

РУССКИЙ МУЗЕЙ. ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ОТДЕЛ

---

379.44(С)77(С126Л)  
Ф-24

М. В. ФАРМАКОВСКИЙ

# ТЕХНИКА ЭКСПОЗИЦИИ В ИСТОРИКО-БЫТОВЫХ МУЗЕЯХ

---

ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ  
ЛЕНИНГРАД  
1928

379.44(с)71(с1261)  
10-24

*Стрижов*  
182  
9/069  
Ф24

РУССКИЙ МУЗЕЙ. ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ОТДЕЛ

ИЗ КНИГ  
С.И. Григорова

М. В. ФАРМАКОВСКИЙ

# ТЕХНИКА ЭКСПОЗИЦИИ В ИСТОРИКО-БЫТОВЫХ МУЗЕЯХ

ПРОВЕРЕНО

23 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА  
И М  
Инв. № 981

*Иван*  
*1*

ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ  
ЛЕНИНГРАД

1928

БИБЛ. ОТЕКА  
И М С  
Инв. № 3242

Напечатано по распоряжению Государственного Русского Музея

Ученый Секретарь *Н. Черепнин.*

Октябрь 1928 г.

### О сущности работы историко-бытового музея.

Музей истории быта не есть, конечно, научная дисциплина, как зоология, химия, физика, история быта, история искусства, но один из методов научной работы в области определенной дисциплины.

Подобно тому, как микроскопия или химический анализ суть лишь методы научной работы в области изучения структуры и состава тел или некоторых химических и физических явлений, на ряду с другими методами вроде биологического анализа, рентгеноскопии, фотоанализа и т. п., так точно и музей, параллельно с другими методами, является специальным, наиболее целесообразным методом в исследовании некоторых явлений истории быта; он работает так же, как музей зоологический, сопоставляющий подлинный остеологический или иной материал и этим путем с чрезвычайной ясностью обнаруживающий закономерность в явлениях морфолого-анатомического порядка и эволюции форм и т. п.

Встречается мнение, что «музей есть помещение, где »... и т. д. Это равносильно тому, как если бы сказать: «химический анализ есть книга, в которой »... и т. д., хотя сущность его и способы ведения излагаются в книгах. Равным образом музей не есть помещение, хотя он, конечно, требует и пространственного оформления.

Музей, как метод исследовательской работы, заключается в раскрытии того или иного научного положения путем сопоставления подлинных объектов изучения по доминантному признаку. Каждый предмет в этом ряду должен быть связан с каждым другим по восходящему или нисходящему положению доминантного признака. В качестве своего специфического орудия музей вводит автопсию, так что, помимо чисто рассудочного наблюдения, сравнения и вывода, он предоставляет роль интуиции, т. е. подсознательному, вневолевому критическому процессу, возможному лишь при непосредственном общении с объектом изучения.

Идея музея, как метода исследования, родилась из мысли, что словесное описание факта или предмета не может быть ни исчерпывающим, ни достаточно точным, ни всесторонним, а репродукция не дает истинного о нем представления. В лучшем случае они дают меру, т. е. количество, но совершенно не дают качества. Подлежащие исследованию объекты должны быть собраны в подлиннике в системе, соответствующей рабочей гипотезе; а изучение из кабинета и библиотеки должно переноситься в непосредственное общение с предметами.

Исследовательская работа, по природе своей чисто рассудочная, при любой тщательности, при всей эрудиции исследователя, оставляет неохваченными многие явления, пока улавливаемые лишь подсознательно. В этом отношении процесс научного, т. е. критического, наблюдения совершенно аналогичен процессу памяти, в котором подсознательная работа бывает часто значительно тоньше и острее, чем волевая. Музей, как метод, учитывает коррективы, исходящие из таких вневольных процессов. Это вневольное критическое овладение материалом наталкивает нас на открытия, т. е. на якобы неожиданные обнаружения причинной связи тех или иных явлений. В действительности истинных открытий, т. е. неожиданных обнаружений, в научной сфере не существует, а есть подсознательная критическая работа, которая и ставит в известный момент наш рассудок перед совершившимся без его участия фактом—установлением доселе неизвестной причинной связи.

Но чтобы научная интуиция могла вообще иметь свое место и резон, необходимо, чтобы путь ей был приготовлен тщательной рассудочной работой, чтобы было, с чем оперировать. Без последней никаких научных открытий тоже не бывает. Таким образом, вводя интуицию в число возможных средств познания качества материала и причинной его зависимости, музей обязан провести всю ту рассудочную работу исследования количества, которая единственно может быть базисом для более тонкой, вневольной работы мысли по установлению качества.

Как метод научной работы, музей может быть и сам предметом специальных научных исследований так же точно, как любой метод, напр., микроскопия, микрохимический анализ, работа с ультрафиолетовыми лучами при лампе Негеус'а и т. п. Необыкновенные успехи физики объясняются, между прочим, поразительным изошрением и утончением методов исследования и детальнейшей разработкой, как общих вопросов методологии, так и техники данного метода. Над методологией исследования в области физики, химии и др. естественно-исторических дисциплин работали первоклассные величины, и открытия в этой области расцениваются, как события в области самой дисциплины; вспомним, напр., разработку рентгенографии. Но метод бессилен, если не опирается на технику; поэтому Цейсс или Негеус—огромные двигатели науки, как и Рентген.

Чтобы музей, в частности историко-бытовой, развил всю свою силу, как метод исследования, необходимо, чтобы он проработал собственную методологию с той же тщательностью и настойчивостью, как работают естествоиспытатели; надо, чтобы он не останавливался и перед мелочами, изучил бы законы зрительного восприятия и приложил бы их при изыскании технических средств для осуществления своего метода; обдумал бы все технические приемы так же тщательно, как и теоретические положения.

Надо уметь владеть своим методом не только в абстракции или в книге, но и на практике, со всем ее скучным и неинтересным техническим обиходом, из которого надо уметь извлечь такую же помощь, как извлекает из своего инструмента физик или из своей аппаратуры химик.

Исследование истории классового быта музейным методом должно быть доведено до такого момента, когда можно будет построить такой силлогизм:

в такое-то время, в такой-то стране были такие-то производственные и иные отношения (напр., национальные, политические и т. д.);

таким-то отношениям всегда соответствуют такие-то формы быта;

следовательно, желая представить быт страны, напр., половины XVIII в., мы должны дать такое-то вещевое оформление быту среднего дворянства, такое-то — купечества и т. д.

Дошли ли мы до какой-нибудь степени такого знания? Минералог говорит:

при таком-то составе и в таких-то условиях происходят такие-то кристаллические формообразования;

мы имеем перед собой такие-то физические условия и такой-то химический состав;

следовательно, создавая такие-то условия и имея такой-то химический состав, мы должны получить всякий раз такие-то формы.

И мы их получаем, ибо мы знаем все элементы силлогизма.

А для истории быта мы очень плохо знаем первый элемент, совершенно не знаем второго. Следовательно, этим путем ни к какому выводу притти не можем. Мы принуждены идти иным путем, отыскивая второй, самый трудный член силлогизма:

в такое-то время, в такой-то стране были такие-то отношения;

из дворянского быта данного времени и страны мы получили такие-то вещи, из купеческого — такие-то;

следовательно, при таких-то отношениях мы имеем такие-то данные о вещественном оформлении искомого быта.

Я говорю лишь о вещах, а не вообще о бытовых формах, чтобы упростить положение дела.

Но есть ли у нас знание среднего члена нашего нового силлогизма? Конечно, гораздо больше, чем в первом случае, а, кроме того, есть возможность этим путем скорее накопить такое количество фактов, которое позволит перейти к построению первого силлогизма.

Стало быть, задача бытовых музеев в настоящий момент — накопление и проработка фактов, прежде всего в виде вещественных бытовых форм.

Первый член силлогизма целиком покоится на исторических, экономических, статистических и иных архивных и цифровых исследованиях. Второй по новому построению — на собирании и документировании вещественного материала. Искомым, составляющим современную проблему историко-бытовых музеев, остается третий член нового силлогизма. Лишь когда он будет построен, можно будет ставить в виде проблемы музейной экспозиции первый силлогизм.

Это точное знание придет лишь после бесконечного количества накопленных и систематизированных фактов из реального быта классов.

Сделана ли какая-нибудь, хотя бы самая малая, часть этой работы?

Конечно, да; однако она требует неустанного продолжения. Она затрудняется тем, что мы имеем огромное количество материала, безусловно ценного по качеству, что нами угадывается интуитивно, но мы не имеем к нему точных документов. Мы принуждены проделывать длинную работу документирования и систематизации этого материала, который часто от одного будто бы случайно всплывшего факта сразу освещается.

#### Типы и задачи экспозиции.

Среди специфических приемов работы музея огромную роль играет экспозиция материала по различным принципам. Обращаясь к гуманитарным музеям, нас интересующим, мы видим, что вообще можно говорить об экспозиции, во-первых: декоративной, сериальной, комплексной или в виде единого сложного памятника и, во-вторых, — чисто вещевой или социологической. Первая, соответствующая раннему периоду музейного дела, когда музейной систематики еще не было, а шло лишь накопление материала, проводит в размещении коллекций исключительно принцип зрительной гармонии, равновесия и приятности ощущения; декоративное начало овладевает экспозицией, не опирающейся на твердые научные требования классификации. Материал не связан внутренним единством, а лишь внешней, зрительной логикой. Зритель может скорее любоваться материалом, чем из него нечто познавать. Когда начинается изучение материала, он, невольно подчиняясь ходу анализа, нанизывается на общую идею по единому признаку; является сериальный подбор, базирующийся на анализе отдельных форм; это второй период, знаменующий переход к установлению научной классификации, период аналитической систематики; это эпоха кропотливой исследовательской работы над вещами, когда музей является аналитической лабораторией. Далее, из данных анализа строится известный синтез, музей пытается дать лик художественной или бытовой культуры какого-то момента, подводит некоторые синтетические итоги своей аналитической работы, оформляет их в виде комплексной экспозиции, переходящей к изучению симбиоза вещей; она пытается, далее, передать более общие научные выводы коллективному зрителю; назревает вторая задача музея — как учреждения просветительного, где экспозиционная и исследовательская работа уже могут разделяться на самостоятельные отрасли; это соответствует третьему периоду музеев. Организуя свой экспозиционный материал, как целый ряд комплексов, музей, усложняя их, переходит к расширению самого понятия музейного экспоната и включает в свою программу целые дома, дворцы, церкви. Этот новый период музейного дела начался у нас лишь с эпохи революции, подготовку же к нему можно видеть в консервированных палатах царей в Кремле, загородных дворцах и т. п. Тут мы имеем уже готовый и часто необычайно выразительный комплекс; синтез сделан здесь самим бытом; но как он совершался, мы не всегда понимаем; мы интуитивно чувствуем качество эпохи, синтез нас убеждает, но он не всеобъемлющ для характеристики всей

эпохи, для выявления лика. Таким образом, приходится вернуться от симбиоза вещей к новому анализу — установлению прежде всего области объединенной этим синтезом, и не только в смысле эпохи, но и глубины, в которую этот феномен проникает, класса населения, в котором данный комплекс или синтез показателен. От этого мы переходим вообще к классовому принципу экспозиции, устанавливая, как точку отправления, мысль, что с известного момента культура настолько расслаивается, что окончательно теряет единый лик; что классовое бытие делается главным дифференцирующим рычагом быта и что мы не можем исследовать эволюции бытовых форм и их симбиоза, не связывая этого с вопросами классовых отношений. В экспозицию входит социологический принцип.

Указанные выше формы экспозиции являются таким образом одновременно и документами истории музейного дела, и экспозиция усложняется и углубляется вместе с усложнением исследовательской работы музея. Совершенно очевидно, что, во-первых, мы не можем считать последнюю форму экспозиции окончательной, так как мы не знаем, куда уйдет музей, как метод, в своем дальнейшем развитии; во-вторых — каждая система экспозиции из перечисленных выше вносит нечто свое и используется при дальнейшей эволюции: так, напр., декоративная система разработала тщательно вопросы гармонии и равновесия, что совсем не безразлично для всякой иной системы экспозиции; сериальная — указала пути анализа, без которого не может быть проведена никакая научная систематика и т. д.

Я не вхожу подробно в углубленное обсуждение этих систем экспозиции, хотя это очень нужное и важное дело, — моя задача сейчас неизмеримо уже и проще — только техника экспозиции, а не теория, т. е. не самый метод, а его техническая обстановка, почему в последующем изложении лишь совершенно попутно и мимоходом могут быть затронуты вопросы теории.

Техника экспозиции, уходя часто в мелочи, принадлежит к тем несчастным предметам, на которые обращают слишком мало внимания, но на которых, к сожалению, часто спотыкаются при осуществлении на деле очень важных и крупных вопросов. Если же, имея в виду технику, я тем не менее начал с нескольких общих положений, то потому, что, по моему мнению, техника должна знать теорию; она должна понимать, что она призвана способствовать могуществу самого метода, как это мы видим на примере естественно-исторических методов, где точность микротомы или крейцциша создают совершенно новые возможности анализа, и где, стало быть, каждый ничтожный технический успех ведет к изощрению в исследовании общих вопросов.

Я представляю себе четыре главных задачи, которые может преследовать экспозиция в историко-бытовых музеях:

1) Поскольку музей вообще есть учреждение научное, он преследует цель: а) пустить в научное обращение подлинный научный материал,

б) классифицировать его по тем или иным доминантным признакам, в) оперируя вещественным материалом, визуально установить научные обобщения и заключения и убедить в них путем автопсии.

2) Но современные музеи не только исследовательские институты для штудий из области истории материальной культуры, они—просветительные учреждения, рассчитанные на массовое восприятие зрительным путем ряда научно обработанных данных; предполагается не только внешнее ознакомление с вещественным материалом, но и выявление внутренней связи, объединяющей этот материал в те или иные группы, и установление закономерной повторяемости бытового оформления под давлением могущественных исторических и экономических причин; наконец, общее понятие о генезисе и эволюции отдельных элементов быта.

3) И та, и другая цель экспозиции являются завершением внутренней научной работы, и не могут быть достигнуты без кропотливого анализа, как отдельных элементов быта, так и их группировок; иногда эта внутренняя работа в состоянии подвести какие-то определенные итоги, дать какой-то отчет в сделанном и возможно скорее пустить результаты этой работы в научный оборот для целей ознакомления с ними и для возможности проверки сделанного. С этой целью возможно устраивать исследовательские выставки отчетного характера, на которых важнее всего будет подчеркнуть именно смысл направления работы по сбору ли материала, по его классификации или иной обработке.

4) Но в порядке своей работы, как для целей чисто научных, так и просветительных, историко-бытовым музеям не приходится идти по проторенной дорожке, так как самая научная дисциплина истории быта только что стала предметом специальных штудий. Поэтому историко-бытовые музеи должны в деле экспозиции очень много испытать, прежде чем что-нибудь может быть принято, как неоспоримый прием. Испытывать, экспериментировать в области методологии экспозиции—очередная задача бытовых музеев центрального типа. Этого не могут делать провинциальные музеи по причинам весьма серьезным, как экономическим, так и потому, что едва ли возможно для провинции необходимое число научных сил, вспомогательных средств и образцов для сравнения. Экспериментальная экспозиция, имеющая целью выяснение вопросов экспозиционной теории и методологии, является таким образом четвертым главнейшим видом экспозиции, непосредственно вытекающим из самого существа историко-бытовых музеев. Это не исключает возможности каких-нибудь иных, случайных по своему качеству экспозиций, как, напр., мемориальных, учетных и т. д.

Конечно, каждый из перечисленных видов экспозиций, преследуя специальные цели, должен будет избирать некоторые для него наиболее выгодные пути; но есть и общие приемы, которые всегда повторяются; есть и общие требования, которые неизменно приходится учитывать; есть одинаковые свойства у всех музейных работников и посетителей, поскольку все они обладают одинаковой физической природой; наконец, есть общие

границы, так как все эти выставки вращаются в пределах одной дисциплины истории быта, а не претендуют на удовлетворение эстетических, национальных, политических, вообще несвойственных им запросов.

Таковы главные виды экспозиции по своей цели. В смысле же своего содержания вещественного они делятся на общие и тематические, т. е. обнимающие общую картину эволюции быта страны в аспекте единой научной проблемы, или выбирающие из этого один момент, как самостоятельную тему; такой темой может быть, конечно, как хронологический, так и социальный и генетический момент, может быть темой отдельный элемент быта или вопрос о симбиозе нескольких элементов в тех или иных условиях. Но все это в конце концов несколько не меняет общих требований и технических приемов экспозиции.

Я считаю не лишним указать на несколько выставок различного типа, которые дают понятие о разнообразных целях экспозиции, и ознакомление с которыми возможно по изданным путеводителям, или которые известны многим читателям из личного осмотра. Образцом общей 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 и не раскрывает динамику быта, что является столь важным для историко-бытовых музеев, но самая постановка вопроса о динамике совсем не исключается из программы Этнографического Отдела. Историко-бытовой Отдел Русского Музея такой общей картины пока не имеет, выбирая из нее крупные темы, в будущем должны слиться в единое целое. Такими темами являются: «Труд и капитал накануне революции», из чего осуществлены некоторые части в виде выставок: «Купеческий портрет», «Труд и быт крепостных», «Вельможный быт» и подготовленной выставки «Быт рабочих Ленинграда».

Более узкая тема в смысле времени, но более широкая по диапазону — Выставка быта Петровского времени. В то время, как она касалась всех классов и всех сторон быта на кратком протяжении четверти столетия, Выставка купеческого портрета или «Труд и быт крепостных» затрагивает значительный период, но ограничивается одним классом.

Изучению отдельного элемента были посвящены «Выставка фарфора в нашем быту», «Выставка бисера в нашем быту», «Русского народного костюма в быту города». Еще более узкая тема — «Выставка материалов из погребений XVIII века» (из Мартышкина). Наконец, совершенно своеобразную, узкую, хотя и необычайно содержательную тему представлял Фонтанный дом Шереметевых, который сейчас постепенно разворачивается в широкую экспозицию дворянского быта.

Все эти выставки в значительной мере являлись и отчетными, и экспериментальными, так как преследовали цель не только ознакомления публики с самим материалом, но и публичного отчета в своей работе и предъявления на суд научного мира методов своего исследования и экспонирования музейного материала.

необходимо, то надо принять исключительные меры для поднятия выразительности фотографии, а при экспозиции приложить старания, чтобы изолировать фотографию обрамлением и свободным полем. Поставленные в ряд с иным графическим материалом фотоснимки обыкновенно весьма невыгодно выделяются своим холодным мертвенным тоном, почему на тон отпечатков необходимо обращать также самое серьезное внимание. Все перечисленные недостатки настолько ощущаются посетителями музеев, что к фотографическому материалу у большинства создается определенно отрицательное отношение.

С малой экспозитивностью фотоснимков можно, конечно, до известной степени бороться, прежде всего путем их увеличения. Известно, впрочем, что увеличение может рассчитывать на успех только при весьма высоких качествах негатива. Кроме того, по мере увеличения масштаба пропадают постепенно полутона, и снимок получается грубый, черно-белый, пятнами. Поэтому при изготовлении для экспозиции очень больших увеличений необходимо прибегать к применению «растра» (Raster), разбивающего тона сеткой (увеличение делается через тюль). Как видно из всего предыдущего, фотография является одним из наиболее трудных экспозитивных приемов, и очень жаль, что о ней часто легкомысленно говорят, как о чем то весьма простом и удобном. Особенно же этим грешат теоретики экскурсоведения, не всегда разбирающиеся в вопросах экспозиционной техники и ее физических обоснованиях.

Если фотосъемка сделана стереоаппаратом, т. е. как бы двумя глазами, снимки отлично выглядят в стереоскопах, но всякий знает, что это никак не применимо там, где экспозиция строится на коллективного зрителя, а не одиночных любителей с неограниченным количеством времени.

Пытаясь увеличить экспозиционные качества фотографии, я пробовал покрывать снимки лаком, — это несколько увеличивало их выразительность, но не устраняло других недостатков. Лучшие результаты в смысле поднятия выразительности дало мне прописывание их масляными красками. Фотоснимки увеличивались до возможных пределов на бромосеребряной бумаге, покрывались для изоляции серебряного слоя тонким слоем желатина или легкого фиксажа, затем прописывались по преимуществу лессировочными лаками и красками очень жидко, чтобы оставить видными светотени; темные места подчеркивались теми же лаками и красками, а света и блики поднимались применением белил; для разжижения красок служила смесь (1:1) двух жидкостей Вибера: vernis à peindre и vernis à retoucher (фабрики Lefranc в Париже). Само собою разумеется, что окраска должна быть сделана по натуре.

Такого рода лакированные или прописанные фотоснимки монтируются обязательно под стекло и окантовываются. Их вид в ряду других графических материалов делается много выразительнее, наряднее, привлекательнее. Так подготовлены мною некоторые снимки из жизни Балтийского Завода для будущей выставки рабочего быта.

Выразительность фотографии может быть повышена еще одним совсем новым способом <sup>1</sup>. Она заключается в том, что снимок разделяется на планы (первый, второй, третий); из трех одинаковых отпечатков вырезается отдельно первый план, второй без первого и третий без первых двух; загороженные предыдущим планом части так или иначе восполняются; вырезанные планы устанавливаются в коробке с открытой передней стороной, как декорации на театральной сцене, и застекляются; путем соответствующего освещения зеркалами или лампочками мы можем сильно выделить планы и дать фотографии большую выразительность. До сих пор этот способ не был нигде еще использован для экспозиции бытовых моментов, но едва ли можно сомневаться, что для целей просветительных (особенно для школьных экскурсий) он может оказать большую услугу и во всяком случае заслуживает внимания.

Совершенно иное место принадлежит киноленте, особенно в смысле фиксации движения. Однако, не говоря уже о том, что киносъемка требует весьма и весьма серьезных знаний своей специальности и огромной опытности, а в руках музейного работника превращается в нечто весьма бесцветное и неинтересное, она не может быть экспонирована в ряду других материалов. Место киноленты за пределами музейных зал, в особой аудитории. Поэтому вопрос о киноленте подлежит рассмотрению не в отделе об экспозиции, а об общих приемах сбора, фиксации и популяризации бытового материала.

\* \* \*

Старый документ с выцветшими чернилами и пожелтевшей бумагой, писанный странным почерком, грамоты с висячими печатями, указы с подлинными подписями, старинные книги и карты—все это неизменно, всюду и всегда пользуется огромным вниманием посетителей. Я не говорю, конечно, об ученых исследователях, для которых это имеет свое значение, а о рядовых посетителях, о массе. Причина ясна: это легко воспринимаемый подлинный документ о прошлой жизни, содержание которого дано в обычной словесной форме, а ценность и значение «документов» известны каждому в обыденной жизни. Иного рода экспонат надо еще усвоить и понять его место, здесь же смысл дается сразу. Даже если шрифт не прочитан, действует самое слово «документ», «бумага» и необычность внешнего вида. Таким образом не приходится говорить об очевидной воспринимаемости подобного рода материалов на выставке вообще. На выставке в бытовых музеях документы приобретают, конечно, двойной интерес: как раскрытие содержания выставки и как непосредственно самостоятельные памятники быта. Но экспозиционно они требуют особого внимания в смысле их допустимости в тех или иных условиях. Прежде всего, будучи по природе своей двухмерны, они опять-таки не всегда

<sup>1</sup> См. В. А. Каменский. Опыт применения макета для экспозиции быта рабочего в производстве. Записки Ист.-быт. Отд., I, стр. 329.

вяжутся с трехмерными вещами. Впрочем нельзя забывать их качества подлинного предмета, вещи, при чем они все-таки ближе и роднее другим подлинным предметам, чем любая репродукция. Но необходимость не только смотреть на них, а и читать, заставляет считать более предпочтительным выделение их в особые группы, где возможно будет, не загромождая общей циркуляции посетителей, сосредоточить внимание на чтении самого текста; чтение документа—законный способ его восприятия—следует, конечно, ввести в рамки времени и удобства, для чего при каждом документе должна быть его транскрипция, напечатанная не на машинке (да еще быстро исчезающей лиловой или синей краской), а писанная хорошим четким крупным шрифтом чертежной тушью; прекрасно выполнить транскрипцию типографским способом, но едва ли везде доступно. На Петровской выставке в Летнем дворце и на Крепостной выставке документам были отведены витрины у окон, где освещение сильнее; это расположение оказалось удачно во всех отношениях. Одиночные документы, помещенные в раму под стекло, позволяют иногда применять прием выделения из целого документа наиболее интересного места путем окружения его красной линией, сделанной на стекле; линия может быть сделана масляной краской или представлять тонкую полосу бумаги, наклеенную на свое место; транскрипция может относиться только к этому подчеркнутому месту. Неряшливые слепые надписи или тексты, писанные машинкой или от руки на скверной бумаге, как и вообще все зрительно безграмотное, должно быть неумолимо изгоняемо с выставки.

\* \* \*

Мне пришлось видеть единственный раз планы в составе экспозиции в концепции, меня удовлетворившей,—это на Юбилейной выставке в Академии Истории Материальной Культуры в зале Разряда Этнографии и Этнической Антропологии. Но здесь материал экспозиции вообще состоял из графических воспроизведений от руки, а выставка рассчитана на самый повышенный тип посетителей. В других условиях планы экспозиционно кажутся большим или малым пустым белым пятном, лишенным всякой выразительности; устроители выставок обычно не уясняют себе вопроса о том, для кого она предназначается, и чаще всего делают ее для своего уровня, т. е. для уровня специалистов, умеющих разбираться в чисто условных качествах и величинах плана. Обыкновенный посетитель бытового музея не умеет читать плана, а потому он для него нуль, пятно, совершенно непонятное без очень подробного объяснения. Стало быть, обычную формулу экскурсоводов, рекомендуемую при устройстве бытовых экспозиций, «диаграммы, планы, фотографии», следует понимать, как объединение материалов, наименее воспринимаемых и подлежащих выделению в особые условия, о чем см. выше о дополнительной экспозиции.

Совершенно другое дело, если планы предназначены для исследовательской работы или как руководство к построению экспозиции. В последнем

случае особого внимания заслуживает развернутый план, как один из способов фиксирования бытового материала<sup>1</sup>.

Развернутый план комнаты заключается в том, что стены, пол и потолок, составляющие шесть плоскостей, ограничивающих пространство, переводятся в одну плоскость на бумаге, как бы разрезаны по четырем углам комнаты; потолок трактуется, как продолжение одной из стен; все имущество комнаты наносится по общему масштабу на пол, стены и потолок, сообразно своему местонахождению в натуре. Таким образом мы получаем схематический чертеж целого комплекса на одном листе и, стало быть, имеем возможность судить о подробностях симбиоза бытовых элементов по единому изображению, а не по разбитым обрывкам, даваемым фотографиями.

Для воссоздания в музее бытового комплекса эти развернутые планы являются ни с чем несравнимыми по удобству и ясности документами; в то же время они избавляют от многословных описаний, всегда слишком субъективных и очень трудных в качестве руководящего документа, так как никогда не могут быть достаточно полны и точны там, где имеет значение каждый поворот стула, каждый лишний вершок свободного пространства. Нечего и говорить, что выполнение этого рода развернутых планов на миллиметровой сетчатой бумаге и расцветка их акварелью увеличивает их ценность и выразительность, а сопровождение фотографиями подтверждает документальность.

Конечно, было бы весьма ценным установление в каждом музее, если не во всех бытовых музеях вообще, для всех подобных планов единого, раз навсегда выработанного масштаба. Это дало бы бесконечное облегчение в исследовательской работе, не говоря об упрощении технической стороны.

Я представляю себе, что как обычные планы, так и развернутые и зарисовки с натуры, вместе с фотографиями и т. п., могут быть отличным экспозиционным материалом на выставке, предназначенной для выяснения методологии изучения быта, на отчетной, экспериментальной; одним словом, назначенной не для широкой массы посетителей, а для более узкого круга специалистов и ученых исследователей. Но в этом случае о методах экспозиции материала не стоит говорить, так как перед нами зритель опытный, требующий лишь возможности ближе подойти к материалу и увидеть его в мельчайших деталях.

#### Юппи, модели и т. п.

Как уже выяснялось, музей истории классового быта несет две функции—научного исследования бытового материала специально присущими музею методами и просветительного учреждения, вводящего в массы знания

<sup>1</sup> См. Л. М. Егорова-Котлубай. Развернутый план эврейской избы, в Трудах краеведческой комиссии Лен. О-ва исследователей культуры финно-угорских народов (ЛОИКФУН), вып. 2, 1928 г.—Развернутый план был введен мною в практику в 1922 году и с тех пор вошел в постоянный обиход Историко-бытового Отдела.

по данному вопросу. Вторая цель, без выполнения первой, конечно, не достижима, так как рискует очень скоро превратиться в сомнительную пропаганду предвзятых и недоказанных идей или в сентиментальное воспевание «старого быта», со сладким эстетничанием и забвением реального содержания этого старого быта.

Если мы говорим о музее, как исследовательском институте, введение в его экспозицию всякого рода копий, строго говоря, недопустимо; однако каждый ученый исследователь принужден пользоваться фотографиями, всякими репродукциями и другим неподлинным материалом. Поэтому в известный момент и такая копия окажется необходимой. Но она никогда не может повторить всех качеств оригинала, почему для многообразных исследований она является просто недостоверным материалом. Мне за свою жизнь пришлось сделать не одну тысячу акварельных копий разных археологических вещей, и они очень высоко расценивались в среде ученых (см. Ростовцев, Античн. декор. жив. на юге России, т. I, введение), но я по совести должен сказать, что они никак не могли бы для меня лично заменить подлинника, ибо в них нет подлинного качества исходного материала изучаемого объекта. Проведя 35 лет над музейными коллекциями, я могу сказать только одно, что меня такой неподлинный материал способен повести к ложным выводам: подлинный объект действует своим органическим сочетанием материала и формы, а не одной только формой. Вводя убудочные экспонаты, мы рискуем натолкнуть исследователя на ложные выводы. Итак, для исследовательских работ введение копий в экспозиционную систему неприемлемо; копия должна быть выделена и подчеркнута, как таковая.

Музей, как просветительное учреждение, должен ограничить количество и усилить выразительность и выпуклость качества; он должен ввести в определенный круг идей, раскрыть их путем автопсии и заставить сделать какие-то заключения. Каждое звено экспозиции должно быть взвешено, и идея должна беспрепятственно разворачиваться из сопоставления объектов. В этом случае вполне вероятно, что недостающее звено нарушит логичность экспозиции и потребует остановки недоумевающей мысли. Новейшая практика германских музеев (даже Kaiser Friedrich Museum в Берлине) начала допускать в таких случаях введение копий лишь в последнее время. Наоборот Nordiska Museet и другие Скандинавские музеи, идущие впереди всех стран в деле построения бытовых музеев и организации их просветительной функции, применяли копии в широких размерах и затем систематически переходили от них к подлинным объектам, лишь только являлась возможность такой замены <sup>1</sup>.

Мне, признаться, не хотелось бы видеть копии в Бытовом Отделе Русского Музея, но пример Скансена и Nordiska Museet меня побеждает

<sup>1</sup> Напр., Eldhuset из Jämtland, Fatburen из Bjorkvik, Uårdkase из Södermanland по изданию Скансена в 1924 в то время, как в 90-х годах не менее половины построек были копии.



отсутствие «качества», стерильность. И камень, и дерево, и бронза, и фарфор имеют качество: то в виде капризного цвета, своеобразной кристаллизации и прозрачности материала, почему являются и мерцание полутонов, и игривые блики, то в виде веса, твердости и т. д. и т. д.; все это воспринимается интуитивно и критически обрабатывается вневольным подсознательным процессом, в результате которого создается зрительный образ вещи и ее смысл. Гипс не дает ничего, кроме голой формы и нейтрального белого цвета, из коих последний прямо отталкивает. Даже скульптор, живущий казалась бы чистой формой, не может победить в себе чувства качества материала и не удовлетворяется гипсом. Щадя нормальное чувство среднего посетителя, следует отказаться от голой копии, как от предмета, резко выпадающего по своей природе из обычной картины бытовых вещей, подобно листу белой бумаги среди масляной живописи.

\* \* \*

Если мы бросим общий взгляд на все формы экспозиции, то увидим, что пока речь идет о сериальной экспозиции, мы более или менее удачно выходим из затруднений технического порядка: можно найти подходящие залы, витрины, различное оборудование. Комплексная экспозиция легко выбивает из-под наших ног почву, так как нам трудно найти общий масштаб между экспонатами, еще труднее ввести их в гармонию с выставочными залами, найти для всех зрительное единство. Еще хуже обстоит дело со сложными комплексами и синтетическими их реконструкциями: здесь нам приходится отказываться от ряда необходимых частей комплекса вроде внешних стен дома, системы отопления, освещения, водоснабжения, санитарии, что изменяет весь тон картины; получаем ли мы, напр., мало мальски правильную картину дворцового быта Елизаветинского времени, давая роскошные дворцовые комнаты, а не давая понятия о тысячах клопов в кроватях, о вонючих отхожих местах для двора и т. д. Таким образом эти сложные комплексы, осуществленные для наиболее простых случаев со значительным приближением в Скандинавии, при изображении нашего городского быта оказываются часто крайне неполными, и эта неполнота зависит главным образом от технической неосуществимости.

Но я не думаю, чтобы последнее было раз и навсегда непреодолимо, хотя бы частично. Однако в настоящее время, при современном младенческом состоянии экспозиционного оборудования и общей экспозиционной отсталости, многие музейные деятели, с которыми мне приходилось говорить, лишь улыбаются, когда им излагают основания, на которых должна была бы проходить работа по экспозиционному оборудованию выставочных помещений.

В числе общих соображений при построении капитального оборудования для историко-бытовых музеев, я думаю, исходя из двух главных весьма различных задач их — сериальной исследовательской экспозиции и синтетической комплексной, — что помещение может быть двоякого типа; одно, для исследовательской сериальной экспозиции, мало зависящее от системы

освещения, которое просто должно быть вполне достаточным, другое—для синтетической комплексной экспозиции—должно давать основные элементы жилища, являющегося главным предметом или ареной развертывания синтетической экспозиции; этот вопрос должен, конечно, иметь в виду вполне нормальное жилище с нормальным же освещением через окна. Таким образом, столь удобное вообще для музея верхнее освещение является мало приемлемым для построения синтетического комплекса, включающего в себя и жилище или часть его. Нас не выведет из этого затруднения, если мы даже целиком перенесли бы дом в выставочный зал с недостаточным верхним, колодезным светом, потому что в экспонированном жилище

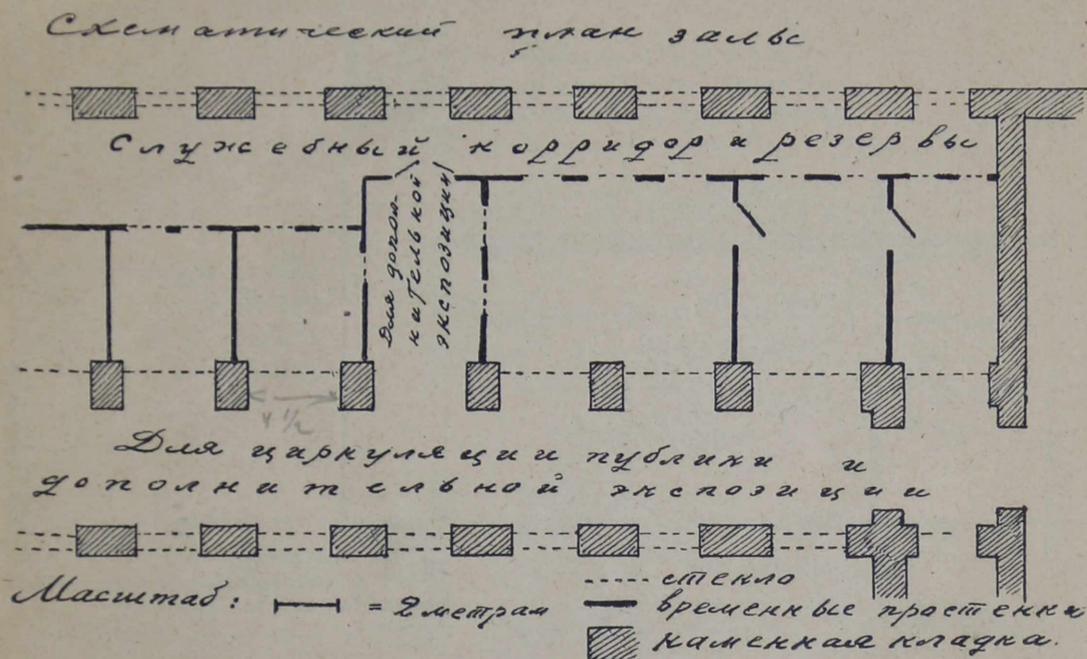


Рис. 16. Опыт приспособления больших зал для целей историко-бытовой комплексной экспозиции. План зала в новом здании Историко-бытового Отдела с возможным использованием.

мы создадим условия освещения, неприемлемые для жизни, т. е. покажем быт в явно неверном виде.

Затем совершенно очевидно, что помещение должно быть по высоте и размерам соответственно тем формам быта, который мы желаем представить. А так как архитектор не может строить для каждого будущего комплекса особые помещения, то, стало быть, будущие выставочные залы должны быть способны к любой переработке. Об этом необходимо говорить совершенно отдельно, так как здесь надо исходить из точек отправления нового, архитектурного порядка.

Наконец, еще одно общее соображение, несомненно подлежащее будущей разработке, — изоляция выставленного материала от публики при доступности обозрения. Опять таки при сериальном типе выставки значительная часть материала (но не весь!) не представляет собою затруднения, так как практика выработала довольно много типов витрин, колпаков,

шкафов и т. п. Но ни под какой колпак не поместить целой комнаты<sup>1</sup>. Между тем во всех отношениях, и в целях охраны материала от пыли, грязи, неосторожного обращения, и в целях наибольшей фиксации внимания, полезно было бы его отделить от массовой публики, не разрушая доступности. Я представляю себе, что в каком-то будущем идеальном здании для историко-бытового музея залы, предназначенные для синтетических комплексов, будут разделены в длину на две части, одну—для развертывания комплексов, другую—для циркуляции публики; между ними—преграда из зеркальных

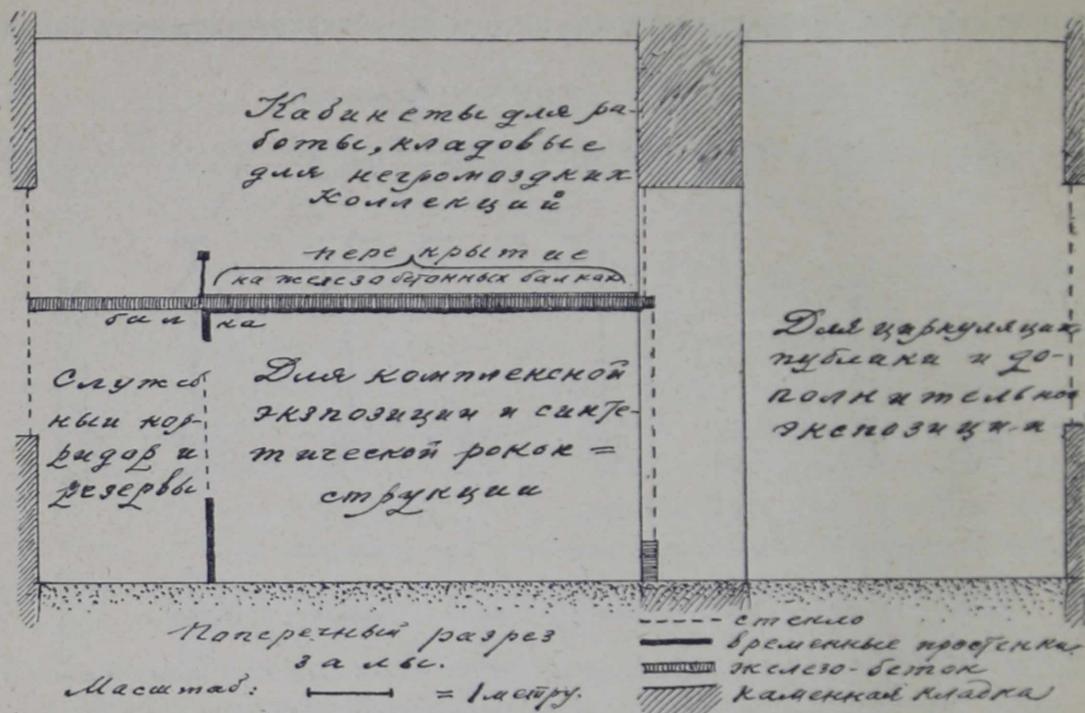


Рис. 17. Поперечный разрез к рис. 16.

стекло, подобных большим магазинным витринам, доходящим теперь до грандиозных размеров 4—5 метров; отделенный таким стеклом комплекс будет отлично доступен для обозрения и неуязвим ни пылью, ни испарениями, вносимыми публикой. Будут ли при этом использованы непосредственно стены музейного здания или будет сделано особое оборудование, конечно, вопрос детальной разработки. Чтобы ориентироваться более конкретно в этом вопросе, я попытался набросать план такого оборудования в очень трудных по своим размерам залах нового здания Историко-бытового Отдела Русского Музея, разделенных во всю длину столбами с арками; проемы арок четыре с половиной аршина, что позволяет их считать довольно хорошими зрительными окнами. Слишком большая высота зал не может быть использована обычным порядком и требует все равно их деления

<sup>1</sup> Хранитель Оружейной Палаты В. К. Клейн сообщил мне, что в этом музее устраиваются колоссальные витрины, равные целой комнате, именно для разрешения задачи массовой экспозиции материала вплоть до крупнейшего. К сожалению я этого нового оборудования не видел.

на два этажа; верх может быть отлично утилизирован для рабочих кабинетов, резервных кладовых, монтировочных и реставрационных мастерских. При таком переоборудовании зал явится возможностью создать отличные экспозиционные площади для бытовых комплексов с условиями освещения, высоты и размеров нормального жилища, как это видно из прилагаемого рисунка.

Заканчивая этим свой обзор технических вопросов экспозиции, я тем самым указываю на две капитальных области музейной техники, равным образом подлежащих изучению,—область консервации и охраны и область музейной архитектуры. Им надлежит посвятить специальное внимание.

Цена 1 р. 60 к.

ИЗДАНИЯ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ОТДЕЛА ГОСУДАРС  
РУССКОГО МУЗЕЯ

	РУБ.	К.
Историко-бытовой Отдел Русского Музея. Старинная усадьба. Русский фарфор. 42 стр. 4 рис. 1924 . . . . .	—	50
Л. Д. Беляева. Русское бисерное шитье. 8 стр. 1923 . . . . .	—	10
Проф. М. Д. Приселков. Купеческий бытовой портрет XVIII—XX вв. 47 стр. 14 рис. 1925 . . . . .	—	65
Проф. М. Д. Приселков. Русский быт первой четверти XVIII в. 7 стр. 1 рис. 1925 . . . . .	—	15
А. А. Степанов. Комната купца Сердюкова. 8 стр. 1 рис. 1926 . . . . .	—	10
Проф. М. Д. Приселков. Историко-бытовые музеи. Задачи. Построение. Экспозиция. 17 стр. 1926 . . . . .	—	40
А. А. Степанов. „Материалы из погребений XVIII в.“ (Мартышкино) 4 стр. 1926 . . . . .	—	5
С. П. Киселевская. Крепостная фабрика в селе Купавне. 8 стр. 1926 . . . . .	—	10
Л. И. Половинкина. История крепостного изобретателя. 8 стр. 1926 . . . . .	—	10
В. К. Станюкович. Семья Аргуновых. 8 стр. 1926 . . . . .	—	10
В. К. Станюкович. Домашние крепостные театры XVIII в. 6 стр. 1926 . . . . .	—	10
А. А. Степанов. „Крестьяне-капиталисты“. 12 стр. 1926 . . . . .	—	10
Ю. Сузачев. Земледельческие орудия времени крепостного права. 6 стр. 1926 . . . . .	—	10
М. В. Фармаковский. Наборный туалет работы крепостного мастера. 4 стр. 1 рис. 1926 . . . . .	—	10
М. В. Фармаковский. Пикник в деревне. 8 стр. 2 рис. 1926 . . . . .	—	10
П. О. Фейнштейн. Село Павлово в начале XIX в. 10 стр. 1926 . . . . .	—	10
Проф. М. Д. Приселков. „Труд и быт крепостных (XVIII—XIX вв.)“. 8 стр. 1927 . . . . .	—	10
В. К. Станюкович. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII в. 75 стр. 7 рис. 1927 . . . . .	—	90
Записки Историко-бытового Отдела, т. I. Акад. С. Ф. Платонов. Что такое „циркуль-зем“? — М. В. Фармаковский. Три жалаванных кубка из „старинного семейного серебра“ Шереметевых. — В. И. Лесючевский. Походная церковь—палатка фельд-маршала Б. П. Шереметева. — Н. Е. Лансере. Фонтанный дом. (Постройка и переделки). — Л. Д. Беляева. Заграничные закупки графа Л. Б. Шереметева за 1770—1788 гг. — В. К. Станюкович. К вопросу о картинных галереях русских вельмож XVIII века. — М. Д. Приселков. Гардероб вельможи конца XVIII — начала XIX вв. — П. Н. Шеффер. Из материалов о библиотеках Шереметевых. — М. А. Егорова-Котлубай. Портреты гр. Д. Н. Шереметева для крестьян. — В. К. Станюкович. Крепостные художники Шереметевых. К двухсотлетию со дня рождения Ивана Аргунова. 1727—1927. — Ю. С. Олив. Крепостной серебряных дел мастер Федот Ильин. — А. А. Степанов. Описи имущества крестьян с. Иванова 1-ой пол. XIX в. — Е. П. Заозерская. Вологодский гость Г. М. Фетиев. (Из быта торговых людей XVII в.). — А. А. Степанов. Крестьяне фабриканты Грачевы. К характеристике крепостных капиталистов 2-ой пол. XVIII — начала XIX в. — А. А. Степанов. Бумажная фабрика Шереметевских крепостных Тороповых. — В. А. Каменский. — Работа заводских мастеров на металлическом заводе в 20-х годах XIX в. — Е. А. Котова. Секреты в мебели, бытовавшей в России в XVIII—1-ой пол. XIX вв. — В. К. Станюкович. Неизвестная работа Джона Аткинсона в России. — В. А. Каменский. Опыт применения макета для экспозиции быта рабочего в производстве. — Алфавитный указатель. 348 стр. 80 рис. 1928 г. . . . .		9 р. 50 к.