных в действующие хозяйственные постройки.

При известной фантазии можно представить мирно пасущихся на косогоре тучных коров, каждую из которых зовут в честь греческих богинь. Рядом тонкорунные овцы, откормленные и ухоженные свиньи, множество всякой птицы. Песчаные дорожки ведут в огород и к птичнику. В сарае в парусиновых мешках, высунув головы, висят гуси – их за две недели перед тем, как резать, откармливают орехами...

Потенциальный посетитель, проезжающий по маршруту Калининград – Зеленоградск и далее, в месте пересечения двух дорог обнаруживает весьма необычный указатель, а точнее рекламный знак. Это может быть типично прусский, черно-белокрасный шлагбаум (естественно, в вечно поднятом состоянии), обозначающий въезд на условную территорию Зеленоградска или исторического Кранца. Во всяком случае, соседний трехсторонний указатель предлагает выбор: прямо – Зеленоградск, левее – Бледау, имение фон Батоцки, правее – «Кранцмузеум».

Традиционные символические обозначения нетрадиционных музейных услуг (нож и вилка, кружка с пивом и т. п.) собственно и определяют внутреннюю структуру музея – как утилитарную, торгово-рекреационную, так и тематико-историческую. Войдем в дом и начнем осмотр экспозиции с подвала.

Утилитарная функция подвала как рекреационной зоны помимо санитарно-технического и тому подобного обеспечения подразумевает создание двух полярных производственно-пищевых блоков, условно связанных с двумя популярными напитками в зеленоградском районе: пивом и минеральной водой. То есть подвальное помещение делится на две изолированные зоны. С одной стороны это средневековый трактир с преобладанием пива и иных алкогольных напитков, базой которого являются кухня и пивной мини-завод. С другой стороны минеральный бар с известной водой «Зеленоградская» и другими безалкогольными напитками, базой которого является общая кухня и мини-производство (розлив) минеральной воды.

Теперь, если отвлечься от утилитарного назначения «трактира» и «минерального бара» и посмотреть на эти понятия как на потенциальные символы, ассоциативно связанные с историей этой части Самбийского полуострова, то можно эту историю условно поделить на два отрезка: первый – XIII–XVII вв. – связан с историей завоеваний, существования и последующей секуляризации Тевтонского ордена; второй – XVIII–XX вв. – с историей курортно-оздоровительной жизни города Кранца и окружающего его района.

«Рыцарский трактир»

Начнем с «трактира» или, иначе, с древней истории края. Известно, что город Кранц был основан в 1252 г., т. е. фактически являлся первым поселением тевтонских рыцарей на территории современной Калининградской области⁴⁷². Теперь самое интересное: тогдашний «город» представлял собой обычный трактир, одиноко стоящий на берегу Балтийского моря у основания Куршской косы. Подчеркнем: не хрестоматийный замок или крепость, а именно трактир, т. е. место, где можно было основательно подкрепиться перед долгой дорогой вдоль «куршгафа»⁴⁷³, проложен-

⁴⁷² Например, Кёнигсберг был основан в 1255 г.

⁴⁷³ Вдоль Куршской косы.

ной завоевателями вплоть до Мемеля и обратно. Впоследствии этот путь превратился в военную дорогу, имеющую стратегическое значение до XVIII в. В далеком XIII в. по всей протяженности Куршской косы поэтапно возникали подобные трактиры: Заркау, Кунцен, Росситен (современный поселок Рыбачий), Нидден и др.

Итак, с одной стороны, мы входим в типично немецкий трактир, а с другой стороны, погружаемся в глубины восточнопрусской истории. Низкие своды с тяжелыми медными светильниками, подвешенными на цепях к торчащим из потолка крюкам; над стилизованным «очагом» и на дубовой балке под потолком висят «окорока и колбасы», от «пылающего хвороста» блестит медная посуда, пол из широченных досок. Вдоль стен стоят небольшие дубовые столы и стулья с высокими готическими спинками. Столов немного, четыре или пять. Словом, это место отдыха для компаний в два, три или четыре человека. Всё яркое изгнано отсюда, но несколько специально направленных ламп высвечивают тайны древнего Замланда.

Расставленные столы имеют несколько неправильную форму: создается впечатление, что они «отрезаны» от одного дубового стола-исполина, за которым когда-то собирался рыцарский капитул. Над иллюзорным «столом» трактирного ремтера (зала заседаний духовно-рыцарского ордена) – венок из стеблей *humulus lupulus*, обыкновенного хмеля, пивной аромат которого сливается с гастрономическими запахами «рыцарской трапезы». Венок украшает готическая надпись «Kranz»⁴⁷⁴.

В 1252 г., высадившись в северной части Самбийского полуострова, строители трактира, одетые в белые плащи с черными крестами, услышали от аборигенов название этого места – «крантас», что в прусском языке означало «склон берега». «Склон» был созвучен немецкому *kranz* – «веночек». Так возникло первое тевтонское поселение у основания Куршской косы.

«Под ногами» у посетителя, ближе к углам зала, небольшие стеклянные островки, стилизованные под янтарные глыбы. В этих образных «витринах» вместо ископаемых насекомых можно обнаружить археологические предметы времен древних пруссов, найденные при раскопках в районе Сосновки – Бледау (остатки укрепленных валов) и в районе села Клиновка – Виккиау, где, по версии местных краеведов, варяги и пруссы совершали торговые сделки.

⁴⁷⁴ Kranz в переводе с немецкого языка – венок.

Столы опираются на эти янтарные островки, создавая впечатление сытой мощи и незыблемости. Причем каждая из дубовых опор является частью настенной объемно-пространственной композиции, имеющей свой собственный сюжет. Таких сюжетов пять, они определяют пять основных направлений, характеризующих структуру духовно-рыцарского государства на территории Восточной Пруссии: политическая организация, военное могущество, христианская культура, социально-бытовые и торгово-экономические отношения. В пространстве музейного «трактира» эти сухие понятия приобретают форму ярких, запоминающихся образов.

Двигаясь прямо и «наткнувшись» на первый стол, посетитель окажется в ремтере⁴⁷⁵ рыцарского замка – основного символа политической организации Ордена госпиталей Пресвятой Девы Марии немецкого дома в Иерусалиме. По мотивам гравюр, изображавших средневековые замки Мариенбург или Кёнигсберг, создается условный образ самого ближайшего к Кранцу замка Нойхауз, построенного магистром ордена Конрадом фон Тирбергом. Рядом на условной географической дороге (средневековая карта Восточной Пруссии) вдоль Куршской косы – крепость Росситтен, возведенная в 1422 г. на месте одноименного поселка после того, как Куршская коса окончательно превратилась в военную дорогу.

«Замок» и «крепость» выполняют функции нетрадиционных музейных витрин, концентрируя предметно-изобразительные символы ордена. Белые плащи (рыцари) чередуются с плащами мышинного цвета (духовные братья), и все выстраиваются в строгой последовательности: гроссмейстеры, магистры, командоры, маршалы, гросскотуры, госпиталарии, – а орденские земли делятся на округа-командорства, символом которых и является замок.

«Гости» условного самбийского замка – бородатые рыцари, одетые в соответствующие доспехи. Среди них выделяются гроссмейстеры и магистры, оставившие известный след в восточнопрусской истории⁴⁷⁶. Портреты исторических гостей, волею

⁴⁷⁵ Ремтер – трапезный зал в рыцарском замке или католическом монастыре.

⁴⁷⁶ Герман фон Зальц (1211–1239), при котором началось завоевание Пруссии; Гюнтер фон Вюллерслебен (1249–1253), в годы правления

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

создателей музея «посетивших» отдаленный замландский замок, сопровождаются краткими информационными текстами, муляжами орденских регалий, гроссмейстерских печатей и договорных документов с городами ордена (их правовым грамотам могли бы позавидовать наиболее свободные из средневековых немецких городов).

Перейдем ко второму столу. В нашем историческом контексте его «вынесли» с корабля, весной 1252 г. приставшего к «склону берега». По утверждению историка Э. Лависса, тевтонский корабль XII–XIII вв. воплощал в себе плавучий монастырь, причем, в отличие от обороняющегося замка, был нацелен на захват новых территорий Балтийского побережья. Этот вестник христианской цивилизации символизирует военную мощь Тевтонского ордена. С корабельного трапа (объемно-пространственная настенная композиция) на берег близ Кранца сходит тяжелая рыцарская кавалерия в соответствующих доспехах, затем пехота, вооруженная заимствованными у сарацинов луками, переносятся тараны и баллисты. С XIV в. их заменили пушки чудовищных размеров: погребальные валуны пруссов применялись в качестве ядер. Посетитель может обнаружить их под столом, попутно прочитав информацию о том, что, например, в 1408 г. в Мариенбург для пушки в 200 центнеров привезли ядра-валуны с побережья Куршского залива.

Пару раз ударившись ногой о мемориальные ядра, посетитель наверняка обратит внимание на ведущий образ «второго стола», созданный по мотивам исторической битвы под Рудав (современное Мельниково). Здесь тевтонские рыцари одержали трудную победу над литовскими отрядами Ольгерда и Кейстута 17 февраля 1370 г. В структуру объемно-пространственного образа входят фрагменты двух каменных колонн, их остатки до сих

которого был основан Кранц; Конрад фон Фейхтванген (1290–1297), завершивший покорение Пруссии; Зигфрид фон Фейхтванген (1303–1311), перенесший резиденцию ордена из Венеции в Мариенбург и сделавший Кёнигсберг резиденцией Великого маршала Тевтонского ордена; Ульрих фон Юнгинен (1407–1410), погибший в исторической битве при Грюнвальде; Людвиг фон Эрлихсхаузен (1450–1467), перенесший резиденцию из Мариенбурга в Кёнигсберг; наконец, Альбрехт фон Бранденбург (1511–1525), последний гроссмейстер ордена, образовавший светское прусское государство.

пор сохранились в районе поселка Озерово. Одна из колонн была установлена на месте гибели маршала ордена Хеннинга фон Шиндекопфа, который, будучи смертельно ранен, не покинул поле боя и продолжал руководить сражением.

Предполагаемый сюжет условного образа: орденское знамя, выпавшее из стальной рыцарской перчатки, превращающейся в камень, подхватывается рукой простого сапожника. Историческая легенда сохранила рассказ о подвиге Ганса Загана, кнайпхофского юноши, поднявшего хоругвь убитого гросскоттура и этим обеспечившего перелом, а затем и победу в битве с литовцами. За этот подвиг молодой сапожник, по одной версии, был посвящен в рыцари, а по другой, для нас более интересной, получил право ежегодно угощаться пивом в замке накануне праздника Вознесения. Сие право перешло в семейную традицию – снятие проб с королевского пива «специальным уполномоченным». Понятно, что эта легенда, объединяющая героическое и комическое, дает нам право перенести ее содержание на пивную посуду в духе возникших позднее «орденских столовых сервизов».

Третий столик напоминает посетителю, что рыцарский трактир в Средние века являлся еще и молельным домом. Убранный для ритуальной трапезы, стол органично вписывается в образ немецкой кирхи – сначала католической, затем протестантской. В основе объемно-пространственной композиции – реальная церковь близ Мельникова, собранная из местных полевых валунов, служивших, как уже отмечалось, прусскими надгробиями. Образ буквально «вырастает» на глазах посетителя: реальные местные камни переходят в прозрачные архитектурные элементы, выполняющие функции музейных «витрин».

В числе предметных символов – археологические памятники, в том числе надгробные плиты с христианскими сюжетами, распятия, евангелия, изображения Иисуса Христа, фигуры христианских святых и Девы Марии (в последнем случае используется печать гроссмейстера с изображением довольно агрессивной Марии Тевтонской), богословские книги. Муляжи средневековых книг можно представить как часть легендарной Серебряной библиотеки, состоявшей из тяжелых фолиантов в серебряно-позолоченных переплетах. В кёнигсбергской библиотеке существовала традиция, отмеченная в XVIII в. Андреем Болотовым: книги приковывались к полкам длинными железными цепочками,

которые позволяли читать, сидя за столом. Есть смысл использовать этот прием, создав условия для знакомства с книжными иллюстрациями (муляжами) на тему средневековой культуры.

Последний столик (или два столика) связан с не менее важным архитектурным символом тевтонского рыцарства – мельницей, объединяющей культурно-исторические атрибуты орденового хозяйства. Напомним, что на территории современного Зеленоградского района первая мельница была построена в Рудаву – Мельникове в 1291 г., практически сразу же после строительства замка и трактира.

В средневековом Замланде выращивали и продавали пшеницу, рожь, ячмень, а также экзотические перец и шафран, виноград и тутовые деревья: миниатюрные снопы злаковых культур, связки специй и виноградная лоза органично входят в создаваемый экспозиционный образ.

На пожелтелых гравюрах мы видим тяжелую конницу: в Грюнхофе (поселок Роцино) в 1322 г. был построен конный завод, где выращивали новую породу лошадей-тяжеловозов.

Куски сырого и обработанного янтаря собраны в необычную «витрину» – рыбацкую сеть: в Пальмникене (поселок Янтарное) «северное золото» не только выкапывали, но и вылавливали. Орден получал огромные доходы, его монополия на янтарный промысел сохранялась до известного 1410 г., о чем сообщает муляж соответствующего документа с краткой информацией на русском языке, а также коллекция средневековых монет.

Фоном для объемно-пространственной композиции на тему «рыцарское хозяйство» служит условная карта ганзейских городов (гербы и названия), в торговом обороте которых восточно-пруссские поселения занимали одно из ведущих мест.

Наконец, на «мельницу» одной рукой и на «колесо» другой рукой опирается тевтонский рыцарь с соответствующей символикой. Скульптурный образ создается по мотивам уже знакомой читателю Диршаусской статуи – памятника осушительным работам в средневековой Пруссии. Традиционно немецкое отношение к упорядоченности распространялось и на природу: в контексте названной скульптурной «витрины» демонстрируются образцы польдерной системы, характерной для Куршской косы, гравюры с искусственно созданными «реками» (каналами), прудами, колодцами, «лесами» (парками).

Общий пафос всей системы экспозиционно-художественных образов, заполнивших «рыцарский трактир», запечатлен в готической надписи на венке из хмеля: «Мы никого не давим, ни на кого не налагаем незаконных тягостей; мы не требуем того, что нам не принадлежит, и всё, благодаря Богу, управляется нами с одинаковой благосклонностью и справедливостью»⁴⁷⁷.

До XVII в., не самого удачного для Восточной Пруссии, на месте будущего города Кранца стоял трактир да две хижины птицеловов (у выхода из «рыцарского трактира» посетитель обратит внимание на стилизованную клетку с птицами). Одну эпоху от другой отделяет метеорит, падение которого наблюдали «птицеловы» в 1769 г. Приблизительно в это время в Кёнигсберге родился будущий доктор медицины Фр. Христиан Кессель, предложивший новый способ лечения, – «солнце, воздух и воду». Для Кранца начиналась новая жизнь.

«Минеральный источник»
или «Философская тропа к городу Кранцу»

В столице Восточной Пруссии дорога на захолустный Кранц до XVIII в. была отмечена странным символом: перед воротами слева от Кунценерштрассе стояла общинная виселица. Через столетие эта дорога стала символом жизни.

До «живой воды», называемой сегодня «Зеленоградской», было еще далеко, а вот о живительном морском воздухе в районе Куршской косы жители Кенигсберга заговорили уже в конце XVIII в.

С бальнеолечением (целительной торфяной грязью) наш посетитель сможет познакомиться непосредственно в зеленоградских санаториях, а вот попить минеральной воды и окунуться в историю курорта – в соседнем баре. Переступив порог «минерального» заведения, он, с одной стороны, попадает в атмосферу города-курорта в пик его расцвета, а с другой стороны, присутствует при его рождении. Светлые лазурные тона бара контрастируют с соседним трактирным полумраком, дубовые столы и стулья уступают место легким курортным столикам и плетеным стульям в романтическом стиле. Столиков немного, четыре или пять. Расставленные вдоль полукруглых, волнообразных

⁴⁷⁷ Исторический текст одного из гроссмейстеров XIV в.

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

стен, они объединяют две полярные композиции, расположенные напротив друг друга.

Первая композиция, имитирующая образ минерального источника, открытого в районе Зеленоградска, помимо художественно-декоративной функции несет в себе еще и откровенно утилитарную: это и есть собственно бар со стойкой и полками, демонстрирующий фасадную часть закулисного минерального производства. Полки уставлены бутылками разной емкости и окраски, но их объединяет одно магическое слово, выделенное как готическим, так и славянским шрифтом, – «Зеленоградская».

Помимо бутылок (бокалов, кружек и стаканов) с минеральной водой в баре можно приобрести и иную сопутствующую продукцию: фрукты, фруктовые соки и воды, легкую закуску, а также всевозможные рекламно-медицинские брошюры и проспекты, касающиеся свойств «живой воды» и грязевого лечения.

Вторая объемно-пространственная композиция имеет чисто музейное значение. На живописном фоне выделяются три человеческих силуэта. В центре – узнаваемый образ И. Канта: маленькая треугольная шляпа, белокурый парик, сюртук и штаны тонкого сукна, башмаки с серебряными пряжками, шпага, зонтик и вполне трансцендентальное выражение лица. Слева от него – уже известный автор идеи «солнца, воздуха и воды» доктор Кессель. Справа – чиновник, поэт и масон Иоганн Георг Шеффнер, который хорошо знал дорогу на Кранц.

Живописная инсталляция, включающая книги, гравюры и документы, связанные с названными историческими героями, представляет фрагмент Кёнигсберга середины XVIII в., точнее знаменитую «философскую дамбу», по которой ежедневно гулял И. Кант, полагавший, что «постоянное движение» и «правильное дыхание» могут заменить лекарственную химию. Философская тропа доходила до форта Фридрихсбург и пересекалась с земляными валами, окружавшими пригороды Кёнигсберга. Именно их и предложил использовать для оздоровительных прогулок доктор Кессель, при личном участии которого были вскоре проложены дорожки и посажены деревья. Ну а дальше, от северного вала – дорога на Кранц.

Эта дорога, отраженная в предметно-живописной композиции, хорошо просматривалась. Как писал Андрей Болотов, «с высоты валов можно было простираť в поле свое зрение и

с оным встречались во многих местах наипрекраснейшие положения мест»⁴⁷⁸. Одно из отдаленных «мест» – гора Гальтгарбен (поселок Кумачево), на которой в XIX в. был похоронен так и не дошедший до Кранца Иоганн Шеффнер.

Вернемся к «курортным столикам». Каждый из них, помимо своих утилитарных функций, обозначает одну ир эпох в жизни города-курорта.

«Королевский курорт» (первая половина XIX в.). Символическую «дорогу жизни» проложила прусская королева Луиза, бежавшая в 1807 г. из Берлина через Кёнигсберг и Кранц в Мемель от Наполеона, что отражено в копии картины И. Хейдека «Бегство королевы Луизы» или объемно-пространственной композиции по ее сюжету. С легкой руки королевы и по инициативе доктора Кесселя в Кранце были построены в 1816 г. две купальни, запечатленные гравюрах начала XIX в., а через пять лет – первый дом для отдыхающих. В 1850 г. курорт, получивший статус королевского, обзавелся новой купальней, управляемой чиновниками из Кёнигсберга (в экспозиции – муляжи соответствующих документов).

«Железная дорога с птичками» (вторая половина XIX в.). Курорт приобретает местная городская община, что запечатлено на гравюре А. Клосса по рисунку В. Буша «Набережная Кранца» (1875). В 1885 г. столицу и город-курорт соединяют поезда, ходившие каждые 15 минут. Экспозиционно-художественный образ складывается из силуэтов морских птиц, устремленных к северу, – их имена носили паровозы. На фотографиях можно увидеть новый морской порт, а также узнаваемых исторических лиц, посещавших модный курорт, в частности, будущего российского премьера П.А. Столыпина и его дочери, для которой посещение Кранца было, быть может, радостнейшим мгновением жизни (в экспозиции – копии писем-воспоминаний М.П. Бок).

«Морской променад» (начало XX в.). «Гостей» за этим столиком уже значительно больше: в 1900-е гг. жителей Кранца насчитывалось уже более двух тысяч человек, а ежегодная посещаемость курорта составляла 200 тыс. гостей. Обо всем этом сообщают многочисленные фотографии морского променада – любимого места отдыхающих, построенного в начале века. Среди

⁴⁷⁸ Поляков Т.П. В поисках «живого музея» // Музей и новые технологии. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 58–81.

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

них выделяются силуэты новых отелей «Гросс Лигнерхаус» и «Юстус», а также многочисленных пансионатов. На фотографиях и открытках – улыбающиеся лица гуляющих по променаду, по парку со спортивными площадками, летними домиками, романтическими беседками и колесом обозрения. Интеллигенция к тому же еще посещала орнитологическую станцию с музеем на Куршской косе.

«Маленькая Тюрингия» (предвоенные 1930-е гг.). Постепенно парк переходит в лес, называемый «Маленькая Тюрингия», далее Куршская коса. На предвоенных фотографиях появляются новые архитектурные объекты – виллы в стиле блочных зданий: город-курорт продолжает заселяться и в 1935 г. получает собственный герб. На фотографиях – экзотические тайны этой «Маленькой Тюрингии», в том числе дюнные холмы, окруженные заросшими пропастями, шестнадцатиметровая башня для обзора, памятники средневековым героям, а также конные экипажи, на которых можно было совершить увлекательное путешествие вдоль необжитой Куршской косы.

Словом, жителям и гостям Зеленоградска есть не только что попить, но и что посмотреть, с чем сравнить и чему поучиться. Кстати, к услугам отдыхающих в Кранце всегда была свежая камбала, лосось, лещ и другая рыба. Перейдем в следующий «зал» нашего музея.

«Изба рыбака» на «склоне берега» (1-й этаж, рыбное кафе)

В функциональном плане интерьер рыбного кафе или рыбной таверны представляет нечто среднее между «избой рыбака» и «каютой» большой рыбацкой лодки. Простые деревянные столы и скамейки, дощатые полы, покрытые железной окалиной, просмоленные стены. Двери в «избе» разрезаны надвое по горизонтали: верхняя и нижняя половинки. Открыв их, посетитель попадает в своего рода «этнографический зал» музея.

Рыбацкая деревушка возникла в районе Кранца сразу же после возведения трактира в XIII в. и оставалась практически такой же вплоть до XIX в. Изменилось лишь качество вяленой и копченой рыбы, да количество домиков и самих жителей. Так что наше «рыбное кафе» существует вне времени, но в конкретном географическом пространстве: рыбацьи поселки, напомним,

возникали вдоль всей Куршской косы вслед за строительством трактиров. Постепенно немцы, латыши и литовцы составили этнографическую общность, называемую куршами.

В интерьере можно увидеть символические атрибуты типичных жителей Куршской косы: связанные из шерсти куртки, темные пиджаки и брюки, легко узнаваемые зюйдвестки. Историко-этнографическая «изба рыбака» украшена также моделями рыболовных лодок, кораблей, морскими инструментами, рыболовными снастями. Часть интерьера напоминает каюту лодки с полным снаряжением.

Одна из таких лодок, точнее корабль, снабженный современным электронным оборудованием, стоит в заливе и является промысловой базой для рыбного стола: посетитель получает возможность (за особую плату) поучаствовать в реальной ловле камбалы, леща или трески. А тот, кто предпочитает более комфортабельный отдых, может «поймать» ту же рыбу в специальном бассейне и понаблюдать за процессом ее приготовления с учетом местных особенностей.

В расписании работы музейного кафе есть один этнографический нюанс. Кое-кто помнит, что в советское время существовали так называемые «рыбные дни», как правило, по четвергам. У местных же рыбаков бытовала примета: помимо праздников на рыбную ловлю нельзя было выходить именно в четверг. Так что выходной (санитарный) день в нашем музее уже известен. Известно также и фирменное блюдо – треска «по-Кантовски»: кёнигсбергский философ предпочитал именно эту рыбу. Перейдем в следующий зал.

«Кунсткамера Восточной Пруссии» (1-й этаж, магазин)

Утилитарная, т. е. собственно торговая функция магазина не нуждается в комментариях. Но в нашем музейном сюжете он становится основой для создания образа исторической кунсткамеры: все более или менее интересные исторические и полумифические персонажи, оставившие след в восточнопрусской истории, собраны в торговом зале. Создаваемый локальный музей-кунсткамера уникален тем, что его экспонаты продаются. Всё, естественно, зависит от цены, а она здесь двух типов – реальная и фантастическая. В последнем случае исключается возможность потери

5.4. Частный живой музей, или Музей города Кранца

основных «экспонатов» – скульптурных композиций, выполняющих фоновую-витринные функции, а также наиболее редких музейных предметов или временно выставляемых предметов музейного значения из частных коллекций.

Что касается «инвентарной книги» проектируемого «музея-магазина», то существенное место здесь занимает стандартный набор продуктов (от хлеба, масла и колбасы до шоколада), а также сопутствующие товары, необходимые в курортной зоне.

Ассортимент музейных редкостей значительно разнообразней. Экспонаты собраны на полках и в шкафах, стилизованных под интерьер кёнигсбергской кунсткамеры XVIII в. (сад купца Сатургуса). Среди них образцы руд и камней, раковины и птичьи яйца, чучела птиц и животных, а также янтарь с «мушками и козявками», в большом количестве и по умеренным ценам. Фантастические ценники висят на таких редкостях, как:

- уменьшенный скульптурный портрет участника Грюнвальдской битвы гросскомтура Фридриха фон Цоллерна, несшего орденское знамя, когда-то украшавшее Фридрихские ворота Кёнигсберга;
- копия ножа длиной 17,5 см, который врач Даниэль Швабе, проведя уникальную операцию, извлек из желудка крестьянина Грюнхенда в 1635 г.;
- кукла барона Мюнхгаузена (или серия кукол в виде матрешек), встретившего в январе 1744 г. на границе Восточной Пруссии и России будущую императрицу Екатерину Вторую;
- копия бюста королевы Луизы, который когда-то украшал городской парк (напомним, популярнейшая в народе королева проезжала через Кранц в 1807 г.);
- групповая композиция из фигурок животных: барсука, осла, лани, слоненка и бегемота, сохранившихся в кенигсбергском зоопарке в апреле 1945 г.;
- копия барельефного портрета прусского философа Юлиуса Руппа, пытавшегося объединить христианство с социалистической утопией (автор Кете Кольвиц, барельеф был установлен у Кафедрального собора);
- копия гравированного портрета и муляжи книг уже известного нам Иоганна Георга Шеффнера – поэта, друга И. Канта, инициатора создания «стои Кантиана» у Кафедрального собора, а также памятника участникам освободительной войны

- с Наполеоном (в музее-магазине – уменьшенные копии этого памятника);
- муляжи книг из так называемой Серебряной библиотеки, принадлежавшей когда-то второй жене герцога Альбрехта (XVI в.) и исчезнувшей в годы Второй мировой войны;
 - муляжи фрагментов Янтарной комнаты, фантастическую историю которой вряд ли стоит пересказывать, за исключением, быть может, одного эпизода: за «Бернштайнциммер» Петр Первый отдал Фридриху Вильгельму Первому 50 гренадеров высокого роста (в музее-магазине – металлические солдатки на тему петровских гренадеров);
 - «дверь от домика Канта» – единственная вещь, сохранившаяся от мемориального здания и находившаяся до войны в Прусском музее Кёнигсбергского замка;
 - кукольная фигурка И. Канта, одевавшегося с большим вкусом: сюртук, жилет и штаны отделаны золотым шнуром, а пуговицы обтянуты золотой оболочкой; в руках зонтик, на голове – треугольная шляпа, прикрывающая белокурый парик с кошельком для волос.

Этот список можно продолжить, поскольку наш «магазин», как и любой музейный фонд, будет постоянно пополняться историко-мифологическими и иными редкостями.

Теперь – о главных экспонатах музея-магазина, которые нельзя ни купить, ни продать. Это русский двуглавый орел на Королевском замке Кёнигсберга и коллекция монет с изображением императрицы Елизаветы Петровны и подписью: Elisabeth rex Prussiae⁴⁷⁹. Как известно, во время Семилетней войны 11 января 1758 г. русские войска вошли в Кёнигсберг, жители Восточной Пруссии, в том числе И. Кант, присягнули на верность императрице Елизавете и до 1762 г. считались подданными Российской империи.

Выставочный зал и гостиница (2-й этаж)

В традиционном музее выставочные залы занимают обычно одну треть экспозиционных площадей. Функция выставочного зала в нашем живом музее определяется его спецификой. Здесь предполагается устраивать чисто музейные выставки, представ-

⁴⁷⁹ Елизавета – королева Пруссии.

5.5. Зоны «живого музея» и мультимедийные инсталляции...

ляющие предметы из государственных и частных музеев самого широкого профиля – от художественных и исторических до естественно-научных и технических. Кроме того, здесь могут быть организованы рекламно-тематические экспозиции и выставки-ярмарки, связанные с современной жизнью как Зеленоградского района, так и всей Калининградской области. Наконец, это место для различного рода презентаций и иных подобных акций.

На втором этаже предусмотрено также строительство небольшой гостиницы, стилизованной под интерьеры эпохи Канта и предназначенной для участников экспозиционно-выставочной и другой музейной деятельности.

В заключении отметим, что случае успешной реализации задуманного (т. е. создания экспозиционно-художественной среды, имеющей музейное значение и способной органично осуществлять утилитарные функции) жители и гости Калининградской области получат оригинальный культурно-рекреационный объект, практически не имеющий аналогов. Более того, прецедент создания музея нового типа – частного живого музея – может стать точкой отсчета в последующей организации сети подобных музеев как в Калининградской области, так в центральных областях России, обладающих уникальным историко-культурным потенциалом.

Что касается эффективности утилитарных, торгово-рекреационных функций, связанных финансово-экономическими сложностями, то эти проблемы могут решаться только в процессе непосредственной работы подобных музеев. Жизнь сама внесет коррективы в идеальную концепцию.

5.5. Зоны «живого музея» и мультимедийные инсталляции в проекте восстановления экспозиции Г осударственного музея В.В. Маяковского

В легендарной экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского много достоинств, но есть один недостаток. Речь идет об отсутствии в экспозиционном пространстве зон живого общения.

Посетитель, в течение полутора-двух часов путешествуя в пространстве и времени мемориального дома, окружен довольно агрессивными экспозиционно-художественными образами, из которых постепенно складывается аура неизбежного самоубийства. Однако какими бы гениальными ни были эти музейные инсталляции, наступает неизбежное утомление, предметно-художественная среда кажется однообразной, тяжелой, а промежуточные рекреационные паузы, увы, отсутствуют.

Есть такое понятие – лестничное остроумие. Не будем поддаваться соблазну представить в воображении возможные «зоны общения», например, совместный ужин в кабаре «Розовый фонарь» или коллективное самоубийство в конце экспозиции. Жизнь сама исправляла или, по крайней мере, сглаживала наши ошибки. На рубеже XXI в. в уникальном экспозиционном пространстве постепенно зарождалась новая жизнь, в частности, ставились необычные спектакли.

Одна из наиболее интересных постановок – «Он сам». Представление театра «КомедиантЪ» начиналось в фойе, и по ходу действия зрители перемещались за актерами по всему музею. Как пишут очевидцы, «в течение спектакля им дается возможность ощутить себя не сторонними наблюдателями, а подлинными соучастниками событий. Городовой прогоняет их, собравшихся на концерт скандального футуриста. Пьяный просит не толпиться на лестнице, продавец селедки из пьесы «Клоп» предлагает свой товар. Переплетение смешного и трагического в спектакле производит сильное впечатление»⁴⁸⁰.

То есть постепенно определялась одна из форм живого музея – музей-театр. Напомним, что в процессе модернизации Государственного музея-центра «Преодоление» наметилась новая форма живого музея – музей-салон, являвшаяся разновидностью музея-клуба.

В принципе, идея живого музея отнюдь не нова, элементы салонной или клубной деятельности были характерны для многих, в том числе московских музеев. Парадокс же состоит в том, что процессы творческого общения осуществлялись и, как правило, осуществляются в специально отведенном помещении, дополняющем экспозицию.

⁴⁸⁰ Пономаренко Т. Он – сам // Округа. Север. М., 2002, 9 февраля. С. 8.

Мы же предлагали создать на базе бывшего музея Н. Островского нечто качественно иное – развернутое в пространстве и во времени произведение экспозиционного искусства, складывающееся из ряда экспозиций-салонов, способных, помимо выполнения своих идейно-художественных задач, стать средой для полноценного и свободного общения.

Нечто подобное предполагается сделать и в обновленном пространстве экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского.

Как уже отмечалось, за 25 лет своего существования экспозиция ГММ не устарела морально, поскольку создавалась не как научно-популярная иллюстрация к трудам по «маяковедению», отражающим определенный уровень научных знаний, а как художественное философско-поэтическое произведение с музейной спецификой, выходящее за рамки времени и своей основной темы. Однако музейные инсталляции и экспозиционное пространство в целом, образующие физическую, материально-вещественную реальность, требовали повседневного ухода и периодической реставрации. Кроме того, физически устарело техническое оборудование, нуждавшееся в частичной реконструкции. По мнению специалистов, эту реконструкцию можно было провести, не демонтируя экспозиционно-художественное оборудование и большую часть экспонатов, органично входящих в структуру музейных инсталляций. К сожалению, бывшее руководство музея, не согласное с высокой оценкой экспозиции, выбрало иной путь и в 2013 г. произвело ее полный демонтаж.

В настоящее время разработан проект восстановления и частичной модернизации экспозиции ГММ. Основная цель проекта – создать в центре столицы уникальный музейно-рекреационный центр «Дом Маяковского», сохраняющий имидж самого оригинального столичного музея и работающий в дневное и поздневечернее время. Основная задача проектировщиков, сохранив сюжет, музейные инсталляции и художественную стилистику прежней экспозиции, создать ее новую редакцию, включающую современное техническое оборудование, дополнительные экспонаты, информационные тексты, частичное изменение цветовой гаммы и актуальные технологии музейного проектирования, особо выделив технологии живого музея.

На нижнем уровне подвального помещения предполагается создать многофункциональное пространство «Кафе Поэтов», предназначенное для рекреации и питания посетителей, а также для проведения выставок и презентаций. Забегая вперед отметим, что его сюжетное и художественно-образное решение должно рифмоваться с одноименной зоной живого музея в разделе «Борьба»: именные столики поэтов Серебряного века должны быть дополнены именными столиками не менее известных поэтов второй половины XX – начала XXI в., посещавших Музей Маяковского, в частности Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского, Беллы Ахмадулиной, Юрия Левитанского и др. Идентифицировать столики можно по фотопортретам и книгам поэтов, а также по их автографу, начертанному или гравированному на каждой столешнице.

При создании художественного образа «Кафе Поэтов» авторы учитывали оформительские приемы и общую стилистику аналогичных поэтических кафе в эпоху Маяковского. Речь идет о «Бродячей собаке», «Привале комедиантов», «Розовом фонаре», «Питтореске», «Кафе поэтов», «Домино» и «Стойле Пегаса». Подобные литературные кафе воплощали одну из идей Серебряного века – синтез искусств: поэзии, живописи, музыки и театра. Посетителя ненавязчиво готовили к участию в любой спонтанно возникающей ситуации – от скандала до сакрального чтения стихов. А мифический конфликт между «буржуа» и «художниками» носил откровенно игровой, театрализованный характер. Сегодня подобные акции называют перформансами или хэппенингами.

Отметим, что все эти пространства оформлялись разными художниками, поэтому интерьер музейного «Кафе Поэтов» не должен повторять в точности ни одно из реально существовавших кафе. Однако необходимо ввести в оформление интерьера ряд пластических символов, являющихся доминантой не только творчества В. Маяковского, но и уличной зоны музея. Речь идет об образе звезд или звездного неба. Напомним, что практически все литературные кафе располагались в подвалах, своды которых воспринимались как своды небесные и оформлялись с помощью осколков зеркал в золотом обрамлении. Ведь в сакральном смысле «подвал» – это дно колодца, откуда лучше видны звезды.

В сценарии предполагалось, что в центре «Кафе Поэтов» будет установлен оригинальный пьедестал для будущего памятника. В функциональном смысле – это подиум для чтения стихов или для юбилейной речи. Высший пилотаж, если сей пьедестал ассоциативно напомнит табурет или стул, на который когда-то ставили юного чтеца в процессе проведения новогодней елки. Прозрачная граница «Кафе Поэтов» – стеклянная витрина с книгами, являющаяся частью книжного и сувенирного киоска, который предполагается создать с внешней стороны кафе.

Пойдем далее. В разделе «Борьба» или «Четыре крика поэмы “Облако в штанах”» предполагается создать экспозиционно-функциональную рифму к подвальному «Кафе Поэтов». В данном случае это одноименное и мобильное пространство живого музея, позволяющего реализовывать образовательные программы на тему «Поэзия Серебряного века». Речь идет о временном превращении экспозиционного раздела «Борьба» в условное поэтическое кафе начала XX в.: посетители участвуют в театрализованных программах, сидя за именными столиками известных поэтов: Александра Блока, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Анны Ахматовой, Игоря Северянина, Василия Каменского и Велимира Хлебникова⁴⁸¹.

Представим, что экспозиция первого раздела, сохраняя свои основные образы, временно трансформируется в зону живого музея, ассоциативно связанную с темой «пир накануне чумы», а также с символическими образами ранней лирики В. Маяковского и «Поэмы без героя» А. Ахматовой. Семь небольших сборно-разборных столиков с застывшими автографами и книгами поэтов, за которыми можно будет разместить группу в количестве 14–15 человек, должны быть стилистически связаны со столиками «символистов», «акмеистов» и «футуристов», а также с «письменным столом» комнатного М. Горького.

Здесь в процессе беседы или театрализованной дискуссии о проблемах искусства Серебряного века и раннего Маяковского можно будет выпить чашку кофе и съесть домашнюю выпечку.

⁴⁸¹ Список поэтов может быть дополнен по мере необходимости, связанной с тематикой театрализованных и игровых образовательных программ ГММ.

Шашлыки из «бродячих» животных в меню приличного поэтического заведения не войдут.

Идем дальше. В разделе «Строительство» или «Как коммуна обернулась коммунальной квартирой» предполагается создать зону живого музея под названием «Мастерская российского авангарда». Есть два варианта создания подобной интерактивной зоны. Первый вариант – организовать удобное пространство для проведения мастер-классов на данную тему. Второй вариант – создать реальную мастерскую, где студенты творческих вузов или иные творцы в стилизованных под Родченко и Степанову производственных костюмах будут не только проводить мастер-классы, но и производить из бумаги или картона соответствующие сувениры с последующей их продажей посетителям.

Тематика сувениров – от миниатюрных архитектонов и черных квадратов Малевича до фотоколлажей в стиле Родченко на темы зрительских фотографий. Возражения оппонентов по поводу правовой основы подобных акций являются, на наш взгляд, надуманными: во-первых, существует закон о сохранении и возрождении народных промыслов в контексте музеев, во-вторых, современные кассовые аппараты по своим размерам чуть-чуть превосходят смартфоны. Так что при желании проблему можно решить. Сложнее другое. Чтобы вписать в экспозиционное пространство дополнительный объект, художнику потребуется либо изменить структуру пространства, либо органично соединить эту «мастерскую» с одним из уже существующих образов. Задача трудная, но интересная.

Идем далее. В разделе «Путешествие в Пространстве» или «Крушение иллюзий» предполагается восстановить основные инсталляции, включая их композиции, цветовое решение и предметное наполнение, дополнив данный раздел зонами живого музея и новыми экспонатами, связанными в основном с географическим путешествием героя экспозиции. В частности, в контексте инсталляций «Две Америки», «Я уезжаю в Европу» и «Советский Союз» могут быть организованы торговые киоски с экзотическими сувенирами, выполняющие одновременно функции информационных киосков. В каждом киоске – своя географическая и экзотическая символика, своя информация о городах и контактах героя.

В контексте инсталляции «Обыск на таможне» или на периферии инсталляции «Я уезжаю в Европу», то есть в зонах

«ожидания», планируется создать интерактивное пространство буккроссинга, позволяющее свободное общение посетителей с книгами поэта и его современников. Здесь же, в «европейском» пространстве, предполагается устраивать небольшие коллекционные выставки искусства разных стран, тематически связанные с контактами и образами Владимира Маяковского.

Теперь более подробно. В экспозиционном пространстве, посвященном поездке в Америку, – торговый киоск с сувенирами на «американскую» тему. В небольшом и мобильном киоске, созданном по мотивам американских аналогов тех лет, можно будет приобрести издания произведений Маяковского на английском и испанском языках, копии иллюстраций к американо-мексиканскому циклу, открытки и фотографии с видами, а также мелкие сувенирные вещи: кружки, ложки, медальоны и кастаньеты с местными символами. Вторая функция киоска – электронная информация в режиме скрытого сенсорного экрана, касающаяся американо-мексиканской географии и местных контактов поэта.

В экспозиционно пространстве на тему «Я уезжаю в Европу» – торгово-информационный киоск, выполняющий те же функции, что и его американский аналог, только товары и информация другие. В киоске можно приобрести издания произведений Маяковского на французском и немецком, польском и чешском, болгарском и любом ином европейском языке, а также копии работ французских художников, в частности портреты поэта, оригиналы которых хранятся в музее. Здесь же европейские сувениры разного формата и сюжета, тематически связанные с поездками Маяковского. Здесь же – скрытый сенсорный экран с информацией о европейских городах и контактах героя экспозиции.

Наконец, в теме «По городам Советского Союза» предполагается создать торговый киоск с книгами и оригинальными сувенирами на тему этих поездок и публичных выступлений Маяковского. Дополнительная функция киоска – информация об этих городах, слушателях и записках: посетитель мог бы получить ее через скрытый сенсорный экран. Поскольку экспозиционное пространство ограничено, предлагаем соединить данный киоск с европейским киоском: по одну сторону прилавка – «Европа», по другую сторону – «СССР». Разделяет их полосатый пограничный столб, созданный в стилистике «Окон РОСТА».

Теперь в выставочном пространстве в контексте «Европы», предназначенном для организации небольших коллекционных экспозиций, связанных с европейским искусством XX в. Основой этого пространства может стать пластический образ «Европейского Монмартра». Речь идет о временном – от одного вечера до 3–5 дней – экспонировании подлинных произведений живописи или графики из коллекций европейских и отечественных музеев в контексте одноименной образной витрины. Понятно, что подобные экспресс-выставки должны работать в контексте живого музея только с соответствующей охраной. Последнюю функцию может, например, взять на себя профессиональный охранник, одетый в форму французского полисмена. Цель подобных живых выставок – создать в контексте восстановленной инсталляции динамичный образ искусства, постоянно меняющегося во времени, но сохраняющего европейскую ментальность, которая одновременно и привлекала, и отпугивала героя экспозиции.

Идем дальше. В разделе «Путешествие во Времени» или «Завещание» были представлены экспозиционно-художественные тезисы этого программного завещания. Первый тезис «Завещания» – это ненависть к «дряни», бытовой и политической, превращающей романтическую идею всеобщего счастья в «красную свадьбу» или «коровую баню». От «клопа» до «генсека» – один шаг, предупреждал наш герой. В контексте данной инсталляции, напоминающей т-образный стол, предполагается создать мобильную зону живого музея на тему «Музей советского быта». Три или пять сборно-разборных столов и дюжина стульев, сделанных по мотивам конструктивистской мебели и символических атрибутов советской столовой, помогут воплощать в этом пространстве самые разные образовательно-развлекательные программы, в том числе проводить театрализованные «дни рождения» и, естественно, «красные свадьбы». В концептуально-сюжетном отношении данная зона живого музея рифмуется с аналогичной зоной «Кафе Поэтов» в разделе «Борьба».

Еще одна зона живого музея – галерка над «Завещанием». Есть два варианта: либо восстановить здесь выставочный зал для камерных экспозиций на тему «Мастерская человеческих воскрешений», либо создать в данном пространстве технический центр постоянно действующей телестудии для записи и трансляции телепрограмм в стиле актуальных политических ток-шоу и лите-

ратурно-художественных игр. Латентная цель – нетрадиционная реклама экспозиционного пространства ГММ.

Идем далее. Последний раздел – «Завещание Современникам» или «Выставка “20 лет работы”». Здесь предполагается создать зону живого музея, развивающую тему «музей-телестудия». Представим, что в контексте трагических образов и напротив «Кресла Инспектора», воплощающего образ литературно-партийных чиновников, появляется время от времени реальное Кресло Хозяина, напоминая соответствующий аналог из фойе «Гости Дома Маяковского». Это уникальное место для проведения эксклюзивных телеинтервью с известными общественно-политическими и литературными деятелями, попадавшими в «пограничную ситуацию». Речь идет о так называемых проблемных героях, опыт работы с которыми у музея уже имеется. Понятно, что необходима взаимовыгодная договоренность с ведущими телеканалами России и совместная разработка оригинальных телепередач в стиле «ток-шоу».

Наконец, в пространстве бывшего технического помещения на мансардном этаже планируется создать информационный библиомедиацентр для наиболее «продвинутых» посетителей. Предполагается, что он будет выполнять функции камерного читального зала или, иначе, своеобразного «научного комментария» к основной экспозиции, строящейся на основе художественно-мифологического метода проектирования. Посетитель получит возможность свободного доступа к книгам по «маяковедению» XX в. и электронным носителям XXI в., содержащим информацию по темам и проблемам литературы и искусства эпохи Маяковского, а также сможет ознакомиться с виртуальной коллекцией ГММ. В случае необходимости данное пространство можно использовать как камерный выставочный зал. В качестве концептуальной основы для художественного оформления этого центра предлагаем коллизию «бумажная книга XX в. – электронная книга XXI в.». Она строится на контрасте двух составляющих: фотообразов интерьера бывшей библиотеки-музея В. В. Маяковского и современного информационного пространства в стиле хай-тек.

В проекте также сделаны предложения по частичному и тактичному применению мультимедиа технологий. Необходимо еще раз отметить, что это весьма агрессивные технологии, способные

нарушить восприятие рукотворных, предметно-вещественных инсталляций, восхищавших отечественных и зарубежных туристов и являющихся нашим отечественным ноу-хау.

Ответ на вопрос, где конкретно могут быть использованы технологии мультимедиа, для сценариста вполне ясен: в кульминационных точках общего сюжета экспозиции, там, где иными средствами трудно решить поставленные творческие задачи. Предлагается выделить три основных места и одно дополнительное.

Прежде всего, это высшая точка сюжетного развития, обозначенная как инсталляция «Да здравствует новая любовь!?», разделенная на две части: «Любовь как в кино» и «Любовная лодка разбилась о быт». Напомним, что в первой части демонстрируется отрывок из киноленты «Закованная фильмой» с участием Владимира Маяковского и Лили Брик, а во второй части представлена инсталляция из предметов коммунального быта.

На наш взгляд, фаллическая модель дома-коммуны, установленная автором художественного проекта в 1989 г., и примитивная видеоаппаратура не соответствуют концептуальному уровню данной инсталляции, воспринимаемой как кульминация общего сюжета. Ее основная функция – поделить всё сюжетное пространство экспозиции на две зоны: оптимистическую, предельно энергичную и инерциальную, совмещающую в себе остатки поэтической энергии и неизбежность трагического финала.

В общем, в первой части инсталляции «Любовь как в кино» необходим яркий, эффектный и высокотехнологичный образ на тему «Кино в коммуне». В его основе – проект дома-коммуны Николая Кузьмина и архитектурные фантазии Велимира Хлебникова по поводу прозрачных «домов будущего» со светящимися стенами-экранами, выполняющими функции уличных кинотеатров. Контрастное дополнение – мультимедийный образ «Остров мертвых», появляющийся во второй части инсталляции «Любовная лодка разбилась о быт» в контексте коммунальных атрибутов.

Представим, что в пространстве бывшей коммунальной квартиры, на месте бывших «мест общего пользования» возникает (в темноте и на время) виртуальный образ дома-коммуны в форме развернутой книги. Все жизненные процессы здесь регламентированы до мельчайших подробностей, всё пространство разбито на ячейки-помещения, напоминающие пчелиные соты. В центре

внимания – концепция «он и она»: «коммунары спят группами по шесть человек», отдельно мужчины и женщины, и лишь в специальной зоне отведены помещения для пар – «прежних мужа и жены».

Одна из семейных ячеек начинает увеличиваться в размерах, превращаясь в прозрачную комнату-витрину. Она наполнена книгами и статьями на тему «новой любви», фотографиями и документами «по личным мотивам», связанным с треугольником «Владимир Маяковский – Лиля Брик – Осип Брик» и фрагментами текста поэмы «Люблю». Одна из стен комнаты трансформируется в огромный светящийся экран, где появляются герои из киноленты «Закованная фильмой». Фрагмент кинофильма сопровождается чтением поэмы «Люблю!»:

Не смоят любовь
Ни ссоры
Ни версты.
Продумана,
Выверена,
Проверена.
Подъемля торжественно стих стокоперстый,
Клянусь –
Люблю
Неизменно и верно!

Отметим, что в контексте живого музея в соседстве с «Мастерской российского авангарда» репертуар этой «светящейся стены» может быть расширен: от надрывно-любовных фрагментов из фильма «Барышня и хулиган» до кинохроники 1920-х гг., связанной с темой любви и искусства из «коммунистического мифа».

Далее экран гаснет, пропадают прозрачные стены дома-коммуны, остается только фаллический стержень с эротическо-бытовыми манифестами, каким он и был в прежней экспозиции. Электронный луч высвечивает соседнюю бытовую ячейку, где на столе с отвратительным для поэта зеленым сукном лежит рукопись поэмы «Про это», дневник-письмо Маяковского и расставлены чашки для вечернего чаепития. Но это еще не конец. В глубине бытового пространства, в контексте еще одного комода и литографии «Остров мертвых» возникает мультимедийный образ на

одноименную тему: литография увеличивается в размерах, заполняя на время пространство исчезнувшего дома-коммуны. Всё это сопровождается чтением стихотворной композиции из поэмы «Про это». Но виртуальный образ Смерти исчезает за горизонтом. Пока...

Зажигается свет. Экспозиция предстает в прежнем виде: «Любовная лодка разбилась о быт». Коммуна обернулась коммунальной квартирой. Символическая трость Поэта подсказывает концептуальный и реальный выход.

Вторая точка связана с локальной кульминацией на границе инсталляции «Рождение Поэта» и инсталляциями раздела «Борьба». Напомним, что в финале пьесы «Владимир Маяковский» ее трагические персонажи-маски несут свои «слёзы» к ногам поэта. Он складывает эти «слёзы» в мешок и падает под тяжестью людского горя. В нашем контексте герой экспозиции, в отличие от его друзей-футуристов, улетающих в будущее, остается на площади, чтобы, поднявшись, бросить «Долой!» четырем ипостасям этого страшного города-мира. В процессе создания экспозиции 1989 г. предлагалось дополнить инсталляцию образом поэта, распятого на городской мостовой. По разным причинам сделать это не удалось. Предлагаем решить проблему с помощью мультимедийных технологий.

Виртуальную «тень Маяковского», падающую на «каменные плиты», следует проектировать с учетом театральной символики и аттракционов петербургского Луна-парка. Дело в том, что первый европейский развлекательный парк XX в., появившийся в Париже, строился на литературном сюжете «Из пушки на Луну»: посетители по одному залезали в тесный «космический аппарат», их окутывал дым, а потом за иллюминатором появлялся лунный пейзаж. Вместе с каруселями и летним театром, расположенными по соседству, это пространство стали называть Луна-парком. Чуть позже появился питерский Луна-парк с соответствующим аттракционом, напоминающим парижский. Так что постановка буффонадной трагедии «Владимир Маяковский» проходила в нужном контексте.

Представим себе посетителя, нажавшего кнопку будетлянского «космического корабля», в который превратилась сцена Луна-парка: вспышка, дым, шум, звездное небо, и в перспективе – виртуальный лунный пейзаж, к нему устремляются соратники по

кубофутуризму. А на «городской площади», оказавшейся в полной темноте, остается, точнее возникает, рождается мультимедийная «тень Поэта», распятого на мостовой, но готового к борьбе с этим «страшным миром». Сопроводительная стихотворная композиция к мультимедиаобразу акцентируется на строчках:

Я добреду –
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер...

Третья точка также связана с театром. Локальная кульминация последнего раздела «Завещание» или «Путешествие во Времени» строится на основе сюжета пьесы «Баня». Образ посланницы из страны будущего – «Фосфорической Женщины», способной донести поэтическое и политическое завещание поэта до его потомков, – может также возникнуть с помощью мультимедиасредств, усиливающих театральный эффект инсталляции.

Одна из инсталляций «Завещания» – «Оптимизм» – нуждается в восстановлении и частичной модернизации. Как уже отмечалось, в ее основе – образ положительных героев пьесы «Баня» с символическими фамилиями типа «чудаковы», которые искренне верили в «живой, настоящий правдашный социализм» и по этой причине были отправлены авторами экспозиции на театральную галерку. К ним присоединились фотосилуэты Гоголя, Мейерхольда и Ленина, а далее высотный образ «Оптимизма» дополнило красно-стальное «знамя социализма», сложившееся из силуэтов его строителей и грозно нависшее над образами бытовых и политических «рвачей и выжиг». Предметное наполнение инсталляции – афиши и документы, фотографии и плакаты, связанные с постановкой пьес Маяковского в театре Всеволода Мейерхольда.

Последние десять лет театрально-экспозиционная галерка выполняла функции выставочного зала, называвшегося «Мастерская человечьих воскрешений»: в камерном выставочном пространстве воссоздавались юбилейные портреты и образы эпохи Маяковского.

Сценарист предлагает усилить данную инсталляцию, выполняющую функцию локальной кульминации, с помощью мультимедийных технологий, т. е. создать электронные образы «Машины Времени» и «Фосфорической Женщины», напоминающие световые эффекты театральных постановок Вс. Мейерхольда. Эти образы должны на время перенести посетителей в оптимистически-мифологическое будущее, о котором мечтал Маяковский и его герои-чудаковы.

Краткий сюжет мультимедийной инсталляции. Представим, что в пространстве экспозиционной Вечности гаснет свет, унося в небытие всяческую земную «дрянь». С помощью театральной «Машины Времени», созданной по мотивам мейерхольдовской бутафории, возникает виртуальное Космическое Пространство, напоминающее образ Вечности из стихотворения «Сергею Есенину»: «Пустота, летите, в звезды врзываясь». Одна из «звезд» начинает расти, напоминая очертаниями нашу Землю, а затем превращаясь в образ «Фосфорической Женщины» – посланницы из Светлого Будущего. Эта женщина-звезда появляется в районе театральной «галерки» и начинает свой документально-поэтический рассказ о земном Рае, который можно создать, напрягая все силы и жертвуя всем.

Звуковая композиция строится на основе оптимистических строчек поэта, в частности, из поэмы «Во весь голос», сопровождается мажорной музыкой и кинохроникой конца 1920-х – начала 1930-х гг., демонстрирующей «трудовой героизм» и основные стройки первой пятилетки. Посланница Будущего видит Землю как одну Страну, а эту большую Страну – как огромную строительную площадку: «Из своего короткого облета я оглядела и поняла мощь вашей воли и грохот вашей бури, выросшей так быстро в счастье наше и в радость всей планеты». Последние кадры и последние строчки:

Энтузиазм, разрастайся и длись!
Заводы – сияйте радужней!
Сегодня строится социализм –
живой, настоящий, правдашний...

Обрывается музыка, кинохроника и стихи. На экране Вечности возникает лицо бессмертного Победоносикова, и мультиме-

дийный спектакль подходит к концу. Нет ни «машины времени», ни «фосфорической женщины». Всё это – один театр. Театральный прожектор высвечивает живописную инсталляцию «Вечная гармония» или, иначе, «Сельская банька» – символ иной «райской жизни», избавленной и от «победоносиковых», и от «чудаковых».

Обратим внимание, что все три мультимедийных образа, выполняющие функцию кульминации (одна общая, другие локальные), рифмуются друг с другом, символически выражая три основные темы творчества Маяковского: «Я» из раздела «Борьба», «Я и Она» из раздела «Строительство», «Я и Страна» из раздела «Завещание».

Дополнительное место для электронной инсталляции – стеклянный фонарь на крыше здания, в пространстве которого предлагается создать мультимедийный образ «Если звезды зажигают», воспринимаемый зрителем, дошедшим по мемориальной лестнице до двери в квартиру на четвертом этаже. Сюжет инсталляции довольно простой: поэтапно, через определенный интервал вспыхивают «небесные жемчужины», сопровождая чтение стихов о звездах и прибавляя оптимизма тем, кто дошел до «четвертого этажа» русской революции, а затем также медленно гаснут, оставляя посетителя в раздумьях: что там, за дверью, – романтическая коммуна или бытовая коммуналка? Кульминация образа – звезда по имени «Владимир Маяковский».

Еще раз отметим, что применение электронных технологий в новой редакции экспозиции ГММ не носит тотальный характер, как это часто делается в иных современных музеях. Основные мультимедийные инсталляции планируется создавать в экспозиционных темах, связанных с театром или кинематографом, что позволяет органично вписать виртуальные тени и образы в структуры рукотворных предметно-художественных композиций. Кроме того, электронные технологии уравниваются технологиями живого музея, подразумевающими разные формы непосредственного общения посетителей, ставших участниками интерактивных и театрализованных акций или образовательных программ в пространстве музейной экспозиции.

В заключение добавим, что в настоящее время проект восстановления и частичной модернизации экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского, частично представленный в данном параграфе, находится на стадии реализации.

* * *

Общий вывод из предпоследней главы представленной книги: перспективную модель музея будущего, обусловленную новыми технологиями, не нужно выдумывать, а нужно «вырастить», опираясь на специфические особенности музейного языка и улавливая явное движение музея навстречу Жизни.

В контексте мифологической «пещеры Платона» это «выращивание» подразумевает гармонию всех трех реальностей, окружающих музейного проектировщика. Ведь последний призван не только наблюдать за внешними признаками жизненного ритма, но и пытаться постичь его тайны. Словом, при благоприятных обстоятельствах, отечественная культура будет пополняться не только музейными «храмами науки» и виртуально-электронными экспозициями, но и оригинальными живыми музеями. Речь идет о музейных экспозициях, строящихся на основе музейной коллекции, обладающих всеми качествами произведения искусства и способных стать зонами открытого и свободного общения посетителей на разных уровнях и в разных формах. Теоретической базой этой перспективной модели музея можно считать тот факт, что в отечественной истории «храм» и «форум» всегда составляли единое культурное пространство.

Заключение

Основные критерии успешности экспозиционно-выставочной деятельности музеев

В данной главе, выполняющей роль концептуального заключения, подводятся итоги представленного исследования в формате методических рекомендаций, связанных с оценкой успешности музейных и выставочных экспозиций, а также других видов музейной деятельности, осуществляемой в музейном пространстве.

Следует отметить, что в настоящее время проблема повышения эффективности или успешности отечественных учреждений культуры достигла апогея своей актуальности. В «Основах государственной культурной политики» подчеркнуто, что обеспечение деятельности музеев, библиотек, архивов, театров, филармоний, концертных залов и домов культуры, выполняющих важнейшую государственную и общественную функцию исторического и культурного просвещения и воспитания общества, будет осуществляться «на основе качественной оценки их общественной эффективности»⁴⁸².

Воспринимая экспозиционно-выставочную деятельность как определяющее направление музейной деятельности, автор монографии тем не менее рассматривает критерии ее успешности в контексте других направлений, связанных с образовательно-просветительской деятельностью, информационным обеспечением и музейным маркетингом.

Начнем непосредственно с термина. Если «музейные стандарты» определяют качественные нормативы, к которым музеи должны стремиться, оправдывая свой статус, то «критерии успешности» выявляют условия и признаки, характеризующие

⁴⁸² См. Основы государственной культурной политики // Портал министерства культуры РФ [Электрон. ресурс]. Режим доступа: URL: <http://mkrf.ru/open-ministry/public-discussions/proekt-osnov-gosudarstvennoj-kulturnoj-politiki> (дата обращения 12.11.2017).

популярность музея и степень его включенности в процессы социокультурного и социально-экономического развития общества и территории.

В настоящее время ни в России, ни в одной европейской стране практически не существует системы критериев успешности музеев. Как правило, оценка качества музеев, в частности, в Германии, Англии и Франции, базируется на принятых стандартах. Критерии успешности не разработаны и находятся на стадии дискуссии и публичных обсуждений. Например, в Германии выявление качества музеев в каждой земле происходит по-своему. Локальные музейные объединения и институты разрабатывают анкеты и вопросники. Большое внимание уделяется составу экспертной комиссии и индивидуальному подходу к каждому музею. При этом определенная часть музеев базируется на стандартах, другая часть музеев составляет собственные критерии успешности. И те, и другие подвергаются критике за уклон в сторону внутренней жизни музея или наоборот.

В России о создании системы критериев успешности или эффективности музеев говорят давно, в частности, на уровне ИКОМ. В 2012–2013 г. сотрудники Московского института социально-культурных программ попытались обозначить «институциональный портрет» музеев Москвы и определить основные направления в оценке их эффективности⁴⁸³.

Кроме того, в 2013 г. на базе Российского института культурологии и Института Наследия было проведено исследование по данной проблеме и подготовлен пилотный проект методических рекомендаций «по системе комплексной оценки критериев успешности музеев, показателей музейной статистики и отчетности». Исследование продолжили в 2014–2015 гг. сотрудники Института Наследия⁴⁸⁴, и в итоге были подготов-

⁴⁸³ См. Хлевнюк Д.О., Самодин А.А. Исследование «Мониторинг культурной жизни города Москвы и оценка эффективности деятельности учреждений культуры Департамента культуры города Москвы: статистико-социологический анализ: московские музеи» // Справочник руководителя учреждения культуры. 2013. № 3. С. 5–25.

⁴⁸⁴ См. Поляков Т.П. Экспозиционно-выставочная деятельность современных музеев: основные критерии успешности // Вопросы культурологии. 2014. № 4. С. 24–30.

лены значительно расширенные методические рекомендации, опирающиеся на практический опыт ведущих российских музеев.

Цель этой разработки – представить гипотетическую систему оценочных критериев (условий и признаков) успешности государственных (федеральных, региональных и муниципальных) музеев, акцентировав внимание на экспозиционно-выставочной деятельности. Данная система критериев, подводящая итог основных рассуждений, высказанных в предыдущих главах, может стать основой для:

- а) поддержки и поощрения этой деятельности со стороны органов государственной власти (премиями, грантами, дополнительным финансированием, повышением статуса и т. п.)
- б) дальнейшей разработки рейтингов музеев РФ.

Основная проблема заключается в том, что деятельность музеев как объектов и субъектов культурного процесса трудно поддается измерению и оценке, так как выходит за рамки экономической рациональности и эффективности. Заменяя термин «эффективность» на понятие «успешность», мы подчеркиваем, прежде всего, некоммерческую ценность музея как производителя общественных благ. Современные экономисты часто называют их опекаемыми или мериторными благами, занимающими некое срединное место между частными и общественными благами и тяготеющими к последним. Согласно данной концепции⁴⁸⁵, эти маргинальные для рыночной системы «блага» имеют цену производства, но по разным причинам не имеют адекватной цены продажи. С одной стороны, музейные «блага» должны быть «опекаемы» государством и принципиально доступны всем. Но с другой стороны, их производство в идеале также ложится на всех.

Исходя из данного обстоятельства, понятие «музейный продукт» расширяется до понятия «музейное пространство», главное место в котором занимают музейные экспозиции и выставки. Это своеобразная музейная сфера притяжения или

⁴⁸⁵ См.: *Корчагина Т.В.* Мериторные блага в условиях формирования экономической системы нового типа: Автореф. дис. М., 2011; Рубинштейн А.Я. Опекаемые блага. М.: Ин-т экономики РАН, 2011.

привлечения внимания, напрямую или косвенно воздействующая на окружающую территорию, в том числе на повышение ее социокультурного развития и экономической эффективности.

Но экономические аспекты в оценке успешности музейной деятельности не являются главными. Воздействовать на окружающую территорию и население можно по-разному, в том числе и негативно. Поэтому говорить о возможных критериях успешности российских музеев и музейно-выставочных экспозиций можно только на основе ценностного подхода. Базовые критерии успешности отечественных музеев связаны не просто с формированием этого специфического «музейного пространства», но с формированием такого пространства и таких музейных проектов, в том числе экспозиционно-выставочных, которые бы сохраняли, актуализировали и воспроизводили традиционные ценности российской цивилизации.

Отметим, что создателями и одновременно пользователями этого ценностного музейного пространства являются четыре креативные группы:

- музейные специалисты (менеджеры, проектировщики, экспозиционеры, хранители, экскурсоводы, музейные педагоги и т. д);
- представители творческих профессий и профильной науки (архитекторы и художники, поэты и писатели, драматурги и режиссеры, актеры и музыканты, реставраторы и археологи, краеведы и ученые);
- местное население;
- отечественные и зарубежные туристы.

В этой связи успешность экспозиционно-выставочной деятельности современного музея характеризуется тремя базовыми критериями.

Первый базовый критерий успешности связан с основным принципом современной государственной культурной политики (ГКП):

Органы государственной власти Российской Федерации будут осуществлять приоритетную поддержку тем направлениям культурной деятельности, которые связаны с сохранением, актуализацией и воспроизводством «присущей российскому обществу системы ценностей», а также с укреплением «идентичности рос-

сийского общества и его приоритетного культурного и гуманитарного развития»⁴⁸⁶.

Результативность ГКП предполагается оценивать «на основании анализа данных о приведении ценностного содержания культурного воздействия по каждому виду культурной деятельности в соответствие с обозначенными ценностными приоритетами».

При этом «ценностный подход предполагает использование полного арсенала средств», в том числе технологий «современного искусства, творческих индустрий, креативных сообществ для обеспечения преемства и продвижения неискаженных традиционных ценностей».

Таким образом, первый базовый критерий успешности музейно-экспозиционной деятельности определяется тем, насколько эффективно в музейном пространстве сохраняются и актуализируются традиционные ценности российской цивилизации.

К сожалению, на сегодняшний день показатели отчетности для данного критерия успешности находятся в стадии разработки. Основной показатель – наличие государственных форм поддержки музейных проектов, декларирующих ценностные подходы к сохранению и актуализации культурного наследия России. Причем соответствие декларации и реального воплощения того или иного музейного проекта можно определить только путем профессиональной экспертной оценки и в меньшей степени – социологическими исследованиями.

Второй базовый критерий успешности связан с общественной эффективностью современных музейных методов и технологий. Он определяется тем, насколько эффективно две первые креативные группы сумеют вовлечь местное население и туристов в культурную жизнь музея. То есть данный критерий успешности связан не просто с количеством музейных посетителей, а с количеством посетителей, принимающих активное участие в музейных проектах, в первую очередь – в интерактивных экспозициях, а также в аналогичных образовательных программах, театрализованных акциях, творческих мероприятиях и т. п. Показатели отчетности для данного критерия музейной успешности связаны:

⁴⁸⁶ См. проект «Стратегия государственной культурной политики». Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Институт Наследия). Электрон. ресурс.

- с музейной статистикой (разделы 6 и 7 формы № 8-НК);
- с количеством индивидуальных отзывов в СМИ и в интернет-пространстве;
- с данными социологических опросов и исследований, проводимых на базе музейных проектов и отражающих ту или иную степень активного участия посетителей в музейных проектах;
- с экспертными оценками этих проектов.

Третий базовый критерий успешности определяется степенью включенности музея в процессы социально-экономического и культурного развития общества и территории. Прежде всего – степенью влияния конкретного музея, точнее создаваемого «музейного пространства», на немuseumную сферу данного места, города или региона: на его экономику, культуру, социальное развитие, политику и образование.

Одно маленькое дополнение: с учетом ценностного и цивилизационного подхода, гарантирующего сохранение культурной идентичности. То есть определенной совокупности «ценностей, норм поведения и форм общения, включая язык и образ жизни, запечатлевшихся в данной культурной среде и имеющих региональные, исторические культурные признаки, с которыми отождествляют себя те или иные группы населения»⁴⁸⁷.

Показатели отчетности для третьего базового критерия музейной успешности:

- количество упоминаний музея и его проектов в СМИ, в научных изданиях и в интернет-пространстве;
- количество иногородних и зарубежных посетителей музейного сайта (форума);
- количество немuseumных выставок, развернутых в пространстве местных (региональных) клубов, библиотек, театров, культурных центров, в средних и высших учебных заведениях, а также в иных помещениях, не связанных с музеем;
- количество музейных проектов, созданных и реализованных при поддержке местного и российского бизнеса, а также на гранты российских благотворительных фондов;

⁴⁸⁷ См. проект «Стратегия государственной культурной политики». Электронный ресурс.

-
- количество внемузейных выставок, востребованных региональными и зарубежными партнерами, в том числе не имеющими прямого отношения к музейной сфере;
 - количество единиц музейных изданий и иной сувенирной продукции, продаваемой или распространяемой на соседней с музеем территории, в регионе, в стране, за рубежом и в интернет-пространстве;
 - данные социологических опросов, проводимых на базе местных (региональных) учреждений культуры (образования, соцобеспечения) и отражающих влияние музея на немuseumную сферу города (региона);
 - официальные показатели повышения экономической эффективности местных и региональных социально-бытовых и торгово-производственных учреждений, напрямую или косвенно связанных с продажей или производством музейной продукции (изданий, сувениров и т. п.) или с обслуживанием туристов (кафе, рестораны, гостиницы, мастерские, магазины, стоянки, кемпинги и т. п.).

Все остальные критерии успешности являются производными и характеризуют различные аспекты экспозиционно-выставочной деятельности, а также и других направлений музейной деятельности, связанных с повышением количества и качества услуг, оказываемых местному населению и туристам в процессе реализации музейных проектов.

Следует отметить, что производные критерии успешности не являются в равной степени актуальными для всех музеев. Их выбор для оценки деятельности того или иного музея обусловлен двумя основными принципами музейной классификации: территориальным положением и приоритетами деятельности⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Традиционная классификация музеев разделяет их по профильным, типологическим, правовым и административно-территориальным признакам. В соответствии с профилем коллекции, все музеи подразделяются на естественно-научные, исторические, художественные, литературные, музыкальные, театральные, научно-технические, промышленные, сельскохозяйственные, педагогические, мемориальные и музеи смешанного или универсального профиля (краеведческие, музей-заповедники и т. п.). Типологические признаки характеризуют социальное назначение музеев: публичных, научных, учебных, школьных, детских и т. п. Правовые критерии определяют государственные, ведомственные, корпоративные, общественные

Территориальный принцип классификации позволяет выделить три основные группы музеев:

1-я группа: столичные музеи и музеи крупных региональных центров (Казани, Екатеринбурга, Перми, Красноярска и т. п.); потенциальные посетители – местное население и туристы.

2-я группа: региональные и муниципальные музеи, находящиеся на популярных туристических маршрутах; основные посетители – туристы.

3-я группа: муниципальные и сельские музеи российской глубинки; основные посетители – местные жители.

В каждой территориальной группе можно выделить четыре основных типа музеев (А, В, С, D), характеризующиеся профильными приоритетами и спецификой своей деятельности⁴⁸⁹.

Тип А: музеи, приоритетная деятельность которых определяется объемом музейной коллекции, требующей традиционных и инновационных форм экспозиционно-выставочного показа и публикаций. Как правило, это крупные и средние художественные музеи, иногда коллекционные музеи иного профиля, связанного с особенностями культуры того или иного региона (этнографические, археологические, технические и др.).

Тип В: музеи, приоритетная деятельность которых связана с образовательными проектами и программами. Это литературные, исторические, естественно-научные, краеведческие и тому подобные музеи, основной аудиторией которых являются школьники младших и старших классов, студенты колледжей и высших учебных заведений.

и частные музеи. Наконец, административно-территориальные признаки подразделяют музеи на центральные, региональные, муниципальные и сельские («местные»). Вряд ли будет продуктивным определять особые критерии успешности каждого музейного профиля, типа и т. п. Достаточно обозначить территориальный статус музея и приоритеты его деятельности, влияющие на актуальность того или иного критерия музейной успешности. Исключение можно сделать для музеев-заповедников, критерии успешности которых во многом обусловлены проблемами сохранения и использования окружающей заповедной территории.

⁴⁸⁹ Аналогичная классификация музеев по приоритетам деятельности, только с более жесткими названиями музейных типов («образовательные музеи», «музеи-коллекции» и т. п.), была приведена в исследовании Д.О. Хлевнюк и А.А. Самодина «Мониторинг культурной жизни города Москвы».

Тип С: музеи, приоритетная деятельность которых направлена на развлекательные проекты и программы, обусловленные, прежде всего, наличием парковой зоны, позволяющей успешно реализовывать данные проекты и программы, привлекая самую широкую, в основном семейную аудиторию. Как правило, это парковые музеи-заповедники типа «Царицыно».

Тип D: музеи универсального типа, гармонично объединяющие в своей деятельности приоритеты всех трех типов. Это крупные музеи-заповедники, обладающие уникальными историко-архитектурными и мемориальными объектами показа, достаточным объемом коллекций и территории и стремящиеся к разнообразию образовательных и развлекательных программ. Характерный пример – музей-заповедник «Петергоф», музей-заповедник «Ясная Поляна». Потенциальная аудитория подобных музеев также универсальна.

Перечислим и прокомментируем производные критерии успешности музеев, акцентировав внимание в первую очередь на их экспозиционно-выставочной деятельности. В комментарии дана концептуальная характеристика каждого критерия, отражается диапазон и границы его актуальности, связанные с классификацией музеев по территориальному положению и приоритетам деятельности, а также обозначаются потенциальные формы показателей отчетности и статистики.

1. Экспозиционно-выставочная деятельность:

1.1. Влияние стационарной экспозиции музея, раскрывающей его основную тему или бренд конкретного места (города, региона) посредством гармонического единства уникальных предметов, оригинальных архитектурно-художественных средств и современных интерактивных технологий, на повышение количества посетителей, в первую очередь – на неоднократное посещение музея

Данный критерий успешности выходит за рамки музейно-экспозиционных стандартов. Он определяет задачи, при решении которых профессиональная музейная экспозиция получает дополнительный творческий ресурс, активно влияющий на ее посещаемость. Первоочередность критерия обусловлена тем, что стационарная экспозиция, строящаяся на базе музейной коллек-

ции, традиционно считается основной формой существования музея как хранителя культурного наследия. Именно она в первую очередь привлекает посетителей и определяет место музея в контексте партнерских учреждений культуры: исторических архивов, ценностных складов или фондов, библиотек, художественных галерей, клубов, историко-культурных центров, этнографических театров или ансамблей⁴⁹⁰.

Существуют разные методы и технологии создания стационарных экспозиций. Каждый музей, в зависимости от особенностей профиля, площади, коллекции и приоритетов деятельности, выбирает те методы и технологии, которые обеспечивают ему наиболее благоприятные условия для успешного развития и повышения количества потенциальных посетителей. Практика показывает, что среди профессионально созданных стационарных экспозиций можно выделить два уровня: хорошие экспозиции и уникальные экспозиции.

Экспозиции первого уровня соответствуют музейным стандартам, привлекают посетителей, но, как правило, являются объектами для одноразового посещения. Экспозиции второго уровня не только способны вызвать ажиотаж, но и спровоцировать многократное посещение музея одними и теми же зрителями. В определенном смысле они являются полноценными произведениями искусства с музейной спецификой, расширяющими профильную тему за счет многозначности смысла своих предметно-художественных образов или оригинальных экспозиционных сюжетов. Подобные сюжеты строятся на основе драматической коллизии, увлекающей посетителя в разгадывание самых неожиданных «завязок», «кульминаций» и «развязок» экспозиционного действия, в котором он, порой незаметно для себя самого, становится полноправным участником.

⁴⁹⁰ Например, архив или библиотека могут иметь постоянные или временные экспозиции, но их отсутствие несколько не снижает профессиональный уровень и статус данных учреждений. В то же время художественная галерея, постепенно определяющая стратегию развития и формирующая свою собственную коллекцию, может попытаться на базе этой коллекции (или ее части) создать качественную стационарную экспозицию, раскрывающую основную тему художественного собрания или особенности художественного процесса того или иного региона. Но в этом случае она объективно приобретает неформальный статус художественного музея.

Чтобы достичь данного уровня или критерия успешности, современная стационарная экспозиция должна решить три творческие задачи:

- а) максимально сохранять специфику музейного языка, то есть строиться на базе подлинных музейных предметов, исторических артефактов, являющихся основой экспозиционно-художественных образов или музейных инсталляций;
- б) поражать посетителя оригинальностью архитектурно-художественных средств, обеспечивающих высокий эстетический уровень и многозначность смысла музейных инсталляций;
- в) вдохновлять посетителя на самостоятельное включение в экспозиционное действие посредством применения современных интерактивных технологий: остроумного и тактичного использования мультимедиа и иных электронных технологий, создания зон живого музея, тактильных возможностей изменять порядок или ритм экспозиционного действия и т. п.

Гарантированный вариант успешности стационарной экспозиции музея – достижение гармонического единства в решении всех трех творческих задач.

Следует отметить, что данный критерий успешности является на сегодняшний день актуальным не для всех групп и типов современных музеев (см. классификацию). Исходя из территориального признака классификации, подобные стационарные экспозиции способны создаваться и быть востребованными в музеях группы 1 и группы 2. Столичные музеи и музеи региональных центров, стремящиеся к повышению своей успешности, имеют достаточно ресурсов для решения обозначенных задач. Региональные музеи, находящиеся на популярных туристических маршрутах, обеспечивают себе дополнительный авторитет и перспективу неоднократного посещения подобных экспозиций российскими и зарубежными туристами. Для музеев российской глубинки (группа 3) подобные экспозиции являются пока дорогостоящей роскошью и воплощением мечты.

Что касается классификации музеев по приоритетам деятельности, то подобные экспозиции могут быть востребованы и оцениваться как критерий успешности в музеях всех четырех типов (А, В, С и D). Но особую актуальность данный критерий успешности имеет для музеев группы В, приоритетная деятельность которых связана с образовательными проектами и программами.

Среди них можно выделить литературные, исторические, технические и естественно-научные музеи, успешность которых во многом зависит от оригинальности стационарной экспозиции, обеспечивающей возрастающий интерес и активное участие в ней прежде всего молодежной аудитории.

Основные показатели статистики и отчетности отражены в разделе 6 формы №8-НК. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество неоднократных посещений стационарной экспозиции одними и теми же лицами или группами лиц;
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе стационарной экспозиции или в интернет-пространстве;
- количество публикаций, отзывов и упоминаний стационарной экспозиции в СМИ и в интернет-пространстве (включая музейный сайт или форум);
- экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

1.2. Инновационный прорыв музея в области экспозиционных методов и технологий

Напомним, что методы определяют основной путь, по которому идут музейные проектировщики, т. е. основные принципы создания музейной экспозиции как специфического текста: научного, научно-популярного или художественного. Технологии – способы и средства прохождения этого пути, т. е. приемы и операции, позволяющие гряде музейных предметов составлять определенный контент, воспринимаемый посетителем.

В середине XIX в., с появлением коллекционного метода проектирования, декоративные музейные экспозиции стали приобретать научный, точнее системный характер. На рубеже XX в. популярность обрели ансамблевый и ландшафтный методы, позволяющий восстанавливать бытовую или природную среду. В первой половине XX в., запомнившегося тоталитарными режимами, появился и доминировал иллюстративно-тематический метод, гарантирующий создание однозначных и научно-популярных экспозиционных текстов. Во второй половине прошлого века им оппонировали креативные экспозиции, строящиеся на основе музейно-образного метода. В конце XX в. популярность приобрел образно-сюжетный или, иначе, художественно-мифологический

метод, выводящий экспозиционно-художественный «текст» за пределы изобразительного искусства, приближая его к театральным проектам. Во всех этих процессах можно найти музей, который как пионер впервые применил тот или иной метод проектирования, что принесло ему успешность. Иногда – временную.

Аналогичные процессы наблюдались в развитии музейных технологий. Не будем углубляться в века, назовем только те технологии, которые появились во второй половине XX в. и поначалу шокировали посетителей, принося успешность музею, рискнувшему их применить впервые. В 1960-е гг. это эксклюзивное экспозиционное оборудование, являющееся структурной основой предметно-художественного образа. В 1970-е гг. – голография, позволяющая не выносить на публику особо ценные предметы. В последние десятилетия прошлого века – авторские «витрины», создаваемые на основе реальных предметов и являющиеся структурным стержнем для сложной и ассоциативной музейной инсталляции. На рубеже XXI в. посетителей увлекли информационные технологии, в первую очередь средства мультимедиа. С начала XXI в. набирает популярность технология живого музея, позволяющая нарушать традиционный музейный принцип «руками не трогать» и т. д. И здесь мы можем найти музей, впервые рискнувший применить ту или иную технологию.

Проблема состоит в следующем: музей, впервые применивший инновационный метод или технологию, не может предугадать временные границы их популярности и востребованности, обеспечивающие его успешность. Вероятно, есть только один принцип, по которому можно судить о долговременности тех или иных инновационных методов и технологий: их способность сохранять специфику музейного языка. Например, кто сегодня помнит о голографических экспозициях, набравших очереди в 1970-е гг.? Но рисковать стоит! По крайней мере, это обеспечивает музею краткосрочную успешность. О долгосрочной успешности инновационных музейных экспозиций см. пункт 1.3.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

– результаты социологических опросов и исследований по данной проблеме;

- количество отзывов в СМИ и в интернет-пространстве, посвященных инновационным методам и технологиям, примененным в экспозиционном пространстве;
- экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

1.3. Влияние стационарной экспозиции музея на методику и стилистику создания аналогичных экспозиций в однопрофильных музеях региона, страны и мира

Данный критерий успешности связан с предыдущими и характеризует понятие «влиятельный музей». В этом случае термины «экспозиция» и «музей» воспринимаются как синонимы. Получая высокую оценку у посетителей, музейных профессионалов и экспертов, успешная стационарная экспозиция становится своего рода учебной площадкой или лабораторией для пропаганды и расширения зоны влияния тех методов и технологий, которые применялись в процессе ее создания. Научно-практические семинары и мастер-классы, проводимые на базе стационарной экспозиции, а также публикации рекламного и аналитического характера в профильных изданиях, СМИ и в интернет-пространстве порождают множество учеников, союзников, апологетов и партнеров. В результате резко возрастает популярность, а значит – и успешность музея. Начинается творческое развитие проектных (методических, технологических и стилистических) идей, воплощающихся в экспозициях однопрофильных (и близких по профилю) музеев.

Отечественный пример – мемориальные экспозиции музея-заповедника «Ясная Поляна», музея Л.Н. Толстого в Хамовниках и музея А.С. Пушкина на Мойке, созданные на основе традиционного ансамблевого метода, включающие значительное количество подлинных мемориальных предметов и оказавшие влияние на проектирование аналогичных мемориальных музеев России. Другой пример – стационарные экспозиции Государственного музея А.С. Пушкина и Центрального музея Советской армии (ныне Центральный музей Вооруженных сил), созданные в первой половине 1960-х гг. по проекту художника Е.А. Розенблюма. В течение последних сорока лет на основе музейно-образного метода, впервые примененного в данных музеях и переводящего музейную экспозицию на уровень произведения искусства,

учениками Розенблюма было создано несколько десятков хороших и уникальных литературных и исторических экспозиций. Третий пример – экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, созданная в 1989 г. на основе художественно-мифологического (образно-сюжетного) метода и оказавшая значительное влияние на теорию и практику музейного проектирования конца 1990-х – начала 2000-х гг., в том числе на практику проектирования зарубежных музеев, что обеспечило музею Маяковского успешную жизнь до начала 2013 г.

Данный критерий успешности применим для всех групп и типов музеев, сумевших своей стационарной экспозицией привлечь внимание музейных проектировщиков и оказать влияние на их творчество.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая следующие показатели:

- количество исследований (монографий, учебных пособий и статей), отражающих влияние той или иной стационарной экспозиции на другие музеи;
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе стационарных экспозиций, предположительно созданных под влиянием определенного музея;
- количество публикаций, отзывов и упоминаний стационарной экспозиции в СМИ и в интернет-пространстве, посвященных ее влиянию на однопрофильные или близкие по профилю музейные экспозиции;
- экспертную оценку профессионалов (музейных проектировщиков, музейеведов, искусствоведов).

1.4. Способность концептуальной и оригинальной «системы выставок» выполнять функции стационарной экспозиции музея и повышать его посещаемость

Данный критерий успешности касается в первую очередь тех музеев, у которых есть проблемы с экспозиционной площадью. Многие музеи, обладающие достойными коллекциями и стремящиеся раскрыть свою основную тему или бренд данного места (города, региона), вынуждены создавать стационарные экспозиции на ограниченной площади, что редко приносит успех. Один из остроумных выходов – работать не столько в пространстве, сколько во времени, т. е. создавать и реализовывать

концептуальную систему временных выставок, последовательно раскрывающих локальные сюжеты основной музейной темы на небольшой экспозиционной площади или на площадках музеев-партнеров, связанных друг с другом причинно-следственными отношениями.

Напомним два отечественных примера, вошедшие в учебные пособия по музейному проектированию. Первый пример – экспозиционно-выставочная практика Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого в 1990-е гг. Фактическое отсутствие экспозиционной площади вынудило сотрудников музея создать оригинальный проект временных выставок, системно раскрывающих основные темы жизни и творчества популярного поэта и актера⁴⁹¹. Всего за период 1992–1996 гг. было подготовлено полтора десятка системных тем-выставок, обеспечивших центру-музею успех и популярность, являющуюся его нынешним ресурсом.

Другой пример – успешная деятельность Музея одной картины в 1980–1990-е гг. Этот легендарный филиал Пензенской картинной галереи им. А.К. Савицкого связал концептуальную систему выставок одной картины с мемориальной аурой небольшого музейного здания, представлявшего бывший дом местного почтмейстера, что позволило создать систему «периодической корреспонденции», имевшей художественную ценность⁴⁹².

Данный критерий успешности применим для всех групп и типов музеев, имеющих дефицит экспозиционной площади. Особо актуален для экспозиционно-выставочной практики музеев группы 3 (музеи российской глубинки) и музеев типа В, приоритетная деятельность которых связана с образовательными проектами и программами.

Основные показатели статистики и отчетности отражены в разделе 6 формы №8-НК. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество неоднократных посещений системных выставок одними и теми же лицами или группами лиц;
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе системных выставок или в интернет-пространстве;

⁴⁹¹ См. подробнее главу 2.4.

⁴⁹² См. подробнее главу 2.4.

-
- количество публикаций, отзывов и упоминаний системных выставок в СМИ и в интернет-пространстве (включая музейный сайт или форум);
 - экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

1.5. Способность авторов экспозиционно-выставочных проектов не только «раскрутить» территориальный (местный, городской, региональный) бренд, но и изменить его, акцентировав внимание посетителей на новых героях или новых актуальных темах

Данный критерий успешности касается экспозиционно-выставочной практики тех музеев, которые сталкиваются с проблемой монопольного давления одной темы или одной личности в создаваемом музейном пространстве. Например, многие музейные работники, а также археологи и краеведы Пятигорска крайне озабочены тем, что практически единственным брендом города является личность М.Ю. Лермонтова. Большинство туристов связывают город только с этим именем, поэтому практически любой музейно-экспозиционный проект, выходящий за лермонтовскую тему (за исключением чисто коммерческих и развлекательных выставок), пользуется гораздо меньшей популярностью и меньшим успехом у туристов, чем экспозиции и выставки, посвященные великому поэту. Отсюда возникает задача – найти методы и технологии, способные раскрутить «второстепенные» ценностные темы и бренды города с целью повысить успешность местных музеев и их экспозиционных проектов.

С аналогичной задачей столкнулись сотрудники музея-заповедника «Александровская слобода» (г. Александров, Владимирская область), многие десятилетия находящиеся под «тенью» личности и эпохи Иоанна IV Грозного. В настоящее время музей пытается раскрутить новый бренд – личность цесаревны и будущей императрицы Елизаветы Петровны, имевшей в Слободе свою резиденцию⁴⁹³.

⁴⁹³ Музей получил дополнительное здание, находящееся за территорией Александровского кремля, в бывшей торговой части Александровой слободы, где в XVIII в. находился теремной дворец цесаревны Елизаветы Петровны. Здесь предполагается открыть музейный центр, доминантой

Данный критерий успешности может быть актуален для музеев всех групп и типов, в первую очередь для музеев, находящихся на популярных туристических маршрутах и столкнувшихся с обозначенной проблемой (группа 2).

Основные показатели статистики и отчетности отражены в разделе 6 формы №8-НК. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество неоднократных посещений экспозиций, формирующих новые бренды музея (города, региона), одними и теми же лицами или группами лиц;
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе подобных экспозиций или в интернет-пространстве и учитывающих изменение в соотношении оценок старого и нового музейного или местного бренда;
- количество публикаций (отзывов, упоминаний) о подобных экспозиционных проектах в СМИ и в интернет-пространстве, говорящих об изменении процентного соотношения информации о старом и о новом бренде музея;
- экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

1.6. Способность экспозиционно-выставочных проектов вывести музей за пределы основного профиля, сделать его политематическим, многофункциональным и современным историко-культурным центром с музейной спецификой, тем самым значительно расширяя потенциальную аудиторию

которого станет долгосрочная выставка «Лики Власти, или Театральные фантазии Елизаветы Петровны в Александровой слободе накануне событий 26 ноября 1741 года». С помощью небольшого количества музейных предметов, оригинальных театральнo-декорациoнных средств и мультимедиа-технологий предполагается создать экспозициoнно-художественный миф о мистической роли Александровой слободы в истории Росси после легендарной эпохи Грозного. Центральная роль в данном экспозициoнном спектакле, посвященном династии Романовых, отводится Елизавете Петровне, которая силою своего творческого воображения (с помощью авторов проекта) накануне переворота восстанавливает Прошлое и прогнозирует Будущее. Эта первая попытка музея раскрутить новый городской бренд, не уступающий старому, по мнению специалистов обречена на повышение успешности музея-заповедника.

Данный критерий успешности пересекается с предыдущим. Однако задача состоит уже не только в том, чтобы дополнить одну историко-культурную тему другой, не менее значимой и перспективной. Основная проблема – найти органические точки соприкосновения истории и современности, отраженные в первую очередь в экспозиционно-выставочной практике музея. Одна из тенденций – акцентирование внимания на современном и актуальном искусстве, ассоциативно связанном с основными темами не только художественных музеев, но и музеев других профилей – исторических, литературных, естественно-научных и технических.

Например, экспозиционно-выставочная практика многих московских музеев⁴⁹⁴ направлена на расширение количества выставок современного искусства. Эти выставки напрямую или косвенно связаны с профильными темами и позволяют включать в экспозиционное пространство театрализованные акции – перформансы и хеппенинги. Более того, к руководству подобными музеями привлекаются успешные галерейщики, способные изменить стратегию музея, в первую очередь с целью расширения потенциальной музейной аудитории и привлечения молодежи.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, стремящихся повысить свою успешность.

Основные показатели статистики и отчетности отражены в разделе 6 формы №8-НК. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество посетителей экспериментальных выставок современного искусства, ассоциативно связанных с основным профилем музея (в том числе количество молодежной аудитории и количество неоднократных посещений одними и теми же лицами или группами лиц);
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе экспериментальных выставок современного искусства или в интернет-пространстве;
- количество публикаций (отзывов, упоминаний) подобных выставок в СМИ и в интернет-пространстве (включая музейный сайт или форум);
- экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

⁴⁹⁴ Государственного Дарвиновского музея, Музея Москвы, Политехнического музея и др.

1.7. Количество оригинальных выставочных экспозиций, созданных музеем за отчетный период на основе собственной коллекции и на своей территории

На первый взгляд, это чисто количественный критерий, форма статистики и отчетности которого определены в разделе 7 формы 8-НК. Однако выставки⁴⁹⁵, развернутые в музейном пространстве, классифицируются по разным группам и типам, требующим разных экспозиционных площадей, а также временных, технических, интеллектуальных, творческих и финансовых затрат, что необходимо учитывать в отчетных документах. Например, фондовые или тематические выставки могут быть долгосрочными (работающими в течение года или нескольких лет), временными (работающими в течение нескольких месяцев) или однодневными (экспресс-выставки к юбилейным датам и вечерам).

В свою очередь, выставки могут подразделяться, следуя языковым принципам классификации, на несколько типов: коллекционные, иллюстративно-тематические, музейно-образные и образно-сюжетные экспозиции. Первый и второй типы выставок представляют собой нехудожественные экспозиционные «тексты», как правило, укладываемые в рамки традиционных тематико-экспозиционных комплексов и типовых витрин. Однако некоторые из них создаются с помощью дизайн-технологий, включают современные информационные или мультимедиа-технологии.

Третий и четвертый типы выставок проектируются по принципам построения художественного текста, воспринимаются как полноценные произведения искусства с музейной спецификой и, естественно, требуют более серьезных интеллектуальных, творческих и финансовых затрат, не говоря уже о времени их работы.

В некоторых музеях (чаще из группы 3), не обладающих достаточным количеством площадей, небольшой выставочный зал разделяется на «четыре стены», каждая из которых является

⁴⁹⁵ Здесь и далее речь идет о музейных выставках, репрезентирующих, интерпретирующих и актуализирующих культурное наследие, т. е. строящихся на основе музейных предметов, предметов музейного значения и иных объектов культурного наследия. Коммерческие выставки-продажи предметов бытового и промышленного назначения в данном исследовании не рассматриваются.

«экспозиционной площадкой» для временных коллекционных или иллюстративно-тематических выставок. В отчете (раздел 7 формы №8-НК), естественно, указывается только их общее количество, как правило, весьма значительное.

Критерий актуален практически для музеев всех групп и типов. Вопросы возникают при оценке успешности ряда региональных и местных музеев, находящихся на популярных туристических маршрутах (группа 3). Казалось бы, эти музеи, принимающие в основном российских и зарубежных туристов, меньше всего озабочены количественными показателями выставочной работы. Однако возникает вопрос: а что будут делать в зимнее время музеи, расположенные на водных маршрутах? Естественно, стараться привлечь в музейное пространство местное население. Чем? В том числе разнообразием выставочных проектов.

Рекомендуемые формы отчетности и статистики – показатели раздела 7 формы №8-НК плюс дополнительная информационная справка, учитывающая:

- количество времени работы выставки (долгосрочная, временная, экспресс-выставка и т. п.);
- количество экспонатов, в том числе особо ценных (содержащих драгметаллы или камни, мемориальные вещи и т. п.);
- количество квадратных метров экспозиционной площади, отведенной для выставки;
- тип выставки (коллекционная выставка, иллюстративно-тематическая, музейно-образная, образно-сюжетная, выставка смешанного типа);
- характер выставочного оборудования (типовые витрины, оригинальный дизайн-проект, эксклюзивное архитектурно-художественное решение);
- наличие или отсутствие на выставке современных информационных технологий, мультимедийных средств и т. п.

1.8. Количество выставок новых поступлений, характеризующих интенсивное комплектование музейных коллекций за отчетный период

Данный критерий, дополняющий предыдущий и связанный с оценкой успешности одного из важнейших направлений музейной деятельности, актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма показателей отчетности и статистики – информационная справка, дополняющая показатели раздела 1 и 6 формы №8-НК и фиксирующая количество выставок новых поступлений (с указанием количества особо ценных предметов).

1.9. Количество и тематический диапазон внемузейных, выездных и передвижных, выставок, востребованных местными, региональными, столичными и зарубежными партнерами

Отличие выездных и передвижных⁴⁹⁶ выставок состоит в том, что первые рассчитаны, как правило, на развертывание в небольшом количестве музейных или немuseumных помещений, оснащенных всеми необходимыми условиями для сохранности особо ценных экспонатов, а вторые способны размещаться практически в любом закрытом пространстве при соблюдении элементарных норм хранения. Данное отличие объективно влияет на качественный состав экспонатов. В связи с этим обстоятельством многие музеи (например, музеи типа В) создают целую серию передвижных иллюстративно-тематических выставок облегченного типа, строящихся на копийных материалах и предназначенных для клубов, школ и иных образовательных учреждений.

Критерий актуален для всех групп и типов музеев.

Основная форма отчетности и статистики – показатели раздела 7 формы №8-НК, фиксирующие:

- общее количество внемузейных выставок;
- количество внемузейных выставок, экспонирующихся за рубежом.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – информационная справка, фиксирующая:

- вид внемузейной выставки (выездная, передвижная, облегченного типа);
- срок работы внемузейной выставки в определенном месте и количество посетителей;
- количество экспонатов, в том числе особо ценных (предметов, содержащих драгоценные металлы и камни, мемориальных вещей и т. п.);

⁴⁹⁶ Вариант передвижной выставки – «передвижной музей», часто использующий мобильные помещения: автофургоны, железнодорожные вагоны, морские или речные суда и т. п.

-
- процентное отношение подлинных музейных предметов и копийных материалов;
 - размер экспозиционной площади, требуемой и фактически предоставленной для выездной и передвижной выставки;
 - тип внемузейной выставки (коллекционная выставка, иллюстративно-тематическая, музейно-образная, образно-сюжетная, выставка смешанного типа);
 - характер выставочного оборудования (типовые витрины, оригинальный дизайн-проект, эксклюзивное архитектурно-художественное решение);
 - наличие или отсутствие на выставке современных информационных технологий, мультимедийных средств и т. п.;
 - территориально-географическая характеристика места развертывания выставки (соседний регион, региональный центр, столичные музеи, зарубежные музеи).

1.10. Количество оригинальных выставочных экспозиций, созданных на основе коллекций музеев-партнеров или частных коллекций и принимаемых музеем на своей территории за отчетный период

Применяя данный критерий оценки успешности музея, необходимо учитывать размеры его выставочной площади, наличие спецоборудования и оригинальных технологий, позволяющих создавать условия для сохранности особо ценных экспонатов («золотые кладовые», «бронированные комнаты» и т. п.), а также время, необходимое на монтаж и демонтаж выставочных экспозиций. Особое значение для данного критерия успешности, характеризующего в первую очередь авторитет музея, имеет количество выставок из центральных музеев России (Эрмитажа, Третьяковской галереи и т. п.) и мира, ежегодно принимаемых музеем на своей территории.

Критерий актуален для всех групп и типов музеев, в особенности для музеев групп 2 и группы 3.

Рекомендуемые формы отчетности и статистики – показатели раздела 7 формы №8-НК плюс дополнительная информационная справка, учитывающая:

- технические показатели выставочного зала и оборудования (размеры выставочного зала, наличие или отсутствие спецоборудования и технологий для хранения особо ценных экспонатов);

- количество времени, необходимое для монтажа и демонтажа каждой конкретной выставки;
- количество выставок из коллекций центральных музеев России (Эрмитажа, Третьяковской галереи и т. п.);
- количество выставок из коллекций музеев мира;
- количество выставок из частных коллекций (отечественных и зарубежных).

1.11. Степень участия музея в коллективных (партнерских) вне-музейных выставках (местных, региональных, республиканских и международных)

Критерий характеризует востребованность коллекции музея в процессе организации коллективных (региональных, российских и международных) выставок и выражается в процентном участии экспонатов музея в данных выставках.

Критерий актуален для всех групп и типов музеев.

Рекомендуемые формы отчетности и статистики – показатели раздела 7 формы №8-НК плюс дополнительная информационная справка, учитывающая:

- количество коллективных (партнерских) выставок, в которых принимали участие предметы из коллекции данного музея;
- процент экспонатов данного музея от общего количества экспонатов коллективной выставки.

1.12. Влияние зон живого музея на привлечение дополнительных категорий посетителей

Речь идет о создании в пространстве стационарных и выставочных экспозиций особых экспозиционно-тематических зон общения, позволяющих посетителю нарушать традиционные музейные правила в стиле «руками не трогать», «не шуметь», «не садиться» и т. п. Подобные зоны общения получили образное название «живой музей». Зарубежная и отечественная музейная практика показывает, что музеи-магазины, музеи-трактиры, музеи-театры, музеи-салоны, музеи-мастерские, музеи-амбулатории и тому подобные интерактивные зоны в структуре экспозиций и выставок, превращающие посетителей в участников игровых акций, значительно повышают успешность музея. Пример одного из самых оригинальных отечественных живых музеев – музей-амбулатория, созданный на территории весьма успешного музея-заповедника А.П. Чехова «Мелихово».

Критерий, не требующий особых ресурсов, актуален для музеев всех групп и типов, в наибольшей степени – для музеев типа В (с образовательными программами), С и D (музеи-заповедники).

Рекомендуемые формы отчетности и статистики – показатели раздела 6 формы №8-НК плюс информационная справка, фиксирующая:

- количество неоднократных посещений зон живого музея одними и теми же лицами (или группами лиц);
- данные социологических опросов и исследований, проводимых на базе зон живого музея или в интернет-пространстве;
- количество публикаций, отзывов и упоминаний зон живого музея в СМИ и в интернет-пространстве (включая музейный сайт или форум);
- экспертную оценку профессионалов музейного проектирования.

1.13. Влияние оригинальных творческих решений и технических средств, присутствующих в стационарных и выставочных экспозициях, на повышение количества посетителей с ограниченными физическими возможностями

Критерий успешности не требует особых комментариев. Зарубежный и отечественный опыт в решении данной проблемы демонстрирует самые разные технологии экспозиционно-выставочного показа, позволяющие, например, слабовидящим посетителям получить эстетическое удовольствие от общения с произведениями искусства ваяния и зодчества.

Критерий актуален для всех музеев.

Рекомендуемые формы отчетности и статистики – показатели раздела 6 формы №8-НК, дополненные информационной справкой, фиксирующей:

- количество посетителей с ограниченными физическими возможностями за отчетный период;
- экспертную оценку специалистов – педагогов, психологов и музейных проектировщиков.

1.14. Влияние экспозиционно-выставочных проектов музея (своих и партнерских) на культурную, социальную и экономическую жизнь региона

Производный критерий, связанный со степенью включенности музея в процессы социально-экономического и культурного

развития общества и региона. Он характеризуется, прежде всего, количеством внемузейных выставок, развернутых в пространстве местных или региональных клубов, библиотек, театров, культурных центров, средних и высших учебных заведений, а также в иных помещениях, не связанных с музеем. Кроме того, особую роль играют официальные показатели повышения экономической эффективности местных и региональных социально-бытовых и торгово-производственных учреждений, напрямую или косвенно связанных с работой актуальной музейной экспозиции или выставки. В частности, с производством и реализацией рекламной продукции, с обслуживанием туристов, посетивших конкретную выставку и, как следствие, местные кафе и рестораны, гостиницы и мастерские, магазины и стоянки, кемпинги и иные сервисные объекты.

Критерий актуален прежде всего для музеев второй и третьей группы.

Рекомендуема форма отчетности и статистики – информационная справка, фиксирующая:

- данные социологических опросов, проводимых на базе местных (региональных) учреждений культуры, социально-бытовых, производственных и торговых объектов и отражающих влияние музейных выставок на немuseumную сферу города (региона);
- официальные показатели повышения экономической эффективности местных и региональных социально-бытовых, торгово-производственных и иных сервисных объектов, обслуживающих туристов – посетителей музейных выставок;
- количество публикации (статей, рецензий, обсуждений, дискуссий, интервью и т. п.) по данной теме в СМИ и в интернет-пространстве;
- количество выставочных проектов, созданных и реализованных при поддержке местного и регионального бизнеса.

1.15. Влияние стационарной экспозиции и выставочных проектов музея на повышение уровня образования в регионе

Данный критерий успешности связан с партнерскими отношениями между музеем и образовательными учреждениями данного места или региона: школами, колледжами, институтами, университетами и т. п.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, в первую очередь для музеев 2 и 3 группы, а также для музеев типа В.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество школьников и студентов, посетивших (в том числе повторно) данную стационарную или выставочную экспозицию;
- количество внемузейных выставок, востребованных образовательными учреждениями региона;
- данные социологических опросов, проводимых на базе местных (региональных) образовательных учреждений, отражающих влияние стационарной музейной экспозиции или выставки на повышение образовательного уровня учащихся;
- количество публикации по данной проблеме в СМИ и в интернет-пространстве (количество статей, рецензий, обсуждений, дискуссий, интервью и т. п.);
- экспертная оценка педагогов и специалистов в области музейной педагогики.

1.16. Влияние стационарной экспозиции и выставок музея, включающих предметы культового назначения или возвращенных в пространстве храмовой архитектуры и на территории монастырей, на повышение уровня партнерских взаимоотношений с РПЦ (и иными религиозными конфессиями)

Данный критерий успешности актуален для музеев всех групп и типов, сталкивающихся в своей экспозиционно-выставочной (и иной) деятельности с проблемой взаимоотношения светских и религиозных организаций. В настоящее время – это одна из серьезных проблем, не имеющая однозначных решений, однако можно привести относительно успешные примеры цивилизованного и партнерского сотрудничества – Государственная Третьяковская галерея, Владимиро-Суздальский музей-заповедник, музей-заповедник «Александровская слобода» и др.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – информационная справка, фиксирующая:

- количество совместных выставочных проектов музея и местной структуры РПЦ (или иной конфессии);

- количество положительных публикации по данной проблеме в СМИ и в интернет-пространстве (количество статей, рецензий, обсуждений, дискуссий, интервью и т. п.);
- отсутствие взаимных жалоб и претензий между музеем и местной структурой РПЦ (и иных конфессий);
- отсутствие жалоб у прихожан местных храмов на содержательные и формальные особенности экспозиций и выставок, соблюдающих закон о защите прав верующих.

2. Работа с посетителями (образовательная деятельность музея, развлекательно-познавательные проекты и программы, музейная педагогика)

2.1. Количество посетителей музея за отчетный период

Простой и одновременно сложный критерий успешности, актуальный для всех групп и типов музеев. В процессе его применения необходимо, прежде всего, учитывать традиционные показатели отчетности (см. раздел 6 формы 8-НК):

- число дней в году, открытых для посещения;
- общее число посещений (количество тысяч человек с точностью до 0,1);
- число индивидуальных посещений выставок и экспозиций (количество тысяч человек с точностью до 0,1), в том числе общее количество и число посетителей льготных категорий;
- число экскурсионных посещений (количество тысяч человек с точностью до 0,1), в том числе общее количество экскурсантов и количество лиц в возрасте до 18 лет;
- число посещений выставок вне музея (количество тысяч человек с точностью до 0,1).

Кроме того, необходимо учитывать несколько обстоятельств, влияющих на данный критерий успешности, а также на показатели статистики и отчетности.

Первое обстоятельство – это доступная площадь музея и его пропускная способность. Следует дополнить раздел 6 формы №8-НК показателями «доступная площадь музея», «число посетителей музея в день» и, главное, «число квадратных метров на посетителя в день».

Второе обстоятельство связано с тем, что многие музеи, обладающие соответствующей площадью и экспозиционно-выставочными ресурсами, вынуждают посетителя приобретать билет на

посещение каждой экспозиции или выставки, входящей в общую экспозиционную структуру музея, т. е. один и тот же посетитель приобретает несколько билетов, повышая тем самым «общее число посещений». Возникает вопрос: можно ли считать подобную практику одним из критериев музейной успешности? Вероятно, да, поскольку готовность посетителя к дополнительным тратам характеризует авторитет и объективную успешность музея. Однако существуют и иные точки зрения на данную проблему. Во всяком случае, в показателях отчетности раздела 6 формы 8-НК следует дополнить графу «число индивидуальных посещений выставок и экспозиций» пунктом «количество экспозиций и выставок музея, требующих приобретения отдельного билета».

Третье обстоятельство связано с повторными посещениями экспозиций и выставок одними и теми же посетителями, т. е. с формированием постоянной аудитории музея. Рекомендуем дополнить 6 раздел формы №8-НК пунктом «количество повторных (неоднократных) посещений экспозиций и выставок».

Кроме того, показатели формы №8-НК должны, вероятно, учитывать разные категории билетов: индивидуальные, семейные, билеты постоянных посетителей, электронные билеты и т. п. В последнее время практикуется бесплатное посещение ряда подмосковных музеев по железнодорожным билетам, приобретаемым туристами в кассах вокзалов и крупных станций. Количество этих билетов также можно считать одним из показателей музейной успешности.

2.2. Количество обзорных и тематических экскурсий по стационарной или временной экспозиции за отчетный период

Критерий успешности, актуальный для всех музеев, в особенности для музеев 2 и 3 группы и музеев типа В. В настоящее время основная форма отчетности – музейная статистика, зафиксированная в разделе 6 формы №8-НК:

– число экскурсионных посещений (количество тысяч человек с точностью до 0,1), в том числе общее количество экскурсантов и количество лиц в возрасте до 18 лет.

Вероятно, следует дополнить этот раздел формы №8-НК пунктами:

– количество обзорных экскурсий по стационарной и временной экспозиции;

- количество тематических экскурсий, проводимых по стационарной и временной экспозиции музея (с учетом пропускной способности музея, зависящей от времени и сезонности его работы, а также от его экспозиционной площади).

2.3. Количество и качество тематических лекций, прочитанных в музейном пространстве

Критерий успешности, актуальный для всех музеев, в первую очередь для музеев группы В.

Основная форма статистики и отчетности – музейная статистика в разделе 6 формы №8-НК:

- число лекций;
- численность слушателей.

Данную форму статистики и отчетности следует дополнить пунктами, фиксирующими:

- количество лекционных тем, предлагаемых посетителям музея;
- количество лекций, прочитанных: а) сотрудниками музея, б) местными деятелями науки, культуры и искусства, в) известными учеными, политическими деятелями и творческими работниками;
- количество лекций, читаемых с демонстрацией подлинных музейных предметов;
- количество чтений одной тематической лекции за отчетный период;
- число слушателей, присутствовавших на одной тематической лекции;
- число слушателей, неоднократно посещавших одну и ту же лекцию;
- число слушателей в возрасте до 18 лет (молодежная аудитория).

Кроме того, качество тематических лекций музея определяется количеством отзывов в СМИ и в интернет-пространстве.

2.4. Тематический диапазон образовательных программ и количество участников этих программ, реализуемых в пространстве музейных экспозиций и выставок

Критерий актуален прежде всего для музеев типа В.

Основная форма статистики и отчетности – показатели раздела 6 формы 8-НК:

-
- число образовательных программ;
 - численность участников образовательных программ.

Рекомендуем дополнить этот раздел пунктами, учитывающими характер и качество образовательных программ:

- количество интерактивных, т. е. игровых и театрализованных, программ (от общего количества образовательных программ);
- количество образовательных программ, использующих современные информационные технологии и средства мультимедиа (от общего количества программ);
- количество постоянных участников образовательных программ (постоянная аудитория музея);
- количество отзывов в СМИ и в интернет-пространстве об образовательных музейных программах.

2.5. Тематический диапазон и востребованность развлекательных массовых программ (концертов, фестивалей, исторических шоу, карнавалов, свадеб, театральных постановок и т. п.), проходящих на территории музея или в прилегающем городском (сельском) пространстве

Критерий актуален для всех групп и типов музеев, прежде всего для музеев типа С и D.

Основная форма статистики и отчетности – показатели раздела 6 формы 8-НК:

- число массовых мероприятий музея;
- численность участников массовых мероприятий.

Данную форму статистики и отчетности следует дополнить пунктами:

- количество постоянных участников массовых мероприятий (постоянная аудитория);
- количество массовых мероприятий с участием: а) местных и региональных деятелей культуры и искусства, б) столичных деятелей культуры и искусства;
- количество отзывов о массовых программах и мероприятиях музея в СМИ и в интернет-пространстве.

2.6. Влияние «клуба друзей музея» на формирование музейного пространства

Критерий характеризует активную деятельность данного клуба, имеющего официальный статус и устав, по трем основным направлениям:

- формирование постоянной музейной аудитории;
- участие в разработке креативных музейных и социокультурных проектов, учитывающих ценностные критерии российской цивилизации;
- спонсорские функции.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – ежегодный отчет, учитывающий три направления деятельности «клуба друзей музея», или информационная справка о работе клуба, фиксирующая:

- количество новых членов клуба за отчетный период;
- количество музейных и социокультурных проектов, в которых принимали участие члены клуба;
- количество проектов, реализованных за счет спонсорской помощи членов клуба;
- количество отзывов о деятельности «клуба друзей музея» в СМИ и в интернет-пространстве.

2.7. Количество и востребованность местным населением музейных кружков, клубов, школ, мастерских, лабораторий и тому подобных творческих объединений

Критерий характеризует степень вовлеченности местного населения в формирование музейного пространства и актуален для музеев всех групп и типов, в первую очередь для музеев группы 3 и типа В и D.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество творческих объединений, действующих при музее;
- количество местных жителей, принимавших участие в работе творческих объединений, действующих при музее;
- количество отзывов о деятельности музейных кружков и тому подобных объединений в СМИ и в интернет-пространстве.

2.8. Влияние зоны детского творчества, организованной в музее и сочетающей элементы выставочного зала, детского кафе и творческой мастерской, на повышение количества семейных посетителей

Данный критерий дополняет предыдущий и характеризует ситуацию, когда семейные посетители, проводящие досуг в данном музее, получают возможность выбора:

-
- а) всей семьей принять участие в развлекательно-образовательных программах, реализуемых в зоне детского творчества;
- б) временно разделиться на участников взрослых и детских развлекательно-образовательных программ⁴⁹⁷.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – справка, фиксирующая:

- количество развлекательно-образовательных программ, реализуемых в зоне детского творчества;
- количество участников развлекательно-образовательных программ, реализуемых в зоне детского творчества;
- количество публикаций (отзывов, обсуждений) на данную тему в СМИ и в интернет-пространстве.

2.9. Количество реализованных и востребованных образовательных программ, разработанных сотрудниками музея совместно с преподавателями средних и высших учебных заведений

Критерий характеризует степень влияния музея на немужейную сферу данного места (города, региона), в частности – на повышение качества образования.

Критерий актуален прежде всего для музеев группы 3 и типа В.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – справка, фиксирующая:

- количество совместных образовательных программ;
- количество публикаций (отзывов, обсуждений) на данную тему в СМИ и в интернет-пространстве;
- экспертную оценку специалистов (профессиональных музейных педагогов).

2.10. Количество волонтеров, принимающих участие в подготовке и реализации образовательных и развлекательных музейных проектов и программ

⁴⁹⁷ Авторы концепции модернизации и развития Государственного музея В.В. Маяковского мечтали о создании подобного детского кафе-мастерской в стиле «Кроха сын к отцу пришел...».

Критерий характеризует степень вовлеченности местного населения в формирование музейного пространства. Актуален для музеев всех типов и групп.

Рекомендуема форма отчетности и статистики – справка, фиксирующая данную информацию.

2.11. Степень заинтересованности музея в изучении постоянной и потенциальной аудитории

Критерий успешности характеризует активную заинтересованность музея в социологическом изучении потребностей своих постоянных и потенциальных посетителей. Актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество социологических опросов и исследований, проводимых за год в музее (в том числе с участием профессиональных музейных социологов) и проясняющих интересы и потребности посетителей музея;
- количество электронных опросов-диалогов по той же проблеме и число их участников.

2.12. Степень вовлеченности музейных хранителей в активную работу с посетителями музея

Критерий характеризует деятельность музейных хранителей – сотрудников отдела (или отделов) музейных фондов, выходящую за рамки их основных профессиональных функций, но влияющую на повышение музейной успешности. Актуален для музеев всех типов и групп, особенно для музеев группы 1 и типа А.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество посетителей, обратившихся за консультациями к сотрудникам музейных фондов;
- количество реальных квалифицированных консультаций, полученных посетителями: а) при личном общении, б) по телефону, в) через интернет-пространство.

2.13. Количество региональных, столичных и зарубежных научных работников, обратившихся за консультациями к музейным хранителям

Критерий связан с предыдущим и характеризует влияние музея на немuseumную сферу – науку и образование. Актуален для музеев всех трех групп, а также для музеев типа А, В и D.

- Рекомендуемая форма отчетности – справка, фиксирующая:
- количество научных работников, обратившихся за консультациями к сотрудникам музейных фондов;
 - количество реальных квалифицированных консультаций, полученных научными работниками: а) при личном общении, б) по телефону, в) через интернет-пространство.

3.3. Научно-исследовательская и издательская деятельность

3.1. Количество и кадровый состав региональных, общероссийских и международных научно-практических конференций (семинаров, симпозиумов), проводимых на базе музея и с участием его сотрудников

Критерий актуален прежде всего для музеев 1 и 2 группы, а также для музеев типа А, В и D.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – справка, фиксирующая:

- количество конференций за отчетный период (с указанием «региональная», «международная» и т. п.);
- количество участников конференции (с указанием кадрового состава участников – сотрудники музея, местные научные работники, научные работники из региональных и столичных научных центров, зарубежные ученые);
- количество отзывов о результатах конференции в СМИ и в интернет-пространстве;
- количество ссылок на опубликованные доклады по профильной тематике музея.

3.2. Наличие в музее печатного или электронного профильного журнала (альманаха или периодического сборника статей), успешность которого определяется:

- а) тиражом и количеством распространяемых (в том числе продаваемых) экземпляров;
- б) количеством просмотров (для электронных изданий);
- в) отзывами в СМИ и в интернет-пространстве, в местных и столичных профильных и музейных изданиях;
- г) количеством ссылок на опубликованные статьи.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая данную информацию.

3.3. Количество статей (монографий и т. п.), написанных сотрудниками музея по профильной тематике и изданных за его пределами

Критерий, характеризующий востребованность интеллектуальных и профессиональных ресурсов музея, актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество статей (монографий, сборников и т. п.);
- количество отзывов в СМИ, в интернет-пространстве и в профильных изданиях;
- количеством ссылок на опубликованные научные статьи (монографии, сборники и т. п.);
- количество профильных публикаций в электронных изданиях.

3.4. Количество и востребованность профильных и рекламных изданий музея, выходящих в течение года (иллюстрированных альбомов, путеводителей, листовок и т. п.)

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, в первую очередь для музеев группы 1 и 2.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- тираж изданий;
- количество распространенных (в том числе проданных) экземпляров;
- отзывы в СМИ и в интернет-пространстве.

4. Проектная деятельность (социокультурное проектирование и музейное проектирование)

4.1. Количество социокультурных проектов (фестивалей, карнавалов, концертов, театрализованных постановок, маскарадных шествий и т. п.), реализованных в музейном пространстве

В том числе проектов:

- а) получивших гранты от государственных органов управления культуры и частных благотворительных фондов;

-
- б) с участием региональных и столичных деятелей науки, культуры и искусства, а также с участием местного населения;
- в) реализованных с участием коммерческих партнеров.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, в первую очередь для музеев типа С.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая данные показатели.

4.2. Количество разработанных и реализованных музейных проектов (экспозиционно-выставочных, музейно-образовательных, научных, издательских и рекламных), в том числе проектов:

- а) получивших гранты от государственных органов управления культуры и частных благотворительных фондов;
- б) разработанных и реализованных совместно с музейными проектировщиками столичного и европейского уровня;
- в) реализованных с участием коммерческих партнеров.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая данную информацию.

5. PR и маркетинговая деятельность

5.1. Постоянная и системная связь музея с местными, региональными и столичными СМИ, интернет-пространством и популярными электронными СМИ

Критерий актуален для всех современных музеев.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая количество упоминаний музея в печатных и электронных СМИ, а также в интернет-пространстве, системно связанных с календарно-тематическими проектами музея (выставками, концертами, тематическими вечерами, презентациями, лекциями, театрализованными акциями и т. п.).

5.2. Влияние системы современных торговых киосков, действующих в музейном пространстве или за его пределами, на количество распространяемой книжной, рекламной и сувенирной продукции

Данный критерий можно было бы обозначить как «наличие современных торговых киосков», поскольку организация подоб-

ного рода торговых объектов требует от руководства музея применения особых усилий и технологий. Среди положительных примеров – успешная деятельность системы торговых киосков Государственного Дарвиновского музея, предлагающих посетителю широкий ассортимент книжной, рекламной и сувенирной продукции, пользующейся спросом у посетителей.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, в особенности для музеев группы 1 и 2, а также музеев типа В, С и D.

Рекомендуемая форма отчетности – справка, фиксирующая:

- количество торговых киосков, находящихся в ведении музея;
- количество продаж и бесплатных распространений музейной продукции через киоски, находящиеся на территории музея;
- количество продаж и бесплатных распространений музейной продукции через киоски, находящиеся за территорией музея.

5.3. Партнерские отношения музея и местных отраслей промышленности, способных производить рекламную и сувенирную продукцию музея

Данный критерий успешности развивает предыдущий и характеризует два аспекта: во-первых, умение музея использовать местные (региональные) промышленные ресурсы для решения проблемы производства рекламной и сувенирной продукции. Во-вторых, влияние партнерских отношений на повышение экономической эффективности местных отраслей промышленности.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов. Потенциальная форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество местных промышленных отраслей и производителей, участвующих в производстве рекламной и сувенирной продукции музея;
- официальные данные о повышении экономической эффективности местных промышленных отраслей и производителей за счет партнерских отношений с музеем.

5.4. Востребованность посетителями платных услуг цифрового копирования текстов и других материалов, предоставляемых музеем

Данный критерий характеризует маркетинговые услуги, актуальные для музеев всех групп и типов. Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

-
- количество обращений посетителей;
 - количество страниц текстовых копий;
 - количество визуальных копий;

5.5. Востребованность музейного кафе (буфета, трактира, ресторана и т. п.), стилистическое оформление и меню которого напрямую или ассоциативно связано с темой музея или брендом данного места (города, региона)

Организация музейного кафе – большая проблема, требующая прохождения массы бюрократических инстанций. Многие музеи остроумно решают ее путем создания в музейном пространстве тематических зон живого музея типа «литературного кафе», «кафе поэтов», «станционного буфета», «городского трактира», «столовой в купеческом доме» и т. п. Это позволяет им реализовывать образовательно-развлекательные программы с использованием небольшого ассортимента брендовых кулинарных изделий, в частности домашней выпечки, национальных напитков и т. п. Подобные программы пользуются особой популярностью и влияют на повышение количества их участников. Однако в идеале музей, стремящийся быть успешным, должен приложить максимум усилий для создания полноценного музейного кафе с брендовым меню или развивать партнерские отношения с учреждениями общепита, расположенными на соседней территории.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов, в особенности для музеев группы 2 и музеев типа В, С и D.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество посетителей официального музейного кафе (учитывая его площадь и пропускную способность);
- количество посетителей зон живого музея, где решается в том числе проблема питания посетителей.

5.6. Доступность парковок, расположенных на прилегающей к музею территории и востребованных посетителями

Современный критерий успешности, актуальный прежде всего для музеев групп 1 и 2, а также для музеев типа С и D.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество парковочных мест;
- количество востребованных мест в дни работы музея.

5.7. Повышение общей суммы доходов музея от «предпринимательской и иной приносящей доход деятельности» (см. форму №8-НК)

Критерий успешности актуален для музеев всех групп и типов.

Основные показатели отчетности и статистики отражены в разделе 9 формы № 8-НК, фиксирующей:

- доходы от уставных видов деятельности (основной деятельности); виды основной деятельности должны быть отражены в специальном разделе Устава учреждения (графа 13);
- доходы от предпринимательской деятельности, виды которой также должны быть отражены в специальном разделе Устава учреждения (графа 14);
- добровольные пожертвования и целевые взносы от отечественных и / или зарубежных юридических и / или физических лиц, полученные учреждением (графа 15).

В графе 16 данного раздела формы №8-НК «отражаются средства, полученные учреждением от сдачи в аренду имущества, находящегося в собственности или в оперативном управлении учреждения».

5.8. Воздействие рекламы музея на повышение количество посетителей

Критерий успешности актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая данные социологических опросов посетителей (количество посетителей, указавших, что пришли в музей под воздействием рекламы – уличной, в СМИ, в интернет-пространстве, иной рекламы).

6. Информационное поле музея

6.1. Востребованность электронной системы приобретения билетов и заявок на экскурсионное обслуживание

Критерий успешности, актуальный прежде всего для музеев 1 и 2 группы, а также для музеев всех типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество электронных заявок на приобретение билетов;
- количество электронных заявок на экскурсионное обслуживание.

6.2. Популярность и востребованность периодически обновляемого музейно-информационного сайта или музейного форума
Критерий успешности, актуальный для современных музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая количество посетителей музейного сайта (форума).

6.3. Востребованность посетителями индивидуальных электронных средств и технологий освоения музейного пространства

Речь идет о популярности и востребованности таких индивидуальных средств и технологий, как электронные гиды, мобильные приложения, трансляций музейных новостей на мобильные устройства и т. д.

Критерий успешности, актуальный для крупных музеев 1 и 2 группы, а также для современных музеев всех типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество индивидуальных электронных средств (электронных гидов);
- количество посетителей, пользующихся индивидуальными электронными средствами и технологиями музея;
- данные социологических опросов, определяющих степень востребованности индивидуальных электронных средств.

6.4. Степень доступности и востребованности музейного библиомедиаинформационного центра или локальных информационных киосков, обеспечивающих электронный контакт посетителя с экспозициями, коллекциями и библиотекой музея

Критерий успешности, актуальный для всех современных музеев. Одни музеи стремятся создать универсальные библиомедиаинформационные центры, имеющие достаточное количество мест для работы посетителей с электронными ресурсами музея, другие ограничиваются локальными информационными киосками, третьи сочетают то и другое. В любом случае подобные информационные объекты должны быть доступны для посетителей, в том числе через интернет.

Принятая форма статистики и отчетности – раздел 2 формы №8-НК, фиксирующий:

6. Заключение. Основные критерии успешности...

- наличие мест для работы посетителей с электронными ресурсами музея;
- число музейных предметов, внесенных в электронный каталог музея, из них: а) количество предметов, имеющих цифровые изображения, б) количество предметов, доступных в интернете.

Рекомендуемая дополнительная форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- общее количество обращений в информационные центры или киоски;
- количество обращений в информационные центры или киоски через интернет;
- количество предметов, имеющих цифровое изображение и доступных для посетителей (в том числе через интернет);
- количество оцифрованных музейных паспортов, доступных для посетителей (в том числе через интернет);
- количество книг из музейной библиотеки, оцифрованных и доступных для посетителей (в том числе через интернет);
- количество обращений в электронную библиотеку музея.

6.5. Степень популярности музея в интернет-пространстве, в том числе в социальных сетях

Критерий успешности любого современного музея.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество статей о музее (или с упоминанием музея) в интернет-пространстве и электронных СМИ за определенный период;
- количество обсуждений в социальных сетях (на Фейсбуке, в Твиттере, Вконтакте и др.) творческих тем или проблем, связанных с деятельностью музея.

6.6. Востребованность музейных образовательных интернет-ресурсов и программ

Критерий успешности, актуальный прежде всего для музеев типа В.

Рекомендуемая форма отчетности и статистики – справка, фиксирующая:

- количество музейных образовательных интернет-ресурсов и программ;

-
- количество пользователей музейными образовательными интернет-ресурсами или программами.

6.7. Тематическое разнообразие и востребованность виртуальных (электронных) «музеев» и «выставок», доступных в интернет-пространстве и созданных музейными сотрудниками совместно с партнерами-профессионалами

Критерий успешности, актуальный для музеев группы 1 и музеев типа А, В, С и D.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая:

- количество виртуальных музеев и выставок;
- количество виртуальных посетителей.

7. Менеджмент и кадровая политика

7.1. Способность руководства музея оптимизировать расходование ресурсов, в первую очередь аккумулировать максимум ресурсов из внешней среды, в том числе финансовых вложений со стороны спонсоров и попечителей, привлекаемых под бренд музея (города, региона)

Критерий успешности, актуальный для музеев всех групп и типов.

Основные показатели статистики и отчетности связаны с повышением общей суммы финансовых поступлений и расходов музея за счет «предпринимательской и иной приносящей доход деятельности», в том числе за счет благотворительных фондов, спонсоров и дополнительного целевого финансирования (см. пункты 12–15 в разделе 9 аормы №8-НК).

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- процентное отношение бюджетных и целевых финансовых вложений со стороны государственных (федеральных, региональных и местных) органов управления в музейные проекты за отчетный период;
- процентное отношение бюджетных и целевых финансовых вложений со стороны благотворительных фондов в музейные проекты за отчетный период;
- процентное отношение бюджетных и спонсорских финансовых вложений в музейные проекты за отчетный период.

7.2. Количество кандидатов и докторов наук, работающих в музее и защитившихся по профильным темам

Кандидаты и доктора наук, работающие в музее, чаще востребованы высшими учебными заведениями в качестве преподавателей, что расширяет зону влияния музея на немусейную сферу. В данном случае происходит соединение успешности музея с социальной успешностью его сотрудников. Однако особое внимание следует обратить на тематику диссертаций: профильные для музея темы объективно усиливают степень его успешности.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов.

Основные показатели статистики и отчетности отражены в 8-й графе 8-го раздела формы №8-НК, фиксирующей количество музейных сотрудников, имеющих ученую степень.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество кандидатов наук, работающих в музее и занимающихся преподавательской деятельностью;
- количество докторов наук, работающих в музее и занимающихся преподавательской деятельностью;
- количество диссертаций, защищенных по профильным темам.

7.3. Количество музейных сотрудников, прошедших обучение в проектных семинарах (мастер-классах) или на курсах повышения квалификации, организованных ведущими институтами (отделами, лабораториями) системы МК РФ

Данный критерий связан с предыдущим и характеризует профессиональные качества музейных сотрудников, способных повышать успешность своего музея.

Критерий актуален для музеев всех групп и типов.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – информационная справка, фиксирующая:

- количество музейных сотрудников, участвовавших в проектных и обучающих семинарах;
- количество музейных сотрудников, обучавшихся на курсах повышения квалификации.

7.4. Количество музейных сотрудников, имеющих подготовку по использованию информационно-коммуникационных технологий (ИКТ)

Критерий успешности современных музеев всех групп и типов.

Основные показатели статистики и отчетности отражены в 3-й графе 8-го раздела формы №8-НК: «указывается численность сотрудников учреждения культуры, прошедших обучение в своем учреждении, или окончивших курсы переподготовки в области использования ИКТ, или имеющих специальное образование в области ИКТ».

7.5. Процентное отношение «молодых сотрудников» и «ветеранов музея»

В настоящее время довольно спорный критерий успешности, характеризующий повышение процентного состава «молодых сотрудников» в музейном коллективе. На наш взгляд, критерий актуален для современных музеев всех групп и типов, поскольку появление в музейном коллективе молодых и энергичных сотрудников, умеющих эффективно использовать информационные технологии, обладающих знаниями иностранных языков и стремящихся к активной творческой жизни, объективно влияет на повышение успешности музея.

Рекомендуемая форма статистики и отчетности – справка, фиксирующая процентное отношение «молодых сотрудников» и «ветеранов музея».

7.6. Отсутствие жалоб у посетителей на обслуживающий персонал музея (охранников, смотрителей, уборщиц, буфетчиц и т. п.)

Весьма популярный критерий успешности отечественных музеев, не требующий комментариев и бюрократических форм отчетности.

* * *

В заключение, возвращаясь к базовым критериям успешности музеев, характеризующим процесс формирования «музейного пространства» по трем направлениям – сохранению и актуализации основных ценностей российской цивилизации, активизации участия посетителей в музейных проектах и усилению влияния музея на немuseumную сферу, – можно сделать следующий вывод.

Отечественные музеи, обладающие значительными предметными и интеллектуальными ресурсами, могут стать успешными, если будут идти в ногу со временем, развивая креативность, творчество и универсальность своей деятельности, прежде всего – экспозиционно-выставочной деятельности, определяющей специфику музея как учреждения культуры

Наконец, если будут грамотно, с учетом российских условий, применять один из практических критериев успешности многих европейских музеев: не ссылаться на сложные обстоятельства и экономические кризисы, а продолжать вести свою деятельность, аккумулируя максимум ресурсов из внешней среды, в том числе изменяя структуру финансовых вложений за счет привлеченных средств. Надеемся, что государственные органы управления культуры достойно оценят эти усилия и степень успешности каждого музея, ориентированного на создание оригинальных экспозиционно-выставочных и образовательно-просветительских проектов, актуализирующих в первую очередь традиционные ценности и культурное наследие нашего отечества.

Список источников и литературы

1. *Аделунг Ф.* Предложение об учреждении Русского национального музея. // Сын Отечества. 1817. № 14.
2. *Аксенова А.И.* Музейные экспозиции в зданиях-памятниках архитектуры // Музейное дело в СССР. Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев. М., 1983. С. 108–111.
3. *Аникеева М.* Власяница от Ивана Грозного (выставка «Реликвии истории Государства Российского») // Комсомольская правда. 19 февраля 1997 г.
4. *Антипин Г.* Домик Петра I // Советский музей. 1937. № 8. С. 29–35.
5. *Антонова И.* Делайте выставки! // Советский музей. 1984. № 1. С. 10–14.
6. *Анциферов Н.П.* Пути изучения города как социального организма. Л., Сеятель, 1926. С. 15–19, 28.
7. *Анциферов Н.П.* Экспозиционный комплекс // Методика литературной экспозиции. М., 1957. С. 49–67.
8. *Арзамасцев В.П.* Задумываясь над тайнами своего ремесла. Часть первая // Мир музея. 2000. № 6. С. 30–36; Часть вторая // Мир музея. 2001. № 1. С. 20–24.
9. *Арзамасцев В.П.* О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 35–49.
10. *Арзамасцев В.П.* Принципы раскрытия биографии и творчества писателя в литературно-мемориальном музее: Автореф...дисс. канд. ист. наук. М: 1991. С. 19–22.
11. *Ашукин Н.* Музей и школа // Народное просвещение. 1918. № 23–25.
12. *Базазьянц С.* Художественный образ писательского дела // Декоративное искусство СССР. 1985. № 1. С. 2–5.
13. *Барковский В.Г.* и др. История нашего края. Калининград, 1989. С. 155–159.
14. Батурин В., Драк А. Здесь, сейчас и нигде больше // Советский музей. 1983. № 1. С. 68.
15. *Батюшков В.Д.* Императорский сельскохозяйственный музей // Зодчий. 1915. № 4. С. 3–5.

-
16. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975.
 17. *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 635–648.
 18. *Березин А.* Методы составления тематического и экспозиционного плана // Советский музей. 1939. № 8. С. 20–29.
 19. *Бреннет В.* Некоторые вопросы художественного оформления музеев // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 41–54.
 20. *Бродский Б.* Выставка – это искусство // Дружба народов. 1959. № 12. С. 68–70.
 21. *Бродский Б.* Выставке нужен сценарий // Декоративное искусство СССР. 1959. № 12. С. 14–16, 40–41.
 22. *Бруевич В.Д.* О центральном литературном музее в Москве // Советский музей. 1931. № 2. С. 30–32.
 23. *Букшпан П.Я.* Связь выставочной деятельности музея с комплектованием фондов по истории советского общества // Актуальные вопросы изучения фондов музея по истории советского общества. Труды ГИМ. Вып. № 55. М., 1982. С. 55–60.
 24. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. М., 1978.
 25. Бурт И. и др. Новая экспозиция Музея революции в Ленинграде // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 30–38.
 26. *Бурыйшкин П.А.* Москва купеческая. М., 1991.
 27. Быт Московской Руси XVI–XVII вв. Спутник по выставке. М., Изд. ГИМ, 1927. С. 2–10.
 28. *Ванслов В.В.* Изобразительное искусство и музыка. 2-е изд. Л., Художник РСФСР, 1983.
 29. *Ванслова Е.Г.* Творческая лаборатория писателя в экспозиции // Современные литературные музеи: некоторые вопросы теории и практики / Сб. науч. трудов НИИ культуры. М., 1977. С. 6–31.
 30. *Ванслова Е., Николаева Н.* О некоторых вопросах построения экспозиции в литературных музеях // Актуальные проблемы деятельности литературных музеев / Сб. науч. трудов НИИ культуры. М., 1977. С. 52.
 31. *Вдовин Г.* Миф русской усадьбы (выставка «Мир русской усадьбы». Опыт авторцензии) // Мир музея. 1995. № 1. С. 21–27.
 32. *Вебер М.* Избранное. Образ общества. М., Юрист, 1994. С. 309–439.
 33. *Вертинский Н.* Музеи должны использовать агитвагоны // Советский музей. 1931. № 13. С. 88–90.
 34. Вестник сельского хозяйства. 1916. № 15–16. С. 23–34.
 35. *Виноградова И.* Государственный литературный музей к двадцатой годовщине Октября // Советский музей. 1937. № 10. С. 23–28.

36. *Виноградова К.* Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет (1923–1954 гг.) // Методика литературной экспозиции: Сб. статей. М., 1957. С. 23–29, 25–40.
37. *Витмер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусств. М., 1985.
38. Витмер А. 1812 год в Войне и мире: по поводу исторических указаний графа Л.Н. Толстого. СПб., 1896. С. 40–52.
39. *Воблый И.* Против механических тенденций в экспозиции Государственного Исторического музея // Советский музей. 1931. № 2. С. 105–108.
40. *Волков Г.* Всесоюзная Пушкинская выставка // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 17–27.
41. Вопросы сюжетосложения: Сб. статей. Рига, 1978. С. 152.
42. Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1924. С. 23–34, 132–133.
43. *Востоков Е.* Новые экспозиции в Ленинградских музеях // Советский музей. 1937. № 11–12. С. 18–30.
44. Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 г. М., 1867. С. 3–9.
45. Всесоюзный музей А.С. Пушкина. Каталог. Л.–М., 1957. С. 3–4.
46. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987. С. 344
47. Выставка «Жизнь ребенка в свете этнографии». Путеводитель. Л., 1929. С. 2–8.
48. Выставка «История одежды». Путеводитель. Л., 1929. С. 1–10.
49. Выставка «Огонь в истории культуры». Путеводитель. Л., 1928. С. 3–5.
50. Выставка «Типы жилищ». Путеводитель. Л., 1929. С. 1–11.
51. Выставка «Экономические и социальные корни искусства». Путеводитель. Л., 1929. С. 1–10.
52. Выставка первобытных орудий и оружия. Путеводитель. Л., 1927. С. 2–7.
53. Выставки по всей стране (беседа с Ф.Г. Кротовым и В.С. Евстигнеевым) // Советский музей. 1983. № 2. С. 7–8.
54. *Вышинская Л.* Ищу любимого // Собеседник. 1989. № 47. С. 11.
55. *Гайдамака А.В.* Новая экспозиция музея Н. Островского в Шепетовке // Музейное дело в СССР. М., 1983. С. 50–53.
56. *Галин А., Дмитриев П.* Государственный исторический музей к двадцатой годовщине Октября // Советский музей. 1937. № 9. С. 10–12.
57. *Гарданов В.К.* Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917–1920 гг.) // История музейного дела в СССР. Труды НИИ музееведения. Вып.1. М., 1957. С. 7–36.

-
58. *Гегель Г.* Эстетика: в 4 т. Т.1. М., 1967. С. 312.
 59. *Глазычев В.Л.* Поэтическая среда музея // Декоративное искусство СССР. 1975. № 10. С. 40–43.
 60. *Глазычев В.Л.* Новая грамматика экспозиции // Декоративное искусство СССР. 1976. № 5. С. 18–19.
 61. *Гнедовский М.Б.* Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле // Социальное проектирование. Прорыв к реальности. М., Сб. науч. трудов НИИ культуры, 1990. С. 85–100.
 62. *Гнедовский М.Б.* Роль сценария в экспозиционной работе музеев // Актуальные проблемы советского музееведения М., Изд-во Центрального музея революции СССР. 1987. С. 37–49.
 63. *Гнедовский М.Б.* Сибирские музейные игры // Панорама культурной жизни стран СНГ. Информ. сб. Вып. 3. М., 1998 / РГБ. С. 60.
 64. *Гнедовский М.Б.* Сценарий экспозиции Государственного Дарвиновского музея. // Сб. науч. тр. РИК. 1992. С. 15–28.
 65. *Гнедовский М.Б.* Коммуникационный подход в музееведении: теоретические и прикладные аспекты. Диссертация в виде науч. доклада канд. ист. наук. М., 1994. С. 6–17.
 66. *Гнедовский М.Б.* Музейная выставка // Советский музей. 1986. № 3. С. 30–32.
 67. *Гнедовский М.Б.* Современные тенденции развития музейной коммуникации // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989. С. 16–34.
 68. *Гнутова Т.В.* Новый этап работы музея – выставка охраны материнства и младенчества в Москве // Советский музей. 1933. № 3. С. 83–96.
 69. *Голованов Н.Н.* Выставочная деятельность художественных музеев // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Т. 8. М., 1972. С. 9–32.
 70. *Гордеев С.* Православие и атеизм во Владимирском крае // Советский музей. 1987. № 1. С. 15–21.
 71. *Данилевич В.Е.* Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1911. С. 1–5.
 72. Двадцатипятилетие Красноярского городского музея (1889–1914). 1915. С. 46–47, 166.
 73. *Дмитриева Е.К.* Мемориальная среда и интерьер как средство ее формирования // Актуальные проблемы советского музееведения. М., 1987. С. 86–95.

74. *Дмитриева Е.К.* У Высоцкого на Таганке // Мир музея. 1993. № 1. С. 15–20.
75. *Дмитриева Н.* Изображение и слово. М., 1962. С. 314.
76. *Добрускин Л.* Экспозиция по социалистическому строительству Грузинской ССР // Советский музей. 1940. № 2. С. 23–29.
77. *Дружинин Н.М.* Рецензия на книгу Ф.И. Шмита «Музейное дело: вопросы экспозиции» // Советский музей. 1931. № 4. С. 142–127.
78. *Дружинин Н.М.* Методы историко-революционной экспозиции // Музей Революции. Сб. 1. М., 1927. С. 23–30.
79. *Дукельский В.Ю.* Полифункциональность вещи как одна из основ ее экспозиционного использования // Актуальные проблемы советского музееведения. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1987. С. 68–75.
80. *Дукельский В.Ю.* Формирование основ историзма в музейном деле России (сер. XIX–XX вв.) // Дисс. в виде науч. докл. канд. ист. наук. М., 1994. С. 3–25.
81. *Дуцман В.* Центральный музей Ленина // Советский музей. 1938. № 4. С. 11–19.
82. Ежегодник Департамента земледелия. Год восьмой (1914). Пг., 1915. С. 415–419.
83. *Жуков Ю.Н.* Сохраненные революцией: охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917–1921 гг. М., 1985. С. 208.
84. *Журавская И.Л.* К истории Политехнической выставки в Москве // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М., 1995. С. 10–21.
85. *Закс А.Б.* Из истории Государственного музея революции СССР (1924–1934 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. М., Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып. 9. 1963. С. 5–83.
86. *Закс А.Б.* Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917–1936 гг.). М., Изд. НИИ музееведения. 1970. С. 128–169.
87. *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1917–1941 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. II. М., 1960. С. 300–359.
88. *Закс А.Б.* Из истории Государственного исторического музея (1941–1957 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961. С. 5–15.
89. *Закс А.Б.* Из истории экспозиционной мысли ГИМ // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. М., 1987.

-
90. *Закс А.Б.* Как мы жили и работали в годы Великой Отечественной войны // Государственный исторический музей в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 гг. Сб. воспоминаний сотрудников музея. М., ГИМ, 1988. С. 8–23.
 91. *Закс А.Б.* Первая Всероссийская конференция по делам музеев (февраль 1919 г.) // Актуальные вопросы изучения фондов музея по истории советского общества. Труды ГИМ. Вып. 55. М., 1982. С. 152–154.
 92. *Закс А.Б.* Эпоха капитализма в экспозициях Государственного исторического музея (1931–1957) // Традиции и поиск. Проблемы новой экспозиции ГИМ по истории капитализма. Труды ГИМ. Вып. 77. М., 1991. С. 16–17.
 93. Зовем живых (Ассоциация «Россия: в поисках нетрадиционных путей спасения культуры») // Советский музей. 1991. № 5. С. 11.
 94. *Зыков И.М.* К вопросу о принципах выставочной экспозиции // Советский музей. 1932. № 4. С. 31–40.
 95. *Иваницкий И.П.* Сельскохозяйственные музеи капиталистической России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. V. М., 1963. С. 307–313.
 96. *Иванов А.И.* Центральный музей народоведения за 15 лет Революции // Советский музей. 1933. № 2. С. 68–70.
 97. *Иванова О.А.* Всероссийская этнографическая выставка 1867 года // Материалы по работе и истории этнографических музеев и выставок. М., 1972. С. 99–142.
 98. *Ивасенко П.* Этнографический театр Государственного Русского музея // Советский музей. 1931. № 2. С. 102–104.
 99. *Ивашов Д.* Вагон-музей по оздоровлению и безопасности на железнодорожном транспорте // Советский музей. 1932. № 1– С. 108–112.
 100. *Иевлев С., Комендантов А.* Выставка одной идеи // Советский музей. 1987. № 4. С. 37–39.
 101. Из эпохи крепостного хозяйства XVIII и XIX вв. Статьи и путеводитель по выставке. ГИМ. М., 1926. С. 50–53.
 102. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1974.
 103. Императорский Российский исторический музей. Краткий указатель памятников. М., 1914. С. 126–127.
 104. *Ионина А.Н.* 100 великих музеев мира (Владимирский музей «Часы и время»). М., 2004.
 105. *Ионова О.В.* Музейное строительство в годы довоенных пятилеток. 1928–1941 гг. // Очерки истории музейного дела в СССР. Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып. 5. М., 1963.

106. Историко-революционный музей города Москвы // Пролетарская революция. 1924. № 1. С. 310.
107. Исторический музей в Москве // Исторический вестник. 1890. № 9. С. 711–712.
108. К изучению истории. Сб. Партиздат, 1937. С. 10–20.
109. *Кабанова О., Тарханов А.* Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. 1987. № 3. С. 29–35.
110. *Казакова С., Самсонов Ю.* Эффективность выставки // Советский музей. 1987. № 3.
111. Казанский губернский музей за 25 лет. Казань, 1923. С. 13–14.
112. Казанский музейный вестник. Казань. 1922. № 1. С. 7.
113. *Калинин Н., Борисов М.* Работа над выставкой «Казань» в центральном музее Татарской Республики // Советский музей. 1932 – № 3. С. 101–110.
114. *Камерон Д.* Музей – храм или форум? // Советский музей. 1990. № 2. С. 15–17.
115. *Каратеев Л.* Музейная экспозиция – наука? // Декоративное искусство СССР. 1976. № 9 С. 19.
116. *Карпов В.* Музей-газета // Советский музей. 1932. № 1. С. 114–115.
117. *Каспаринская С.А.* Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX в.) // Музей и Власть. Часть 1. 1992.
118. Каталог Дашковского этнографического музея. М., 1877. С. 3–105.
119. Каталог Латышской этнографической выставки. Рига, 1896. С. 1–3.
120. *Кеппен Ф.П.* Несколько слов о Кавказском музее. СПб., 1896. С. 6–8.
121. *Кириченко Е.И.* Исторический музей. М., 1984.
122. *Кириченко Е.И.* К архитектурной истории Государственного исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. Труды ГИМ. Вып. 65. М., 1987. С. 30–39.
123. *Киселев В.В.* Архитектура передвижных музеев и выставок // Искусство музейной экспозиции. Сб. науч. трудов НИИ культуры. № 112. М., 1982. С. 101–108.
124. *Кликс Р.* Художественное проектирование экспозиции. М., 1978. С. 23–49.
125. *Клюкина А.И.* Взаимодействие научного коллектива и художников при проектировании экспозиции. // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 366–375.
126. *Коваленская Н.* Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее // Советский музей. 1931. № 1. С. 50–59.

-
127. *Коллингвуд Р.Дж.* Идея Истории. Автобиография. – М., 1980.
 128. *Кон Ф.Я.* Музеи за двадцать лет // Советский музей. 1937. № 9–10. С. 3–9.
 129. *Кон Ф.* Наши очередные задачи // Советский музей. 1937. № 2. С. 1–6.
 130. *Кон Ф.* Наши очередные задачи // Советский музей. 1932. № 1. С. 3–9.
 131. *Коник М.А.* Музей как единство науки и искусства // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 29–34.
 132. *Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М.* Мемориальные музеи, посвященные деятелям науки и культуры СССР (1917–1956 гг.) / Очерки по истории музейного дела в СССР. Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып.9. М., 1963. С. 119–188.
 133. Концепция Историко-культурного центра г. Красноярск. М., 1990.
 134. *Косарев А.* Философия мифа: мифология и её эвристическая значимость. Учебное пособие для вузов. М., ПЕРСЭ; СПб., Университетская книга. 2000.
 135. КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 2. М., 1955. С. 144–146.
 136. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1978. С. 380–381.
 137. Краткий словарь музееведческих терминов // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Т. 126. М., 1983. С. 103–153.
 138. *Крейн А.З.* Рождение музея. М., 1962.
 139. *Крейн А.З.* Экспозиция нового музея А.С. Пушкина // Декоративное искусство СССР. 1962. № 2. С. 16–17.
 140. *Крейн А.З.* Записки музейного работника // Советский музей. 1990. № 3. С. 11–13.
 141. *Кригер Н.* О принципах экспозиции естественно-исторического материала // Советский музей. 1937. № 5. С. 17–21.
 142. *Кротов Ф.Г.* О задачах совершенствования экспозиций исторических и краеведческих музеев // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 8–9.
 143. *Крупская Н.* Поднять музейное дело на социалистическую высоту // Советский музей. 1937. № 9–10. С. 1–2.
 144. *Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н.* Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 7. М., 1971. С. 42–60.

145. *Кудрявцева О.* Опыт экспозиции литературных передвижек для массового зрителя // Советский музей. 1933. № 2. С. 62–68.
146. *Кулегин А., Бобров В.* История без купюр (с экспозиции «Документы из «спецхрана») // Советский музей. 1990. № 3. С. 2–10.
147. *Лависс Э.* Очерки истории Пруссии. М., 1915.
148. *Латухина Н.А.* Выставки в литературных музеях РСФСР // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. Т. 8. 1972. С. 55–69.
149. *Лебединская О.М.* Исторический музей в культурной жизни России (1872–1917 гг.) // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М., 1995. С. 24–29.
150. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 206–207.
151. *Левитский А.Ф.* Выставка московского крематория // Советский музей. 1931. № 5. С. 117.
152. *Левыкин К.Г., Разгон А.М.* Столетие экспозиции Государственного исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. Труды ГИМ. Вып. 65. М., 1987. С. 13–17.
153. *Левыкин К.Г., Разгон А.М.* Экспозиция музея и историческая наука // История СССР. 1984. № 3. С. 15–20.
154. *Лейкина-Свирская В.Р.* Из истории Ленинградского музея революции // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961. С. 55–79.
155. *Лейтнекер Е.* Литературный музей публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина // Советский музей. 1931. № 5. С. 115–116.
156. *Леонтьев К.Н.* О Владимире Соловьеве и эстетике жизни (По двум письмам). М., 1912. С. 5–10.
157. Литературная энциклопедия: в 9 т. Т.4. М., 1968. С. 281.
158. *Ломунова А.К.* Музеи национальной литературы в СССР: К вопросу построения экспозиции по истории советской литературы // Современные литературные музеи: Некоторые вопросы теории и практики. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Вып. 111. М., 1982. С. 31–49.
159. *Лопаткин А.* Декабристы и Пушкин // Советский музей. 1987. № 5. С. 48–58.
160. *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., Правда. 1980. С. 162–163.
161. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
162. *Лотман Ю.М.* Художественный ансамбль как бытовое пространство // Декоративное искусство СССР. 1974. № 4. С. 10–12.

-
163. *Мазный Н.К., Поляков Т.П., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.
 164. *Мальцева Н.А.* Российский Исторический музей и вопрос об учреждении национального музея им. 300-летия дома Романовых // Исторический музей –энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. Вып. 87. М., 1995. С. 30–35.
 165. *Мамардашвили М.К.* Картезианские размышления (январь 1981 г.). М., Прогресс: культура, 1993. С. 12.
 166. *Маневский А.Д.* Основное звено музейной работы // Советский музей. 1940. № 2. С. 1–5.
 167. *Маневский А.Д.* Основные вопросы музейно-краеведческого дела. М., 1943. С. 23.
 168. *Маяковский.* Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные (Новая экспозиция: «за» и «против») // Советский музей. 1990. № 4.
 169. *Медне Л.* Основные слагаемые литературных экспозиций // Методика литературной экспозиции. М., 1957. С. 87–105.
 170. Методы проектирования музейных экспозиций: Программа авторского курса лекций для слушателей АПРИКТ МК РФ (кафедра музейного дела). М., Издание АПРИКТ МК РФ, 2002.
 171. *Милонов Ю.К.* Принципы построения обществоведческих музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М. – Л., Учгиз Наркомпроса РСФСР. Т. 1. С. 63–69.
 172. *Минералов Ю.* Да это же литература! Историческая точность и художественная условность // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 62–104.
 173. Мифология музейного проектирования. М., Издание Российского института культурологии МК РФ, 2003. С. 456.
 174. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., Советская энциклопедия, 1991.
 175. *Михайловская А.И.* Архитектурно-художественное решение экспозиций и применение аудиовизуальных средств в музеях // Музееведение и охрана памятников. Обзорная информация. Информационный центр по проблемам культуры и искусства. М., 1976. С. 47.
 176. *Михайловская А.И.* Музейная экспозиция: организация и техника. М., 1964. С. 520.
 177. *Михайловская А.И.* Музейная экспозиция. М., 1964. С. 403–406.
 178. *Михайловская А.И.* Музейные предметы в ансамбле экспозиции // Искусство музейной экспозиции. Сб. научных трудов НИИ культуры. М., 1982. С. 32–59.

179. *Мицкевич С.И.* Музей революции СССР // Музей революции СССР. Вып.1. М., 1927. С. 3–11.
180. Модернизация музейных экспозиций. Методические рекомендации. М., 1989. С. 3–7.
181. Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1986. С. 197–198.
182. Музееведение: На пути к музею XXI века: музейная экспозиция / Сб. науч. трудов РИК. М., 1996.
183. Музеи и выставки Москвы: Путеводитель. М., 1947.
184. Музей будущего: информационный менеджмент. Сост. А.В. Лебедев. М., Прогресс-Традиция, 2001. С. 24, 29, 35.
185. Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 29–46.
186. Музей и новые технологии // На пути к музею XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 1999.
187. Музей истории религии Академии наук СССР // Советский музей. 1935. № 1. С. 82–84.
188. Музей Маяковского // Декоративное искусство СССР. 1989. № 5. С. 12.
189. *Мазный Н.А., Шулепова Э.А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.
190. Музейное дело в СССР: актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев. М.: Изд. Центрального музея революции СССР, 1983.
191. Музейные термины: Словарь // Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. трудов Музея революции СССР. М., 1986. С. 36–135.
192. *Назаревская Н.* Я слышу крик земного шара: музей В. Хлебникова в Астрахани // Литературная Россия. 1985. 43. С. 16–17.
193. *Назимов В.В.* Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1987.
194. Народный комиссариат просвещения. 1917 – октябрь 1920 г. Краткий отчет. М., 1920.
195. Наши очередные задачи // Советский музей. 1933. № 1. С. 5–6.
196. *Неусыхин А.И.* Социологическое исследование Макса Вебера о городе // Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 683.
197. *Никишин Н.А.* Музейные средства: знаки и символы // Музееведение. На пути к музею XXI века: Проблемы экспозиции. Сб. науч. трудов НИИ культуры. М., 1992.

-
198. *Никишин Н.А.* Язык музея как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: 1988. С. 7–15.
 199. *Николаева Н.* Музейная экспозиция как художественная структура // Искусство музейной экспозиции. М.: Изд. НИИ культуры, 1977.
 200. *Носовский Г.В., Фоменко А.Т.* Русь и Рим. Правильно ли мы понимаем историю Европы и Азии: в 2 кн. М., 1999. Кн. 1–2.
 201. *Овчинникова С.* Дом на Арбате // Советский музей. 1987. №1. С. 53–62.
 202. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: 1991. С. 124.
 203. Основные вопросы работы музеев на 1941 год // Советский музей. 1937–1940. № 4. С. 1–4.
 204. Основы музееведения: учебное пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музееведение». М.: Едиториал УРСС, 2005.
 205. Основы музееведения: учебное пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музееведение» / Изд 3-е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
 206. Основы советского музееведения. М.: 1955. С. 364–366, 308.
 207. Отчет Императорского российского исторического музея за 1912 год. М.: 1913. С. 63–65.
 208. Отчет по Кавказскому музею за 1897–1898 годы. Тифлис: 1899. С. 10.
 209. *Павлов М.* Вопросы методики и техники музейного показа // Советский музей. 1937. № 2. С. 7–17.
 210. *Павелкина А.* Музей Старого Петербурга // Музей и город. СПб.: АО «Арсис». С. 11–15.
 211. *Павлюченко Э.А.* Фондовые выставки в краеведческих музеях // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. М.: 1972. Т. 8. С. 69–85.
 212. *Пелевин В.О.* Generation «П». Рассказы. М.: Вагриус, 1999. С. 89, 115.
 213. Первый Всероссийский музейный съезд: труды. М.: Учгиз – Наркомпрос, 1931. Т. 1.
 214. *Пищулин Ю.П.* К проблеме воссоздания исторического процесса средствами пластического искусства // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 60–70.
 215. Пленум ЦК ВКП(б) и задачи музеев // Советский музей. 1937. № 4. С. 1–8.

216. *Поздняков Н.Н.* Политехнический музей и его научно-просветительская деятельность в 1872–1917 гг. // История музейного дела в СССР. Труды НИИ музееведения. Вып. 1. М., 1957. С. 130–135.
217. *Покровский М.Н.* Историческая наука и борьба классов. Вып. 1. М.–Л., 1933. С. 326.
218. Политехническая выставка, имеющая быть открытой 30 мая 1872 г. в Москве. М., 1871. С. 14–20.
219. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод организации музейной экспозиции // Некоторые проблемы исследования современной культуры. Сб. науч. трудов НИИ культуры. М., 1987. С. 44–53.
220. *Поляков Т.П.* Актуальные проблемы отношения содержания и формы музейной экспозиции. Автореф. дисс. канд. ист. наук. М.: 1988.
221. *Поляков Т.П.* Мифологическое сознание и музей XXI века (на примере концепции музея-заповедника «Исток Волги») // Музееведение. На пути к музею XXI века. М.: Изд. НИИ культуры, 1989. С. 45–60.
222. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М.: Изд. НИИ культуры, 1989. С. 45–60.
223. *Поляков Т.П.* «Дервиш-Урус» (сценарий музея Велимира Хлебникова) // Вестник музейной комиссии Всесоюзной ассоциации востоковедов. Вып. 1. М., 1990. С. 199–286.
224. *Поляков Т.П.* Сценарий экспозиции «Сокровища Успенского монастыря» // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. Информ. сб. Вып. 6. М., 1990. С. 72–82.
225. *Поляков Т.П.* Художник Л.В. Озерников: портрет музейного художника // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. Информ. сб. Вып. 6. М., 1990. С. 50–57.
226. *Поляков Т.П., Никишин Н.А., Алексеева И.В. и др.* Научная концепция Ивановгородского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника / Материалы к обсуждению. НИИ культуры. М., 1990.
227. *Поляков Т.П.* Сценарная концепция системы экспозиций Ивановгородского музея-заповедника // Музееведение. На пути к музею XXI века: музеи-заповедники. М., 1991. С. 181–201.
228. *Поляков Т.П., Стрижнева С.Е.* Маяковский был и остается... (путеводитель по Государственному музею В.В. Маяковского). М., – Берлин – Париж. 1992.

-
229. Поляков Т.П. Маяковский и современность (сценарий экспозиции) // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. М.: 1994. С. 216–234.
230. Поляков Т.П. Музей Владимира Набокова: рабочая гипотеза или самоопределение сценариста // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. М., 1994. С. 211–215.
231. Поляков Т.П. История и мифология в музейной экспозиции (на примере сценарной концепции Калининградского областного историко-художественного музея) // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1997. С. 219–237.
232. Поляков Т.П., Стрижнева С.Е. Приглашение в музей (Литературный образ новой экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского) // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1997. С. 274–288.
233. Поляков Т.П. Как делать музей? (о методах проектирования музейной экспозиции). Учебное пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музееведение». М.: Изд. Рос. ин-та культурологии МК РФ, 1997.
234. Поляков Т.П., Мазный Н.Г., Шулепова Э.А. Музей и выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.
235. Поляков Т.П. В поисках «живого музея» // Музей и новые технологии. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 58–81.
236. Поляков Т.П. Музей будущего // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея: 1998. Тюмень, 1999. С. 153–162.
237. Поляков Т.П. Музей будущего: проблема выбора модели // Тальцы–2000. № 3 (10). Иркутск. С. 44–53.
238. Поляков Т.П. Музей будущего: виртуальное клонирование или экспозиционно-художественная интерпретация музейных предметов // Культурология – культурная политика – развитие: материалы междунар. науч.-практ. конф., Москва, 1–3 июля 2001 г./ М-во культуры РФ и др. М., 2001. С. 283–286.
239. Поляков Т.П. Музей будущего: проблема выбора модели // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 76–85.
240. Поляков Т.П. Современные проблемы музейного проектирования // Науки о культуре – шаг в XXI век: Сб. материалов ежегодной конференции-семинара молодых ученых, Москва, ноябрь 2001 г./ М-во культуры РФ, Рос. ин-т. культурологии. М., 2001–2002 гг. С. 48–60.

241. Поляков Т.П., Баранова С.И., Ноль Л.Я., Ковригина В.М. Примерная программа дисциплины «Основные направления и формы музейной деятельности» // Музеология. Специальность 021000: Гос. образоват. стандарт высш. проф. образования и примерные прогн. дисциплин федер. компонента (циклы общепроф. дисциплин и дисциплин специальности) / Отв. ред. В.В. Минаев. М.: РГГУ, 2002. С. 325–338.
242. Поляков Т.П. Музейное проектирование и мифы XXI века // Культурология: от прошлого к будущему: К 70-летию Российского института культурологии / М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии. М., 2002. С. 207–220.
243. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования. М., 2003.
244. Поляков Т.П. Первый московский адрес Есенина (музей в Б. Строченовском) // Мир музея. 2006–№ 11. С. 12–18 (под псевдонимом «А. Быков»).
245. Поляков Т.П. «Сотворить мир воздуха из предметов земных вещей...» // Человек. Культура. Город. 2006. № 2. С. 4–10 (под псевдонимом «А. Быков»).
246. Поляков Т.П. «Сотворить мир воздуха из предметов земных вещей...» (Дом Есенина в Большом Строченовском) // Синтез. Газета для художников (издание секции художественного проектирования МСХ). 2006. № 21. С. 4–6 (под псевдонимом «А. Быков»).
247. Поляков Т.П. «Маяковский был и остается». Новый путеводитель по экспозиции Государственного музея В.В. Маяковского. М., 2007 (в соавт.).
248. Поляков Т.П. Приглашение в музей. Научно-методическое пособие для экскурсоводов Государственного музея В.В. Маяковского. М.: Издание ГММ, 2007.
249. Поляков Т.П. Музейная экспозиция: собрание раритетов, учебное пособие или художественный ребус? // Мир музея. 2007. № 1. С. 28–31.
250. Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века (часть первая) // Музей. 2007. № 3. С. 12–21.
251. Поляков Т.П. Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен XX века (часть вторая) // Музей. 2007. № 5. С. 14–23.
252. Поляков Т.П. «Дом Булата Окуджавы»: сценарная концепция системы экспозиций культурного центра // Вестник РГГУ. 2009. №15 (9). С. 16–24.
253. Поляков Т.П. Государственный музей В.В. Маяковского: вчера, сегодня, завтра // Сб. научных статей «Маяковский продолжает!» . Вып. 2. М., 2009. С. 337–352.

-
254. Поляков Т.П. Двадцать лет работы и шесть уроков музея Маяковского // Музей. 2009. № 12. С. 16–21.
255. Поляков Т.П. Последняя тайна Гения, или как Гоголь пришел в Пандемониум. Часть первая «Дорога к Храму или Сон музейного сценариста» // Музей. 2009. № 7. С. 9–18.
256. Поляков Т.П. Последняя тайна Гения, или как Гоголь пришел в Пандемониум. Часть вторая «Музейная явь, или Путь в Пандемониум» // Музей. 2009. № 11. С. 11–20.
257. Поляков Т.П., Шулепова Э.А. Музей и выставка // Основы музееведения. Учебное пособие. М., 2009. С. 247–279.
258. Поляков Т.П. Музейная колея, или О методах и технологиях проектирования музейных экспозиций. Часть первая // Музей. 2010. № 4. С. 14–22.
259. Поляков Т.П. Музейная колея, или О методах и технологиях проектирования музейных экспозиций. Часть вторая // Музей. 2010. № 5. С. 8–16.
260. Поляков Т.П. «Очень своевременная книга...» (Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв.: сб. документов и материалов, отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: Этерна, 2010) // Культурологический журнал [Электрон. ресурс]. 2011. № 4 (6).
261. Поляков Т.П. Музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории // Очерки истории города Сергиева Посада. Конец XVIII–XX в. М.: РОССПЭН, 2011. С. 423–465 (в соавт.).
262. Поляков Т.П. Прощание с Музеем (Маяковского) // Музей. 2013. № 8. С. 15–18.
263. Поляков Т.П. Город в музее: проблемы экспозиционной интерпретации // Культурологический журнал. 2013. № 4. С. 6–20.
264. Поляков Т.П. Актуальные методы и технологии создания музейных экспозиций и выставок // Наследие и современность. Информ. сб. Вып. 21. М., 2014. С. 143–155.
265. Поляков Т.П. Экспозиционно-выставочная деятельность современных музеев: основные критерии успешности // Вопросы культурологии. 2014. № 4. С. 24–31.
266. Поляков Т.П. Творческое проектирование экспозиции. Часть первая // Мир музея. 2016. № 7. С. 42–47.
267. Поляков Т.П. Творческое проектирование экспозиции. Часть вторая // Мир музея. 2016. № 8. С. 27–29.
268. Полякова Марта А. Некоторые вопросы изучения, реставрации и использования историко-мемориальных памятников // Музеи

- и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Т. 126. М., 1983. С. 83–95.
269. *Пономаренко Т.* Он – сам // Округа. Север. М., 2002, 9 февраля. С. 8.
270. *Попова Г.* Музей Города // Музей и город. СПб.: АО «Арсис». С. 16–21.
271. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 614.
272. *Приселков М.Д.* Историко-бытовые музеи. Л., 1928. С. 17.
273. *Пронин И.* Пушкинская выставка в Ялтинском доме-музее А.П. Чехова // Советский музей. 1937. № 4.
274. *Протт В.Я.* Русский героический эпос. М., 1959.
275. Путеводитель по Московской этнографической выставке. М., 1867. С. 5–9.
276. Путеводитель по этнографическому музею (Дашковский этнографический музей). М., 1916. С. 5–10.
277. Пчеловодная жизнь. 1910. № 19. С. 698.
278. *Равикович Д.А.* Музеи местного края во второй половине XIX – начале XX века (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. 2. М., 1960. С. 182–194, 199–203.
279. *Радус-Зенькович В.* О некоторых вопросах музейной работы // Советский музей. 1938. № 5. С. 31–40.
280. *Радус-Зенькович В.* Работать по-новому // Советский музей. 1939. № 1. С. 10–18.
281. *Разгон А.* Музейная экспозиция – искусство? // Декоративное искусство СССР. 1976. № 9. С. 21–24.
282. *Разгон А.М.* Российский Исторический музей. История его основания и деятельности (1872–1917) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. 2. М., 1960. С. 224–300.
283. *Разгон А.М.* Этнографические музеи в России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. Вып. 3. М., 1961. С. 244–249, 251–252, 261–267.
284. *Ревзин Г.* Музей Маяковского // Коммерсант Weekend. 2010. № 18 (23 апреля).
285. Репортаж из Центрального музея Вооруженных сил // Декоративное искусство СССР. 1965. № 5. С. 20–22.
286. *Ривин В.Л.* Музей и экспозиция // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 65–67.

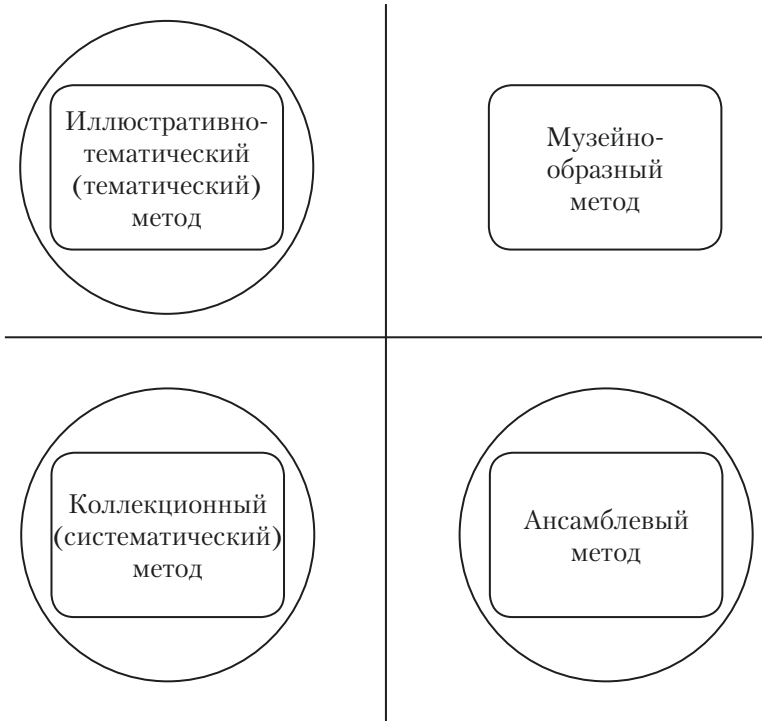
-
287. *Рождественский К.И.* Музейная экспозиция // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 17–22.
288. *Рождественский К.И.* Ансамбль и экспозиция. Л., 1970. С. 94, 104, 110–114, 151.
289. *Рождественский К.И.* Искусство выставочного ансамбля // Искусство современной экспозиции: выставки, музеи. М., 1965.
290. *Розенблюм Е.А.* Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 23–29.
291. *Розенблюм Е.А.* Музей и художник // Декоративное искусство СССР. 1967. № 11. С. 5–10.
292. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне: опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. М., 1974. С. 176.
293. *Розенблюм Е.* Время и пространство в музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996. С. 177–194.
294. *Романов П.С.* Светлые сны: Роман, рассказы. М., 1990. С. 463–465.
295. Российская музейная энциклопедия: в 2 т. М., Прогресс, 2001.
296. Русская этнографическая выставка // С.-Петербургские ведомости. 1867, 24 мая. С. 3.
297. *Сабов М., Шульга Н.* И лично Леониду Ильичу (выставка-размышление: подарки «вождю» и судьба страны) // Советский музей. 1991. № 2. С. 8–14.
298. *Савельев К.* Музей боярского быта // Советский музей. 1938. № 3. С. 42–44.
299. *Самарин О.А.* Опыт построения передвижных выставок // Советский музей. 1931. № 2. С. 61–69.
300. *Самсонова М.Н.* Исторические основы памятников архитектуры для размещения музейно-выставочных экспозиций // Проектирование и исследование жилых и общественных зданий в Москве. Науч.-техн. рефератив. сб. М., 1979. С. 12–36.
301. *Сизов В.И.* Исторический музей в Москве // Искусство и промышленность. 1899. № 7. С. 627.
302. *Симкин М.П.* Советские музеи в период Великой Отечественной войны // Труды НИИ музееведения. Вып. 2. М., 1961. С. 201–207.
303. *Синицына К.Р.* Из истории музейного дела в Татарской АССР // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 7. М., 1971. С. 121–176.

304. Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея. Вып. 1. М., 1887. С. 10–14.
305. *Ситовский Н.* Краткий обзор Политехнической выставки 1872 г. Тифлис, 1872. С. 2–8.
306. *С-кий.* Из опыта массовой работы Артиллерийского исторического музея РККА // Советский музей. 1931. № 12. С. 98–100.
307. *Скрипкина Л.И.* Музей в системе постмодернистской парадигмы научного знания // Музей в современном мире: традиции и новаторство. Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 29–45.
308. *Смирнова Н.* Имени Андрея Рублева // Советский музей. 1988. № 4. С. 19–33.
309. *Соколова О.А.* Расширение источниковой базы истории социально-экономического развития СССР // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. Труды ГИМ. Вып. 65. М., 1987. С. 65–74.
310. *Соустин А.С.* Выставочная деятельность музеев: некоторые пути интенсификации и повышения эффективности // На пути к музею XXI века. М., 1989. С. 127–134.
311. *Станюкович Т.В.* Принципы и приемы экспозиции Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР // Материалы по работе и истории этнографических музеев и выставок. М., 1972. С. 60–66.
312. Сто великих музеев мира. Авт.-сост. Н.А. Ионина. М.: Вече, 2001. С. 489–492.
313. *Стриженова Т.* Современное понимание искусства музейной экспозиции // Искусство музейной экспозиции. М., 1977. С. 6–30.
314. *Стриженова Т.* Художник и музей // Музей и современность. Сб. науч. трудов НИИ культуры. Вып. 2. М., 1976. Т. 36. С. 103–116.
315. *Стриженева С.* Музей быта или модель мира? // Советский музей. 1987. № 3. С. 20–24.
316. *Стриженева С.Е.* С Толстым по стране // Советский музей. 1984. № 1. С. 70–74.
317. *Суслов И.М.* Организация выставок декоративно-прикладного искусства // Выставочная деятельность музеев и картинных галерей. Труды НИИ культуры. М., 1972. Т. 8. С. 33–54.
318. Сценарий экспозиции Центрального музея революции СССР: Метод. пособие. М., 1983. С. 184.
319. *Тан-Богораз В.* Антирелигиозная выставка Академии наук СССР // Антирелигиозник. 1930. № 8–9. С. 88–93.
320. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. 1987. № 2. С. 30.

-
321. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона: «Маяковский и лубок» // Декоративное искусство СССР. 1983. № 5. С. 25–26.
322. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона: Маяковский и производственное искусство // Декоративное искусство СССР. 1986. № 1. С. 27–34.
323. Терминологические проблемы музееведения («Музейные термины»). Сб. научных трудов ЦМР СССР. М., 1986. С. 81, 36, 48, 64.
324. *Тетерин С.* Ленин и Сталин в экспозиции музея // Советский музей. 1938. № 4. С. 19–21.
325. *Тетерин С.* Посетители в музее Ленина // Советский музей. 1938. № 4. С. 28–32.
326. Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М.–Л.: Учгиз Наркомпроса РСФСР, 1931. Т. 1. С. 15–16, 30, 63–69, 122–125, 241.
327. *Фармаковский М.В.* Техника экспозиций в историко-бытовых музеях. Л., 1928. С. 8–9, 26.
328. *Фатигарова Н.В.* Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны // Музей и власть. Ч. 1. М., 1991. С. 194–195.
329. *Федоров Н.Ф.* Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 575–606.
330. *Федоров Н.Ф.* Выставка 1889 г. // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 442–473.
331. *Федорова М.И.* Первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. М., 1953. С. 10–15.
332. *Фирсов Н.* Музей и революция // Казанский музейный вестник. 1920. № 7–8. С. 12–14.
333. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П.А. Сочинения в 4 т., Т. 2. М.: Мысль. 1996. С. 371–373.
334. *Формозов А.А.* Историк Москвы И.Е. Забелин. М., 1984. С. 165–170.
335. *Фролов А.И.* Московские музеи. М., 1999.
336. *Храбровицкая Г.* Дом на Тверской, 14 // Мир музея. 2000. № 6. С. 56–63.
337. Художественное проектирование / Сб. науч.-метод. материалов. М., 1987.
338. *Худяков К.В.* Музейная экспозиция: комплекс единого решения // Музейное дело в СССР. Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР. М., 1983. С. 39–43.

339. *Цейтлин Б.* Физика – миф – свобода (Лики одушевленного творчества): натурфилософия Павла Флоренского // Знания – сила. 1992. № 12. С. 73–74.
340. *Цибизов Ю.* Владимир Высоцкий вновь ставит вопросы // Советский музей. 1990. № 3. С. 35–41.
341. Что такое литературно-мемориальный музей / Сб. науч. трудов Гос. литературного музея. М., 1983. С. 34–35.
342. *Чудов И.С.* От выставки к музею (из истории Центрального музея Советской армии) // Сообщения и материалы ЦМСА. Вып. 2. М., 1982. С. 205–216.
343. *Шарикова Ю.А.* Журнал «Декоративное искусство СССР» как источник по истории музейного проектирования (1957–1990): дипломная работа // Рос. гос. гуманитар. ун-т. Кафедра музеологии. М., 1990.
344. *Шервуд В.* Несколько слов по поводу Исторического музея имени Е.И.В. Государя Наследника Цесаревича. М., 1879. С. 20–33.
345. *Шкловский В.Б.* О Маяковском. Собр. соч.: в 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 7–145.
346. *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения: книга о сюжете // Избранное: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 308–636.
347. *Шмит Ф.И.* Музейное дело: вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 7–8, 21–24, 147–157.
348. *Шнеерсон Н.А.* Музейная экспозиция или театральная постановка // Советский музей. 1932. № 4. С. 25–30.
349. *Щербаковы Н. и В.* Исторический музей. М., 1914. С. 21–22.
350. Экспозиция дворцов-музеев (доклад А. и С. Гейченко). Государственный Петергофский музей, 1929. С. 3, 5, 9, 10, 11–26.

Графическая схема
«Традиционные методы создания
музейных экспозиций»



Графическая схема
«Художественно-мифологический
(образно-сюжетный) метод создания экспозиций:
жанровые формы»

Экспозиционно-художественная картина мира или модель историко-культурного процесса (явления, события), обусловленная мемориальной средой



Научное издание

Тарас Пантелеймонович Поляков

Музейная экспозиция:
методы и технологии
актуализации культурного наследия

Утверждено к печати Редакционно-издательским советом
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва

Художник *М.Ю. Маяков*
Верстка *М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 20.09.2018.
Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Гарнитура Petersburg
Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в книжной типографии «Буки Веди»
(м. Серпуховская, Партийный пер., 1)

Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
e-mail: info@heritage-institute.ru