

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Музейная ЭКСПОЗИЦИЯ

Теория и практика
Искусство экспозиции
Новые сценарии и концепции

На пути к музею XXI века

Сборник научных трудов

Москва 1997

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Российского института культурологии*

Редакционная коллегия:
М.Т.Майстровская (ответственный редактор);
Н.А.Никишин;
Т.П.Поляков

Рецензенты: *Ю.У.Гуральник*, кандидат филологических наук,
Е.Е.Кузьмина, доктор исторических наук

Сборник посвящен проблемам музейной экспозиции, ее теоретическим и практическим аспектам. В статьях специалистов рассматриваются современные тенденции создания музейных экспозиций, проблемы художественного проектирования, поиск сценарных структур, а также практика новых экспозиционных решений музеев и выставок. Сборник адресован работникам музеев, музеологам, преподавателям и студентам учебных заведений данного профиля, практикам, занимающимся выставочной экспозиционной деятельностью.

Содержание

Введение

Раздел I

Теоретические аспекты современных тенденций в музейной экспозиции

М.Майстровская. Музейная экспозиция: тенденции развития

Н.Никишин. Музейные средства: знаки и символы

В.Дукельский. В поисках музейной концепции истории

Т.Калугина. Эстетически ориентированные тенденции в экспозициях художественных музеев

М. Каулен. Музей или храм?

А.Шукурова. Архитектурные коллекции: история и экспозиционная эстетика

А.Ермолаев, Т.Шулика. “Открытое проектирование”

Е.Галкина. Нетрадиционные формы работы музеев с этнографическими коллекциями

И.Черничко. Естественнонаучная экспозиция и посетитель: к поиску новых моделей музейной коммуникации

Е.Розенблюм. Время и пространство в музейной экспозиции

Раздел II

Современная практика музейной экспозиции; новые концепции, сценарии, реализация

М.Гнедовский. Сценарий Объединенного музея Ю.А.Гагарина в городе Гагарине

Т.Поляков. История и мифология в музейной экспозиции (на примере сценарной концепции экспозиции Калининградского областного историко-художественного музея)

В.Егорычев. Судьба Царицына: к методологии музейного моделирования

А.Галашевич, О.Докучаева, Л.Клейман, О.Носова. Интерьеры Оперного дома в “Царицыно”. Концепция восстановления и использования

Т.Поляков, С.Стрижнева. Приглашение в музей (Литературный образ новой экспозиции Государственного музея В.В.Маяковского)

О.Малинковская, М.Майстровская. Обзор выставочной деятельности Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (1980-1990 гг.)

Е.Ефремова. Выставочная практика Государственной Третьяковской галереи

Ю.Тимохин. Памятник в системе аудиовизуального показа (экспозиция церкви Ризположения Московского Кремля)

М.Майстровская. Музейный образ - поиски и находки (экспозиционное искусство 90-х годов)

Наши авторы

Museum Presentation (Theory and Practice, presentation Art, new Scripts and Concepts)

Введение

Предлагаемый сборник посвящен актуальным проблемам создания музейных экспозиций. Исторические перемены во всех сферах жизни на пороге XXI века поставили перед музеями новые задачи, без решения которых их усилия едва ли найдут должный отклик у современного посетителя.

Многолетняя деятельность музеев, особенно в последние десятилетия, внесла много нового в само понятие экспозиции, так что потребовалось переосмысление многих теоретических положений. К сожалению, уровень научных исследований в этой области еще не дает целостного, законченного представления о современной музейной экспозиции, о закономерностях ее построения в качестве специфического, уникального явления и основного средства музейной коммуникации. Создание современных экспозиций требует новаторского подхода, эксперимента, критической переоценки многих прежних положений и взглядов на ее формирование.

Современная экспозиция более, чем когда-либо демонстрирует связь науки с многообразием творческих концепций, различных авторских взглядов и позиций. Благодаря вовлечению в творческий процесс художественно-выразительных средств, экспозиция приобретает новое качество, становясь самостоятельным художественным жанром экспозиционного дизайна. Особое значение приобретает построение экспозиционного образа, создание специфической экспозиционной драматургии, поиск оригинальной художественно-пространственной композиции, аранжировка цвето-световой среды, художественно-функциональное качество экспозиции, иными словами, осмысление формы экспозиции в качестве одного из важнейших аспектов современного музея.

Концептуальное и сценарное построение обогатило экспозицию новыми возможностями, расширило диапазон активного экспозиционного воздействия на музейного посетителя. Это дало новый импульс

к совершенствованию системы музейной коммуникации. Разработка концепций экспозиций становится одним из важнейших этапов ее построения, требуя от авторов научного обоснования, выявления закономерностей взаимных отношений объектов показа, определения различных аспектов, влияющих на создание целостного художественного образа.

Кратковременность существования многих экспозиций и прежде всего выставок ставит проблему их фиксации и анализа с целью осмысления и закрепления достигнутого результата, нередко являющегося значительным событием музейной практики. В связи с этим специалисты пытаются разработать систему сохранения алгоритмов создания оптимального художественного строя экспозиций и выставок. Экспериментальная выставочная работа способствует совершенствованию практики экспонирования, образуя богатейшую базу для музейных исследований - полигон для активной разработки новых подходов, принципов и приемов, способствующих процессу развития современного музея.

К созданию экспозиций привлекаются различные специалисты в области искусства и науки. В связи с этим на первый план выходит вопрос консолидации их усилий в создании единого, целостного, пол (функционального художественно-научного произведения - музейной экспозиции.

Сборник продолжает серию исследований Лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии "На пути к музею XXI века", направленную на осмысление перспективных тенденций развития теории и практики музееведения. В данном выпуске этой серии затрагиваются некоторые вопросы, ставившиеся в ряде изданий прошлых лет, таких, как "Искусство музейной экспозиции" (М., 1977), "Искусство музейной экспозиции. Современные тенденции архитектурно-художественных решений" (М., 1982), "Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев" (М., 1985) и др. В отличие от перечисленных, данный сборник представляет собой новый этап разработки экспозиционной проблематики. Он включает в себя как теоретические материалы, посвященные художественным и научным аспектам создания экспозиции, так и анализ и обобщение конкретного практического опыта о существовании новых экспозиций музеев и выставок. Сборник состоит из двух разделов: "Теоретические аспекты современных тенденций в музейной экспозиции" и "Современная практика музейной экспозиции: новые концепции, сценарии, реализации".

В первый раздел вошли работы, рассматривающие экспозиции как объект художественного творчества. Здесь рассматриваются общие проблемы экспозиционного искусства (М.Майстровская), отдельные направления экспозиционного проектирования (А.Ермолаев, Т.Шулика), исследования языковой структуры экспозиции (Н.Никишин), концепция музейного историзма (В.Дукельский), типологические тенденции в экспозиции искусств (Т.Калугина), специфика и сущность экспозиционного освоения культового памятника (М.Каулен), проблемы эстетики экспонирования архитектурных коллекций (А.Шукурова), поиск нетрадиционных методов музейной интерпретации отдельных памятников (Е.Галкина, И.Черничко).

Особое место в сборнике занимает статья крупнейшего специалиста в области проектирования экспозиций, художника, теоретика, руководителя Центральной учебно-экспериментальной студии Союза Художников Е.Розенблюма. В статье осмысливается опыт многолетнего творчества в области экспозиционного искусства.

Во второй раздел вошли статьи, анализирующие с общетеоретических позиций конкретные музейные объекты и разработки. Это оригинальные сценарии и концепции музеев и экспозиций (М.Гнедовский, Т.Поляков). Дискуссионный характер содержания данного раздела особенно ярко выражен сочетанием статей В.Егорычева и А.Галашевича, О.Докучаевой, Л.Клейман, О.Носовой). Этими авторами представлены два альтернативных взгляда на судьбу музея Царицыно. В связи с широкими дискуссиями, развернувшимися в последние годы вокруг новой экспозиции музея В.В.Маяковского, интересен опыт ее авторского литературного прочтения (Т.Поляков, С.Стрижнева). Кроме того, в сборник включен обзор выставочной практики последних лет двух крупнейших художественных музеев: Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (О.Малинковская, М.Майстровская) и Государственной Третьяковской галереи (Е.Ефремова); рассмотрен опыт создания уникальной экспозиции в памятнике архитектуры Московского Кремля (Ю.Тимохин).

Таким образом, в сборнике в должной мере отразилось желание составителей охватить широкий круг проблем, представить многообразие авторских позиций, оценок и подходов, максимально продемонстрировать новые тенденции в развитии современного музея.

М.Майстровская

Раздел I

***ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ
В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ***

Музейная экспозиция: тенденции развития

Период 80-90х гг., сменивший этап так называемого “музейного бума”, явился для искусства музейной экспозиции в известной мере периодом стабилизации, осмысления и совершенствования. В этот период значительно активизировался поиск новых путей развития экспозиций, осмысление процесса их создания во всех аспектах. Встал вопрос определения новых подходов в понимании экспозиции как искусства в общем контексте современной культуры.

Искусство музейной экспозиции, за последние годы окончательно утвердившееся в статусе самостоятельного и самоценного жанра творчества, обусловлено многими современными эстетическими и общекультурными предпосылками. Оно в значительной мере определилось общекультурной ситуацией, изменением социокультурного заказа общества и прежде всего общими художественными и архитектурными концепциями.

Экспозиционное творчество является ничем иным, как средовым творчеством. В его задачу входит комплексное создание “концептуально” обусловленной среды, органически включающей в себя определенное соотношение ряда компонентов - экспонатуры и тематики, архитектуры и предметно-пространственной стилистики, дидактического материала и технологических режимов. Этот “ряд”, объединенный общим концептуально-художественным замыслом в единую целостную предметно-пространственную систему, несет значительный информационный потенциал и является одним из главных каналов музейной коммуникации. Именно эта концептуально-визуальная система и является по сути современной музейной экспозицией, то есть объектом и продуктом творчества художника-экспозиционера в содружестве с научным сотрудником музея, иногда при участии сценариста.

Если экспозиции прошлых лет по характеру своих построений тяготели к статическому типу, то последние годы привнесли в музей или на выставку динамику, выразившуюся не столько в привлечении современных технических средств, сколько в большей мере в динамизме авторской интерпретации экспозиционной темы. Кроме того, экспозиция наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуется многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со спецификой театрального действия, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится “игровой”.

Попытаемся проанализировать эту ситуацию с точки зрения эволюции развития художественной организации экспозиции в целом. Обратимся к истокам ее возникновения. Зародившаяся в процессе синтеза храмового действия, экспозиция музея на протяжении всей своей истории сохраняет с ним самые глубокие связи (1). По многим своим функциям музей чрезвычайно близок храму, где так же, как и в музее, предмет (будь то экспонат или реликвия) сохраняется, изучается, экспонируется, т.е. выставляется для созерцания или поклонения. Происходит то же сопереживание, раскрытие и демонстрация его сакрального или исторического содержания, его духовной и художественной ценности.

Предмет участвовал в определенном храмовом действе, имея свое опосредованное место и роль, а главное, был связан с другими предметами определенными смысловыми и сюжетными взаимосвязями, понятными для

воспринимающих его зрителей. Тем самым первоначально предмет или реликвия были включены в определенный визуально-концептуальный ряд и действие. В дальнейшем развитие экспозиции интерпретировало смысл и степень взаимосвязи предметно-смыслового ряда, каждый раз подчиняя его художественным и научным критериям своего времени (2). В большей степени визуально-предметный ряд, т.е. форма экспозиции, зависел от господствующих в ту или иную эпоху основных стилиобразующих критериев, в которых стиль понимается как “художественно-пластическая однородность предметной среды, выделяемая в процессе восприятия, которая складывается в ходе развития материальной и художественной культуры как единого целого, ... важным является также тесная связь проявлений стиля с общественными эстетическими нормами эпохи” (3).

Проблемы формообразования экспозиции всегда находились и находятся в русле развития “стиля”, который носит “концептуальный характер” и является ведущим в каждый данный период времени. Однако искусство экспозиции, развиваясь в русле господствующего стиля, всегда тяготело к синтезу.

Первоначально это был архитектурный “декоративный”, “формальный” синтез, если можно так обозначить всю сложность и многообразие построений архитектурной гармонии. С эпохой Ренессанса связано возникновение первых музеев и начало развития искусства организации экспозиции. Этот период характеризуется поисками и утверждением архитектурного синтеза. Архитектура рассматривалась как основа мироустройства, как основной организатор предметно-пространственной среды. Предмет, помещавшийся в эту среду, попадал в жесткую структуру, построенную по законам архитектуры и основанную на архитектурном синтезе. Несмотря на выдающуюся самоценность предмета, он часто занимал в этой иерархической структуре совершенно определенное, предназначенное лишь для него место, тем самым являясь не “центром Вселенной”, а частью целого, участвуя в создании архитектурного синтеза как фрагмент предметно-пространственной среды ансамбля. В целом этот этап характеризуется созданием гармоничного экспозиционного ансамбля при полном подчинении экспозиции архитектуре. Ренессанс - век расцвета визуальной культуры - выдвинул на первый план архитектуру, живопись, скульптуру. Культура эпохи Ренессанса требовала высокого уровня восприятия и тем самым была в большей степени элитарной.

С возрастом значения и роли экспоната, вызванным начавшимся изучением коллекций, систематизацией и началом их популяризации, происходит превалирование научного аспекта экспозиции над всеми другими ее составляющими. Экспонат, выйдя из архитектурного синтеза, становится самоценным объектом углубленного исследования. Именно этим был ознаменован следующий этап развития экспозиции - этап научного изучения и осмысления экспонатов коллекций. В это время архитектура уходит на задний план. Если обращаться к литературе и просветительству (конец XVIII-XIX в.), то становится понятна модель формирования экспозиции. Она, как и раньше, ориентировалась на развитие ведущих форм искусства своего времени. В XIX в. это литература, то есть преобладание вербального сюжетно-повествовательного и дидактического ряда. Этому периоду свойственен созерцательный, описательный, иллюстративный характер экспозиций. Как известно, литература, с одной стороны, опосредована восприятием своих современников, а с другой, в свою очередь, формирует его. В связи с этим и целью экспозиции является не конкретный предмет, а предмет в контексте явления, научного знания. Тем самым в экспозициях XIX-нач.XX в. делалась попытка синтезировать отдельный предмет или явление как часть некоего “научного синтеза”, который был передан в вербальной форме.

В начале XX в. складываются предпосылки для переосмысления принципов экспозиционного построения. Этому способствуют в первую очередь: изменение восприятия экспозиции зрителем; современная музееведческая концепция экспоната; архитектурные тенденции XX в.; выставочная практика.

Общие стилистические тенденции в архитектуре и искусстве оказались важным фактором, повлиявшим на организацию экспозиций. На первое место выдвинулись принципы конструктивизма и функционализма, преобладало стремление к простоте и ясности. Принципы гибкости и трансформации экспозиционных пространств, разработанные крупнейшими архитекторами нашего времени Ле Корбюзье, Мис Ван Дер Роэ, Ф. Райтом, легли в основу построения музейных экспозиций начала и середины века. Именно с их влиянием связан этап “созерцательности” и “фокусировки”, который пережила музейная экспозиция в 50-60-е гг. Он был обусловлен общими тенденциями стилеобразования экспозиции и пришелся на пик развития функционализма “современной архитектуры”.

Кроме того, одной из главных предпосылок осмысления современной экспозиции явилась теория и практика выставочной деятельности, которая развивалась значительно быстрее и интенсивнее музейной экспозиции и оказала на нее существенное влияние. “Цивилизация вступает в эру, когда все с большим доверием воспринимается непосредственное сообщение образа, обладающего многогранностью представлений, неопровержимой убедительностью, на первый план выходят фотография, кинематограф, цветная репродукция, телевидение. В этом процессе обращение к образному представлению экспозиции, которая как раз является ни с чем не сравнимым по наглядности методом организации образа..., начинает выполнять... свои выдающиеся функции”, - отмечает известный исследователь архитектуры Роберто Алои (4), анализируя тенденции музейной архитектуры нашего времени.

Наше время, наше искусство испытывают новые влияния. На первый план выходят искусства, связанные с техникой, с НТР: фото-, киноискусства, аудиовизуальные виды. Эти виды искусства отвечают задачам, стоящим перед массовой культурой. Они рассчитаны на самые широкие слои зрителей и абсолютно и повсеместно доступны. Что касается изобразительных искусств (таких, как живопись, пластика), которые доступны лишь незначительному кругу зрителей, то для их восприятия требуются специальные знания и навыки. Возможности литературы как искусства значительно шире, а аудитория писателя внушительней, чем аудитория художника, так как для восприятия литературного произведения часто достаточно элементарной грамотности. Появление массовых аудиовизуальных искусств, которые предполагают и массовое восприятие, открыло неограниченные возможности для расширения аудитории и повышения степени “доходчивости” языка искусства. Эта эволюция доминирующих видов искусств самым тесным образом связана и с “языком музея”, ориентированным в каждый определенный период на конкретный тип его прочтения. Тем самым “язык музея”, коим и является его экспозиция, его форма передачи информации, его экспозиционно-информативный ряд, все время меняется. Он четко ориентируется на ведущий в данное время тип восприятия, понимания и прочтения.

Каждое время дает свой тип “видения”. Наше время характеризуется все возрастающей тенденцией к расширению возможностей информации, к ее большей доступности. Массовое восприятие диктует и более ритмичный, быстрый темп построения визуально-вербального ряда информации, максимально доступной для восприятия. Именно это является предпосылкой и причиной изменения принципа построения экспозиционного ряда музеев и выставок. Под воздействием эволюции

происходит и становление экспозиции как феномена культуры, органически связанной с развитием и формированием общекультурного процесса.

Настоящий период экспозиционного искусства характеризуется построением целостного гармоничного ансамбля на основе экспоната подлинника и всех компонентов среды. Экспозиция формируется как предметно-пространственная и эмоционально-образная среда в единстве сюжетно-концептуального и визуального ряда.

Экспозиционное построение формируется и развивается как общепринятая для восприятия нашего времени визуально-вербальная действующая система. Именно этим объясняется тяготение к построению художественного образа, включению сюжета, концепции, сценария, тяготение к театрализации, концептуально-сюжетному построению, “приближение” к театру, к фильму, к сюжетному действию. И в этом стремлении экспозиции проявляется стремление к синтезу, к целостности зрительного образа, включению в некое специфическое действие со своим языком, сюжетом, художественной выразительностью замысла. Происходит как бы размывание границ традиционной музейной экспозиции и сближение с театрализованными формами в создании художественно выразительного произведения специфической формы - современной музейной экспозиции.

На протяжении всей истории формирования экспозиционного жанра происходила планомерная разработка “музейного образа” в его понятийной и предметной форме, развиваясь от чисто эстетического, формального образа (первые экспозиционные ансамбли) в сторону создания концептуального художественного образа и постепенного перехода к сюжетно-драматургическому.

Экспонат все больше и больше включается в сюжет и действие. Он начинает обретать сложные смысловые и сюжетные взаимосвязи. Все конкретнее определяется его место и “роль” в концептуальном художественно-выразительном ряду, где экспонаты-”артисты” начинают играть свои сложные спектакли под названием “музейная экспозиция”.

И если сначала экспонат молчал, то при включении аудиовизуальных средств и при соответствующей драматургической интерпретации была внесена динамика, и экспонат как бы “ожил”, расширяя информационный строй экспозиции в целом. И как естественное продолжение этого поступательного движения явилось сочетание экспозиции (вернее, экспонирования) со сценическим действием. Именно тяготением музейной экспозиции к театрализованному действию, а значит, к динамике, можно объяснить и достаточно широко распространенные действия - спектакли, музыкальные и литературные вечера, непосредственно связанные с экспозицией в целом и экспонатами, их темой. Таким образом, идет постепенное неуклонное смещение границ классической экспозиции в сторону усиления образного сюжетно-концептуального ряда, повышения художественной выразительности, динамики и за счет этого, в конечном счете, ее информативности. Тем самым идет формирование нового типа музейной и выставочной экспозиции - более синтезированной с близкими и родственными ей изначально областями (театрализованное действие, храмовое действие). С одной стороны, заметно стремление к синтезу как органически присущей экспозиции тенденции и, с другой стороны, идет разработка наиболее оптимального “вида” культурно-массовой информации, обращенной к самой широкой аудитории, доступной и тем самым популярной. Эволюционируя в ходе общего развития культуры, музей и, в частности, музейная экспозиция ищет и выбирает пути своего развития, предопределенные развитием самой культуры, отвечая требованиям времени и социокультурной ситуации в целом. Формообразование и стилистика экспозиции в своем развитии также ориентируются на господствующие тенденции и критерии

искусства наших дней: в авангардных поисковых экспозициях отчетливо прослеживается влияние современного изобразительного искусства - коллажа, ассамбляжа, кинетического искусства в рамках постмодернизма.

При эволюционном процессе, при движении вперед что-то утрачивается из арсенала свойств и в характере музея. Так, возможно, современный ритм жизни, фантастический по сравнению с прошлыми периодами поток разнообразной информации, бурные социальные процессы, происходящие в обществе, привели к утрате созерцательности, способности изучать и вдумчиво воспринимать объект во всем многообразии его проявлений. Примеров этому множество. Так, например, даже выставки одной картины достаточно наглядно демонстрируют это. “Музей одной картины” (г.Пенза), где восприятие произведения из статичного созерцания одного полотна превращено в целый “концерт” со сценарием, текстом, музыкой, различными дополнительными изобразительными материалами (показ эскизов к картине, ранние и поздние работы автора, история создания полотна и т.д.). Тем самым демонстрация одной вещи превращена в сценарный динамичный показ - в некое “музейное шоу”.

Да, мы по-другому воспринимаем, убыстряются не только темпы восприятия, но меняется и качество получаемой информации, возможности которой лежат между двумя полюсами: от созерцания одного произведения до демонстрации “видеоклипа”. Мы в какой-то мере привыкаем к темпу и жанру видеоклипа, который был бы совершенно неприемлем для наших предшественников. Но видеоклип - это сегодняшний день, будущее за компьютерной графикой, интерактивными и виртуальными технологиями.

Сознание современного человека подготовлено для моментального восприятия образа, сопоставлений, оно нуждается в расширении информации об объекте, а главное, в разнообразии и ритме, максимальной информативности и скорости, яркости и запоминаемости, что становится возможным в век информационного бума благодаря художественному образу как концентрированной форме суперинформации; сюжету как содержанию концепции, канве взаимосвязей; действию как ритму передачи информации.

Таким образом, тенденция экспозиции, опосредованная всем ходом исторического и социокультурного развития в целом - в стремлении к синтезу, в стремлении вернуться уже на новом витке в ту же форму, из которой начат путь.

Проблема построения экспозиции в качестве “языка” музея имеет еще один важный аспект в понимании ее сущности. Экспозиция является одним из основных каналов коммуникации музея. Именно она как предметно-пространственная среда, имеющая форму и выразительность, осуществляет коммуникативную связь и тем самым “открывает” музей зрителю. Сам характер экспозиции обязывает ее быть открытой для восприятия современников, то есть ее построение обуславливается изначально ведущим видом восприятия, господствующим мировоззрением, эстетическими и стилевыми критериями своего времени. Это также является одновременно одним из стимулов и причин эволюционного развития музея.

Таким образом, музей и музейная экспозиция, в частности, были и остаются опосредованными общим развитием культуры, ведущими типами восприятия, главными стилистическими тенденциями своего времени. Экспозиция музея в этой связи не является чем-то особенным и уникальным. В своей основе она всегда формируется “с некоторым опозданием” и с “некоторой специфичностью”, ограниченная рамками развития культуры, находясь на срезе гуманитарной науки и искусства.

Помимо основных тенденций развития музейной экспозиции “во времени”, которое можно условно назвать “по вертикали”, существуют и развиваются различные течения, присущие современному периоду, объединяемые в направление, условно названное “по горизонтали”.

На современном этапе в создании экспозиций музеев наблюдается развитие, утверждение и реализация теоретических основ и принципов, разработанных в ходе эволюции экспозиционного мастерства в целом. Качественно новый подход выявился в решении образно-тематической композиционной структуры экспозиции, более смелых и разнообразных приемах архитектурно-пространственной организации экспозиционной среды, в органическом единстве и целостности всего экспозиционного комплекса, значительном повышении качественного уровня современного экспозиционного дизайна.

Необходимо отметить, что современная практика музейной экспозиции чрезвычайно богата и многообразна. Она включает большое количество различных подходов и принципов в организации экспозиционных решений, начиная от самых традиционных, где ставится лишь задача представления коллекции того или иного профиля, через различные направления “стайлинг”-дизайна к осмысленным многогранным системам концептуального дизайна, эмоционально-образному построению экспозиции и далее к “театрализованному”, сюжетно-драматургическому построению экспозиционной среды(5).

Чтобы рассмотреть наиболее принципиальные направления, являющиеся актуальными для дальнейшего развития экспозиционного искусства и музейной экспозиции в целом, прежде всего необходимо различать разнообразные подходы в зарубежном экспозиционном творчестве и в отечественной практике, которые за последние годы наметились и реализовались во множестве музейных экспозиций и выставок. Эти тенденции различны как по своим установкам, целям и задачам, тяготению к разнообразным художественным жанрам (архитектуре, дизайну, театру), так и по ориентации на различные социально-культурные “заказы”, т.е. на общую социокультурную ситуацию.

Музей как социальнозначимый проектный объект остается в статусе одного из синтетических и престижных институтов культуры современного общества. В нем находят применение самые прогрессивные и инновационные направления архитектуры и дизайна, результаты исследований, фундаментальных и прикладных наук, достижения техники и новейших технологий.

Музеи развитых зарубежных стран характеризует высокая степень функциональности, им присуще обеспечение оптимальных условий экспонирования своих собраний на основе комплексного создания музея, с учетом специфики сложного музейного организма, характера и особенностей его экспонатуры. Эти музеи, в отличие от отечественных, имеют возможность прогрессивного развития за счет совершенной индустриальной и технической базы, современных технологий и материалов, а также за счет достаточного экономического обеспечения и субсидирования.

В зарубежных странах развитие экспозиции и экспозиционного искусства, двигаясь по пути совершенствования уровня дизайна экспозиции, привело к созданию такой высокой “технологии” современного музея, что с виртуозностью превратило его в некий такой же “блестящий” и “сияющий”, рациональный по форме и функции объект, как автомобиль, как новая архитектура, как интерьер. Такой путь развития экспозиции имеет объективные предпосылки, технические и экономические возможности, а главное, определенные цели и задачи. С этой точки зрения можно уверенно говорить о высоком уровне развития “музейной технологии” наиболее

экономически развитых зарубежных стран, в значительной мере ориентированной на фундаментальные функции хранения и экспонирования собраний, на создание оптимальных комфортных условий и режимов восприятия и сохранности.

Внимание при поиске путей экспозиционного развития зарубежных музеев в большей мере обращено на эстетику и функциональное “качество” экспозиции, где под качеством понимается высокое обеспечение всего комплекса научных, эстетических, технических, утилитарных и других функциональных свойств экспозиции. Это, с одной стороны, было обусловлено высоким уровнем индустриальных технологий, а с другой стороны, повлекло за собой развитие специальной “музейной индустрии”, развитие и применение современных “музейных технологий”, включающих разработки, основанные на новейших достижениях науки - акустики, оптики, физики света, химии и т.д. К ним относятся технологические режимы музея, сложнейшая современная техника по созданию и поддержанию функциональных режимов климатизации, охраны, освещения и т.д., разнообразные современные экспозиционные материалы, обладающие специально запрограммированными уникальными возможностями для создания той или иной экспозиции.

Ориентация зарубежных музеев на пристальное внимание к базовым и технологическим функциям отразилась на характере и принципах экспозиционных решений. Экспозиционный дизайн, таким образом, обусловлен требованиями высокой “технологичности” музеев и наличием развитой индустриально-промышленной базы, которые обеспечивают высокий уровень качества реализации проектного замысла. Развитие экспозиционного мастерства шло в основном по пути углубления и совершенствования функционально-дизайнерских качеств экспозиции.

Большое значение в экспозиционной практике за рубежом имеет разработка и применение современных систем оборудования. Широко используются различные модульные сборно-разборные системы. Их применение продиктовано как требованиями архитектуры больших экспозиционных пространств (что выполнимо, поскольку большинство современных музеев располагает таковыми), так и индивидуальным подходом к раскрытию особенностей каждой экспозиции и выставки. Находят применение всевозможные конструкции из металлических профилей промышленного изготовления, модульные элементы которых собираются в различные композиционные структуры экспозиции и всевозможные типы оборудования от пространственных перегородок до подиумов. В таких системах музейного оборудования применяются новейшие конструкционные решения и материалы. Они отличаются высоким качеством исполнения, приближающим их к уровню современной архитектуры. В музеях применяются общеизвестные системы “Syma-system”, “Hahn Modul System” и другие, оборудование специализированных музейных фирм. В этих гибких модульных системах заложены огромные потенциальные возможности в создании вариаций композиционных решений. Однако применение промышленных универсальных конструкций ограничено в основном выставками и временными экспозициями. Для специализированных музеев и уникальных экспозиций, как правило, разрабатываются специальные комплексы оборудования, являющиеся неотъемлемой частью индивидуального художественного решения. Подобное оборудование выполняется также на основе универсальных промышленных технологий высокого уровня эстетических, технических и функциональных качеств.

В архитектуре современного зарубежного музея находят свое дальнейшее развитие принципы организации экспозиционного пространства, сформулированные ранее. В 60-е гг. это были разработки крупнейших мастеров “современной архитектуры”. “Семидесятые годы стали свидетелями рождения нового направления, изменившего соотношения между формой и содержанием, с одной стороны, и

структурой и функцией - с другой. Между новым движением и “современной архитектурой” обнаружилось существенные различия... Затем наступил момент, когда “современную архитектуру” стали рассматривать, как наследие прошлого. Теперь музеям предложила свою технику, язык и идеалы архитектура постмодернизма” (6).

Одними из интереснейших построек современных музеев за последние годы можно считать Национальный музей антропологии в Мехико (архитектор Р.Васкес), Государственный музей Винсента Ван Гога в Амстердаме (архитектор Г.Ритвельд), Йельский центр британского искусства (архитектор Л.Кан), восточный корпус Национальной галереи в Вашингтоне (архитектор И.Пей) и другие. Одной из признанных музейных построек последних лет считается сооружение архитектурного комплекса художественного музея в Менхенгладбахе, Германия. Архитектор Х.Холляйн.

Зарубежная архитектура 80-х гг. также испытала влияние нового искусства. “Картинные галереи коренным образом изменились, хотя их основная цель осталась прежней: экспонировать произведения искусства, ...основной причиной изменения в пространственных и стилевых решениях зданий картинных галерей послужили новые тенденции в искусстве, ...размеры работ северо-американских экспрессионистов, дух поп-арта, цели гиперреализма, минимального, концептуального, видеоискусства и хеппенингов” (7). Эти влияния нашли свое отражение и в экспозиционном творчестве.

Для более тонкого понимания многочисленных и разнообразных направлений зарубежного экспозиционного творчества попытаемся рассмотреть еще один аспект формирования, заметно влияющий на характер экспозиций в основном художественного профиля, в которых наиболее ярко проявляется чисто эстетический подход, ориентированный на супертехнологичность. Он проявляется в некоторой традиционности экспозиционных форм (особенно это касается крупных музеев искусств), на принципах которых создаются современные экспозиции. Во многих западных странах, имеющих обширный арсенал культурных институтов, музей обладает определенным престижным статусом и имиджем в ряду зрелищных и образовательно-просветительских структур. Такое положение сохраняется и при условии насыщения зрелищного рынка, когда музей сохраняет свои формы и свой жанр, свои задачи и средства выражения своей сущности. Он остается как бы неким оазисом стабильности, “институтом памяти”, и тем самым несет в себе изначально заложенный элемент “некоего отставания” от темпов жизни, что обусловлено его задачами и предъявляемыми к нему требованиями социокультурного заказа. Одним из главных моментов является “узнаваемость” музея, т.е. соответствующий стереотипу зрителей “традиционный образ его свойств и форм”. Так, например, с подобной проблемой столкнулись и создатели новой экспозиции Оружейной палаты Московского Кремля (художники Е.Смирнов, Д.Судаков, дизайнер Д.Голиков), одним из главных достоинств которой была ее “узнаваемость”, т.е. в основе своей новое экспозиционное решение при реэкспозиции музея повторяло характер старой экспозиции, а если выразиться точнее, новая экспозиция “несла образ” старой традиционной экспозиции крупнейшего и хорошо знакомого музея, устоявшийся за долгие годы в памяти своих зрителей и соответствующий “образу этого музея”.

Подобное происходит во многих зарубежных музеях, где формообразование и стилистика новых экспозиций меняются значительно медленнее, чем в поисковых концептуальных экспозициях. Это объясняется ориентацией на психологию восприятия зрителей, на сложившийся некий “образ музея”, отвечающий традиционным стереотипам. Такие музеи развиваются в “традиционных” формах, имеют свои определенные цели и задачи. Например, новая экспозиция Пергамского музея (Берлин), новая экспозиция Египетского музея (Боде музей, Берлин), экспозиция,

посвященная истории Чехии (Градчаны, Прага), экспозиция музейного комплекса г.Брно, экспозиция Музея национальных искусств и ремесел (Куала-Лумпур, Малайзия), экспозиция искусства Древнего Египта в Музее Метрополитен (Нью-Йорк), экспозиция Музея прикладного искусства (Прага) и многие, многие другие (рис.1). Все они выполнены на блестящем современном техническом и дизайнерском уровне. Однако их решения не выходят из-под влияния традиционного, “классического” для наших дней построения музейной экспозиции, основанного на принципах оптимальной демонстрации коллекций. Применение подобного подхода в большинстве случаев отнюдь не исключает концептуальных решений музеев и экспозиций. Однако эта концептуальность несколько иного рода, чем свойственная привычным нам отечественным решениям. Одним из интересных примеров можно считать музей Д'Орсе в Париже (программа П.О.Бирн и К.Пике, дизайн - Г.Ауленти). Он наиболее ярко демонстрирует концептуализм в решении современного западного музея. Экспозиции раскинулись в здании старого Орлеанского вокзала, построенного архитектором В.Лалу в 1900 г. Парижане называют вокзал Д'Орсе “лебединой песней французского модерна”. Музей предназначен для экспонирования французского искусства, включая изобразительные виды, пластику, прикладное искусство, фотографию и историю театра середины XIX-начала XX в. Дизайнер Гаэ Ауленти остро и контрастно вписала экспозицию в стиле постмодерна в архитектурную канву модерна начала века. “Проект родился скорее из “диалога” с архитектурой, чем из принципиально-определенных позиций. Это было экспериментирование на тему “архитектурная диалектика”, рассматривающая отношения форма-функция, город-здание, вокзал-музей в их взаимосвязи” (8).

Целью этой концептуальной программы было: “...не сделать музей в вокзале, а сделать музей из вокзала”. Экспозиция представляет как бы “...городскую метафору с городским словарем улиц, площадей и фасадов” (9). Монументальные формы и ритмы, ее совершенный для наших дней экспозиционный дизайн, цветовая палитра в структуре исторической архитектуры подчеркивают контраст двух эпох.

Музей представляет собой учреждение и, как называют его создатели, “музеологическую машину”, использующую новейшую музейную технологию с применением новейших материалов и техники, сложных современных систем естественного и искусственного освещения, с автоматическим управлением технологическими режимами, осуществляемым “компьютерами Клименси, аналогичными тем, что установлены в технических службах Космического центра Ариан в Куру (Французская Гвiana)” (10).

Концептуальные решения экспозиций в большей степени присущи выставкам. Например, выставка “Артуго Тосканини. Годы 1915-1946: Искусство в тени политики” в Пармском театре Фарнеза (дизайнер Марко Фольи) (рис.3). Для экспозиции, которая развернулась на сцене старинного театра, были выполнены декорации “в память о ритмических пространствах Адольфа Аппиа”, в форме двух гигантских фасадов дворцов. “Поражает тесная и фантастическая связь между зрительным залом и авансценой, задуманной как гигантский фасад дворца”, который просматривается сквозь легкие конструкции экспозиции, что создает ощущение загадочности и атмосферу игры театра. Интерес представляет и выставка “Атлас Парижа” (дизайнер Италло Рота) (11), основанная на оригинальном экспонировании графических градостроительных планов, которые просвечивают через матовые поверхности стекла подвесного потолка, стен и макетов, создавая иллюзорную пространственную среду, в которую погружается зритель (рис.4). Римско-Германский музей в Кельне посвящен экспонированию древностей Римской цивилизации на территории Германии. Он оснащен современным оборудованием, в композиции которого лежит принцип

строительных лесов. Такие остро современные конструкции и витрины ярко демонстрируют контраст времен, экспонатов и экспозиции. Сотрудники кельнских музеев считают, что предметы культуры и искусства Римской эпохи в таких витринах более доступны для обозрения и восприятия их современным человеком.

Невозможно в одной обзорной статье представить весь калейдоскоп новых интересных экспозиционных решений современной зарубежной практики. Каждый музей, каждая выставка ищут индивидуальные и неповторимые пути и формы создания своих экспозиций. На фоне развития массовой зрелищной культуры у музеев не было социального заказа на повышенную зрелищность своих экспозиций. Они большей частью были заняты совершенствованием своих базовых функций, хранением и экспонированием коллекций. Включенные в общее движение эволюционного развития, зарубежные музеи начинают активизировать поиски на пути возрастания степени концептуализации и зрелищности, художественной выразительности и образности экспозиций, их большей информативности и коммуникабельности. Все это происходит на основе совершенной для уровня наших дней “музейной технологии”.

В силу специфики политического, экономического и социальнокультурного развития в нашей стране за последние годы определились весьма отличные от общеевропейских направлений тенденции формирования и совершенствования экспозиционного творчества.

В отечественном музейном строительстве, лишенном развитой промышленной базы, “музейной индустрии” и, в принципе, современной “музейной технологии” (исключение составляют Оружейная палата, новый корпус Государственной Третьяковской галереи, новые современные музеи и т.д.), развитие экспозиционного искусства шло иным путем. Это было обусловлено и иной социокультурной задачей, вставшей перед экспозиционерами в условиях зрелищного дефицита, при наличии минимального выбора и количества массово доступных объектов культуры, и в связи с этим достаточно низкого общего уровня визуальной культуры, что выразилось в возрастании роли музея как просветительского и одновременно зрелищного учреждения. Этому способствовало также и то, что в 60-х-начале 70-х гг., во время музейного подъема, музейная экспозиция и проектирование были впервые осмыслены в качестве достойных и престижных общественно значимых объектов для проектирования. Благодаря этому в 70-80-е гг. в сфере музейного проектирования сосредоточились талантливые проектировщики среды - “средовики”, которые составили основное ядро художников-экспозиционеров и дали новый импульс развитию отечественного экспозиционного искусства и экспозиции. В становлении его поискового и авангардного направления сыграла большую роль Сенежская студия (Центральная экспериментальная студия Союза художников СССР) и ее художественный руководитель Е.А.Розенблюм (12). Разработки студии и ее семинары во многом сформировали основные подходы, методологию и язык современной отечественной музейной экспозиции, аккумулировав опыт проектных разработок и теоретического осмысления экспозиции в контексте современного искусства. Одним из характерных явлений тех лет было развитие так называемого “бумажного проектирования”, которое нашло широкое распространение в среде архитекторов и дизайнеров. Как и в архитектуре, “бумажное проектирование” было естественным выходом имеющегося творческого потенциала художников, лишенных возможности по каким-либо обстоятельствам, не зависящим от них, реализовать свои замыслы и проектные решения. Проекты выполнялись в виде макетов из бумаги, которые со

временем достигли виртуозности исполнения. В конечном счете, работа в жанре “бумажного проектирования” придавала остроту концептуальным идеям и оригинальность творческим решениям, давала свободу авторской интерпретации темы. Наиболее смелые авангардные разработки заведомо не преследовали цели дальнейшего воплощения, останавливаясь лишь на стадии графической или макетной реализации идеи, замысла, и в основном служили разработке профессионального языка и разрешению “внутрицеховых” проблем. В то же время жанр макета, наиболее приближенного к натуре изображения, был не только “убедительным” и “доходчивым” в ситуации с заказчиком, но и самоценным объектом профессиональной или художественной выставки. Проекты, несмотря на то, что в большинстве своем так и не были реализованы, тем не менее в значительной степени повлияли на формирование профессиональной специфики музейного проектирования, заложили основы и принципы своеобразного жанра творчества - искусства музейной экспозиции на основе индивидуального авторского прочтения темы. С одной стороны, нереализация проекта не давала возможности качественной и профессиональной “доводки” проектного замысла, так как детальная проработка здесь просто не требовалась, и проект тем самым оставался в известной мере незаконченным. С другой стороны, именно эта нереализация не отвлекала силы и время авторов на реализационный процесс и давала возможность сосредоточиться и концентрировать усилия на художественном осмыслении проблемы в сфере “чистой идеи”, совершенствовании остро концептуального решения экспозиционной задачи. Это противоречие, в конечном счете, явилось одной из причин активного развития экспозиционного музейного проектирования как оригинальной художественно-концептуальной деятельности.

С приходом в музей молодых проектировщиков, ориентированных на такие виды изобразительного и концептуального искусства, как поп-арт, гиперреализм, ассамбляж, эти явления достаточно быстро нашли свое отражение в построении экспозиций.

Несмотря на то, что современная музейная экспозиция создается целеустремленными усилиями двух сторон: научных сотрудников музея, разработчиков научной программы и художников, во многих случаях образовывался перевес творческого потенциала в лице разработчиков концепций, сценариев и, конечно, художников-проектантов над более “традиционными” установками, принадлежащими музейным работникам. Это привело к приоритету художественной экспозиционной деятельности, художественного осмысления экспозиции. Наиболее талантливые экспозиции, в свою очередь, приобрели статус своеобразного жанра творчества, одного из сложнейших направлений в современном искусстве и дизайне, особенно в средовом дизайне, - жанра искусства музейной экспозиции в том его понимании и виде, в котором мы знаем его сегодня.

На протяжении формирования экспозиционного жанра в 70-80-е гг. активно разрабатывался “музейный образ” в понятийной и предметной форме. Поиски новых форм продолжаются. Так, например, при разработке проекта “постэкспозиции” под названием “Дом-Сад” (авторы А.Беззаборкин, Б.Юхананов и др.) делается попытка органически соединить экспозицию и спектакль в едином сценическом действии, экспонат-подлинник становится частью сценографии, а с помощью языка балета он пробует выразить свою сущность в границах популярного течения андеграунда.

Следует оговорить, что экспозиция может и не быть произведением искусства и при этом не утрачивать своих основных функций - сохранения, экспонирования и популяризации своих коллекций. Многие современные экспозиции, созданные за последние годы, нельзя отнести к этому жанру. Они остались на уровне традиционного экспонирования музейных собраний. Процесс коммуникации в них происходит на

разных уровнях: на более низком для широкой публики (неподготовленной аудитории) и на более высоком для профессионалов (чьей целью в экспозиции является ознакомление с подлинником).

Таким образом развитие отечественного экспозиционного творчества развивалось и развивается по пути концептуализации и образной выразительности экспозиционного замысла.

Отсутствие мощной и развитой индустрии, базы реализации, современной “музейной технологии”, новой архитектуры музейных зданий и дизайна породили как альтернативную и как более “идеальную” и перспективную новую модель музейной экспозиции, основанную на остроте концептуальных решений, на поиске новых выразительных средств и приемов, на стремлении к синтезу, к зрелищности. Это позволило более ярко развиваться творческой индивидуальности авторов, привело к активному развитию теоретического осмысления, к разработке новых интеллектуальных ходов. Невозможно кратко дать представление о целом плодотворном этапе в искусстве музейной экспозиции, обогатившем отечественную музейную практику последних лет, однако попытаемся вспомнить наиболее яркие и запоминающиеся образы. Среди них:

серия выставок Государственного литературного музея, выполненных под руководством Е.А.Розеблюма;

Музей советской литературы (худ.руководитель Е.А.Розеблюм);

музеи и экспозиции Владимиро-Суздальского музея-заповедника “Часы и время” (13) (рис.4); “Православие и атеизм” (14); “Пушкин и декабристы” в Музее декабристов (ГИМ) (художник Л.Озерников) (15) (рис.6).

Серия выставок в Музее Маяковского:

“Маяковский и лубок”; “10 дней из жизни Маяковского” (художник Е.Амаспюр при участии Г.Каменских);

“Маяковский и производственное искусство”;

“Маяковский-газетчик” (художники Е.Богданов, С.Черменский) (рис.7) и т.д. (16);

выставка “Москва 1922 г.” в Музее истории и реконструкции Москвы (художники Н.Монахова, В.Надежин, А.Сигуль) (16);

выставка “Хорошо” (художники А.Брусков, В.Галицкий, С.Дорохин, В.Прокопенко под руководством Е.Розеблюма) (16);

выставка “Шедевры из собрания барона Тиссен-Борнемиса в ГМИИ им.Пушкина (художник В.Шпак) (16);

выставка “Герои войны, герои сцены” в Театральном музее им. Бахрушина (художники Э.Кулешов, В.Сагодаев) (16);

Государственный Одесский литературный музей (художники А.Борин, А.Гайдомака) (рис.8, 9, 10) (17);

выставка “Русский костюм” в Государственном историческом музее (художники Е.Богданов и С.Черменский);

выставка “Каземир Малевич” в Государственной Третьяковской галерее (художники Ю.Дьяконов, Г.Синев);

выставка “Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые (В.Высоцкий в контексте русской культуры)”, “Охота на волков” (художники А.Тавризов, Т.Федичкина, концепция и сценарий А.Гостева) (рис.11);

выставка к 40-летию Норильска, Музей истории освоения и развития Норильского промрайона (художник А.Тавризов) (рис. 12, 13, 14);

чрезвычайно интересен проект Музея Хо Ши Мина в Ханое (ВНР) (художники Л.Озерников, В.Надежин, М.Худякова) (рис.14, 15, 16) и многие другие.

В данной статье не ставится задача дать исчерпывающий анализ всех этих экспозиций. Они чрезвычайно разнообразны по экспонатуре, архитектуре, в каждой из них найдены свои взаимоотношения между экспонатом и музеем, между экспонатом и образом. Все они задуманы и созданы как запоминающиеся эмоциональные “музейные спектакли” со своими образами и формой и, главное, с авторским прочтением и интерпретацией темы. Все эти работы объединяет поиск новых идей, новых образов, в каждом конкретном случае решенных в своей индивидуальной манере. Эти музеи запоминаются, заставляют зрителя не только воспринимать экспозицию, но и сопереживать ей. История и события, экспонат и архитектура, а главное “образ экспозиции” и музея становятся понятными и притягательными.

В целом обращение к большей художественной выразительности, которое проявилось в экспозиционном творчестве последних лет, сродни общим веяниям в искусстве 80-х гг., “...после концептуализма 70-х - когда под искусством понималось все - игра, теория, “действие”, в 80-х гг. признается, что “искусство” как профессиональная деятельность художника вновь обретает привычные контуры” (18).

* * *

В общем потоке развития отечественного музейного проектирования несколько отличается другое течение в создании экспозиционного ансамбля и музея в целом. В качестве наиболее характерных примеров можно привести крупные исторические музеи, такие, как Днепропетровский исторический музей им.Яворницкого, музей города Днепродзержинска (художники Коротков и В.Ривин), музей В.И.Ленина в Москве (художник В.Худяков), в Ульяновске, в Улан-Баторе (художники Коротков, В.Ривин) и другие. Эти музеи были крупными правительственными заказами, они создавались в форме “монументальной” идеологизированной экспозиции, если так можно назвать принципы и приемы их построения. Подлинные экспонаты музея терялись в обилии произведений монументально-декоративного искусства, выполненных специально для целей экспозиции (фризах, мозаиках, витражах, росписях и т.д.).

В целом эти музеи запечатлели политический пафос времени их создания и в конечном результате выявили те социально-политические противоречия, которыми так богата была наша действительность. В их художественных решениях нашла отражение официальная патетика времени и идеологизированная историчность. Так как эти заказы щедро субсидировались, в экспозициях использовались дорогие высококачественные материалы (мрамор, гранит, медь, бронза и т.д.), в отличие от самых простых и непритязательных материалов, применяемых в концептуальном проектировании (оргалит, дерево, фанера, простой металл, папье-маше). Однако в плане профессионального дизайнерского проектирования их отличает тщательность “доводки” проекта до мельчайших деталей, для них характерна разработка целого арсенала оригинальных конструкторских решений, связанных с реализацией проекта на основе промышленного изготовления. Их оборудование выполнялось на крупных индустриальных производствах. В этих экспозициях, при всем идеологизированном пафосе, накоплен ценный опыт дизайнерских разработок на уровне “рабочего проекта” и процесса воплощения.

* * *

Интересные работы отличают и музейных проектировщиков Санкт-Петербурга. Здесь, в атмосфере классических традиций города, при обилии музеев родилось и развивалось своеобразное направление музейного проектирования, характерными

чертами которого можно назвать тактичность и тонкое чувство архитектуры, хорошо разработанный для отечественной практики экспозиционный дизайн оборудования, сдержанность и “элегантность” проектных решений.

Наиболее характерными и интересными экспозициями петербургских художников являются: экспозиции “Петербург-Петроград. 1703-1917” в Петропавловской крепости; Музей истории Ленинграда; экспозиция Музея истории религии и атеизма в Казанском соборе; Краеведческий музей в г.Выборге (художники Н.Грачев, В.Бодров); экспозиция “Древнего мира” в Эрмитаже (художник Н.Грачев);

Краеведческий музей в Калуге (художники В.Пискунов, В.Кудрявцев); театральная выставка (художники Г.Коган, концепция Н.Метелица, Е.Горфункель); экспозиции Объединенного музея Ленинградской области, экспозиция “Ливонская война” в Ивангородском музее-заповеднике (художники К.Ростовский, В.Сиваков) (рис.18); экспозиция по истории края в Тихвине (художник К.Ростовский); музей Н.Рериха в Изваре (художник В.Барский) и ряд выставок музея (рис.19);

экспозиция “Русские” и “Золотая кладовая” в Государственном музее этнографии (художники Б.Бейдер, В.Боровиков);

проект Военно-медицинского музея (художники В.Ключарев, В.Орехов);

экспозиция историко-архитектурного и художественного заповедника г.Пскова “Декоративно-прикладное искусство” (художник Л.Ляк и др.).

Большой интерес для отечественного экспозиционного дизайна представляют и два нереализованных гигантских проекта музейных комплексов Пскова и Таганрога, выполненных группой ленинградских проектировщиков под руководством Л.Ляха. Эти масштабные разработки отличались ансамблевым решением проблем жизни крупного музейного комплекса: его функционирования, маршрутов, экспозиций, хранилищ, системой коммуникаций. Несмотря на сложность этих проектов, требовавших огромных капиталовложений для своей реализации, они оказали большое влияние на развитие экспозиционного искусства Ленинграда своей методикой, комплексностью подходов к проблемам проектирования и ориентацией на перспективу. А также тем, что они подготовили целую группу молодых художников-экспозиционеров, которые затем стали работать самостоятельно на других музейных объектах, развивая и реализовывая на практике свое умение и понимание специфики проектирования музея.

Петербургская “школа” музейного проектирования более традиционна в музееведческом понимании. Ее тяготение к гармоничности своих экспозиционных решений, более чуткому отношению к экспонируемым предметам и целостному ощущению музейной коллекции заслужили признание в среде музейных специалистов. Это послужило тому, что грандиозный проект самого официального отечественного музея - проект реконструкции Государственного исторического музея в Москве, был поручен петербургским проектировщикам под руководством Я.Грачева.

В целом для лучших образцов отечественной музейной практики наших дней характерны яркая зрелищность, концепция и сюжет как основа визуального ряда, острые разнообразные композиции-образы, превращение пространства музея в эмоционально насыщенную, яркую, образную, а порой и “театрализованную” среду.

Наиболее яркой и в какой-то степени “фундаментальной” работой, завершившей один из этапов развития экспозиционного искусства последних лет, бесспорно является Государственный музей В.В.Маяковского в Москве (художник Е.Амаспюр, сценарист Т.Поляков)*. В экспозиции музея воплотились поиски целого поколения проектировщиков. Создан неповторимый и уникальный ансамбль образов, объединенных единой концептуальной идеей, структурой экспозиционных пространств, архитектурой, живописью, откровенным поп-артом своих ярких и острых композиций.

Подводя итоги обзора, хочется отметить, что весьма противоречивые причины и факторы, оказавшие влияние на развитие современной музейной экспозиции, приводят в результате к появлению своеобразного направления отечественного экспозиционного искусства, являющегося новой ступенью в эволюционном процессе, который проходит в своем развитии музейная экспозиция. Искусство экспозиции выходит на новый виток развития, обретая утраченную природу синтеза в своем изначальном стремлении к многогранной обобщенности своей сущности.

На стыке современного искусства и гуманитарной науки в процессе развития экспозиции определилась пограничная зона - экспозиционное искусство, потенциально емкое и способное к дальнейшему совершенствованию. Особенно заметно его развитие на пограничных срезах (театрализация, сюжет, сценарий), а в более стабильных областях идет разработка и углубление его основополагающих функций в более "традиционных" и "классических" формах.

В данной статье была сделана лишь первая попытка обобщения опыта и осмысления общих, наиболее ярких и значимых тенденций и явлений экспозиционного искусства, которое еще ждет своего исследования.

Литература

1. Майстровская М.Т. Художественно-композиционные основы и тенденции формирования оборудования и экспозиций музеев изобразительных и прикладных искусств: Дис...канд.искусств. - М.,1987.
2. Калугина Т.П. Историко-типологическое исследование экспозиций художественного музея: Дис...канд.ист.наук. - М., 1991.
3. Основные термины дизайна. - М.,1989. - С.39.
4. Aloï R. Espositioni. Architettura-allestimenti. - Milano,1960. - С.15.
5. "Стайлинг" - особый вид формально эстетической модернизации, при которой изменению подвергается лишь исключительно внешний вид объекта, не связанный с изменением функций. Основные термины дизайна. - М., 1989. - С.38.
6. Эрремен Яни. Новое поле деятельности для творческой личности: современные тенденции в архитектуре музеев // Музеум. - № 164. - С.5.
7. Там же. С.5.
8. Architecture interieure cree. 1988. № 2.
9. Ibid.
10. Алмейда М.Т. Постоянная экспозиция Музея Д'Орсе в Париже // Музеум. - № 154. - С.78.
11. Рота И. Оборудование выставки "Атлас Парижа" // "Domus". - 1990. - № 6. - С.66.
12. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. - М., 1974; Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. - М., 1983; Музей и художник // Декоративное искусство. - 1967. - № 11.
13. Тарханов А. Часы и время // Декоративное искусство. - 1985. - № 8.
14. Гордеев С. Православие и атеизм во Владимирском крае. //Советский музей. - 1987. - № 1. - С.15-21.
15. Коптева З. Музей декабристов //Декоративное искусство. - 1990. - № 1; Лопаткин А. Декабристы и Пушкин // Советский музей. - 1987. - № 5.
16. Тарханов А. Образы прошедшего сезона. // Декоративное искусство. - 1986. - № 1. - С.33; Декоративное искусство. - 1984. - № 7. - С.6-13; Декоративное искусство. - 1987. - № 3;. Кабанова О., Тарханов А. Образы прошедшего сезона. // Декоративное искусство. - 1983. - № 5.

17. Базазьянц С. Художественный образ писательского дела (Одесский Государственный литературный музей) // Декоративное искусство. - 1985. - № 1.
18. Шакурова А.Н. Архитектура запада и мир искусства XX века. - М., 1990. - С. 300.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Фрагмент экспозиции Музея национального искусства и ремесел / Куала-Лумпур, Малайзия/
2. Фрагмент экспозиции Музея д'Орсе в Париже. Перспектива Большого нефа. Дизайнер Г. Ауленти / Италия/
3. Фрагмент экспозиции выставки “Артуро Тосканини. Искусство в тени политики” в Пармском театре Фарнези. Дизайнер М. Фольи / Италия/
4. Фрагмент экспозиции выставки “Атлас Парижа”. Дизайнер И. Рота / Франция /
5. Фрагмент экспозиции выставки “Часы и время” Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Художник Л. Озерников
6. Фрагмент экспозиции выставки Музея декабристов / ГИМа/ “Пушкин и декабристы”. Художник Л. Озерников
7. Фрагмент экспозиции выставки “Маяковский и производственное искусство” в Музее В. Маяковского. Художники Е. Богданов, С. Черменский
8. Фрагмент экспозиции Одесского Государственного литературного музея. Художники А. Борин, А. Гайдомака
9. Фрагмент экспозиции Одесского Государственного литературного музея. Художники А. Борин, А. Гайдомака
10. Фрагмент экспозиции Одесского Государственного литературного музея. Художники А. Борин, А. Гайдомака
11. Фрагмент экспозиции выставки “Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые” или Владимир Высоцкий в контексте русской культуры”. Художник А. Тавризов
12. Фрагмент экспозиции
13. Фрагмент экспозиции выставки Музея истории освоения и развития Норильского региона. Художник А. Тавризов
14. Фрагмент экспозиции выставки Музея истории освоения и развития Норильского региона. Художник А. Тавризов
15. Фрагмент экспозиции музея Хо Ши Мина в Ханое / Вьетнам/. Художники Л. Озерников, В. Надежин, М. Худякова
16. Фрагмент экспозиции музея Хо Ши Мина в Ханое / Вьетнам/. Художники Л. Озерников, В. Надежин, М. Худякова
17. Фрагмент экспозиции музея Хо Ши Мина в Ханое / Вьетнам/. Художники Л. Озерников, В. Надежин, М. Худякова
18. Фрагмент экспозиции выставки “Ливонская война” в Ивангородском музее-заповеднике. Художник К. Ростовский
19. Фрагмент экспозиции Музея Н. Рериха в Изваре. Художник В. Барский

Музейные средства: знаки и символы

Существует обширная библиография на тему о том, какими должны быть цели музейной работы; еще больше публикаций, анализирующих ее результаты, но, как это ни странно, в музееведческой литературе почти нет исследований, посвященных тому, как эти результаты могут быть получены, каковы способы, приемы, инструментарий или, говоря обобщенно, средства музейной деятельности. Вопрос о музейных средствах выносится за скобки профессиональных дискуссий как наиболее тривиальный. Это понятие даже не включается в словари музейных терминов, где лишь вскользь упоминается о том, что музей располагает *специфическими* средствами. Специфика состоит в использовании включенных в собрание музея музейных предметов (коллекций), преимущественно трехмерных вещественных объектов (памятников природы или памятников истории и культуры), являющихся подлинными свидетельствами (первоисточниками) фактов, явлений, событий, процессов в общественной жизни и в природе (1). Наличие в арсенале музея столь своеобразных средств позволяет показать отличие этого социального института от всех прочих, в том числе имеющих сходные цели и результаты деятельности. Однако если этого замечания достаточно для того, чтобы очертить внешние границы сферы музейной деятельности, то совсем неубедительными могут оказаться подобные критерии для того, чтобы выявить внутреннее разнообразие очерченного таким образом пространства.

Если оставить в стороне не имеющую отношения к теме данного издания дифференциацию музейных коллекций на движимые и недвижимые памятники, на вещевые, изобразительные, письменные и другие источники, что является понятийным аппаратом для отражения разнообразия хранительской деятельности музеев, то можно обнаружить, что степень разработанности понятий, которыми приходится оперировать при анализе экспозиционной деятельности музеев, оказывается еще более слабой.

Между тем потребность в выработке соответствующих понятий сегодня ощущается весьма остро. Отход от типовых структур экспозиций (когда мерилom их качества становится не соответствие неким спущенным сверху образцам, а неповторимость, своеобразие и оригинальность) делает необходимым глубокое проникновение в “кухню” – методологию и технологию музейной работы. Не зная элементарных алгоритмов музейного творчества, можно по аналогам внешних характеристик воспроизвести чью-то удачную экспозицию, но создать оригинальное произведение, не имеющее себе подобных, трудно. Чтобы в процессе создания новой экспозиции каждый раз рождался оригинальный образ, законченные работы должны перестать служить единственным, как это было раньше, образцом для подражания. Такой способ развития музейной профессии изжил себя вместе с типовыми структурами. Пришло время обратиться к осмыслению причин появления оригинальных экспозиционных произведений.

Можно предположить, что при общности целей и задач многих музеев причины эти могут быть связаны с многообразием музейных экспозиционных средств. Однако существующие представления о специфике средств музейной деятельности крайне упрощены, что не позволяет сегодня даже в рефлексивном плане разобраться в том, насколько велико разнообразие путей и направлений, которыми можно воспользоваться в процессе создания экспозиций. Отсюда — необходимость

специального изучения данного вопроса. Чем более глубокими и разносторонними окажутся знания экспозиционера о том арсенале средств, которые он может использовать в своем творчестве, тем больше оснований надеяться на то, что профессиональные усилия, помноженные на творческую индивидуальность, будут всякий раз приводить к неожиданным, неповторимым результатам.

Тот, кому довелось ознакомиться с десятком-другим экспозиций, открывшихся в последние годы, наверняка согласится, что, несмотря на всеми отвергнутый типовой подход, истинно оригинальный музей – по-прежнему большая редкость. Причем оригинальность экспозиций, как считают многие, обусловлена отнюдь не заслугами музейных работников, не новизной материалов или новых приемов их экспонирования, а чаще всего – удачной работой участвовавших в подготовке экспозиций художников. Характерно, что если экспозиция имеет успех, то именно художники “пожинают лавры”, их имена попадают на страницы престижных журналов и т.п. А если экспозиция оказывается неинтересной посетителю, то в оправдание наше всего звучит ссылка на плохой дизайн. Всегда ли это справедливо? Чего больше в подобных оценках: уязвленного самолюбия или претензий не нашедших взаимопонимания соавторов?

То, что музейный работник-экспозиционер и художник – полноправные соавторы музейной экспозиции, кажется, уже не надо никому доказывать. Но почему же в сфере музейного творчества создание совместного произведения очень часто заканчивается раздором? Поиск ответов на подобные вопросы, относящиеся к специфике музейного творчества, вновь упирается в тупик, вызванный неразработанностью проблемы музейных средств.

Возможно ли полное совпадение оценок общего произведения его соавторами? Да, если преследуя общие цели, они используют одни и те же средства. Цели экспозиционеров (музейных работников и художников), естественно, общие, иначе они бы не договорились о начале общей работы. Значит, дело в различии средств? А может быть, в разнице представлений о том, как этими средствами пользоваться?

Таковы основные мотивы и рабочие гипотезы, подвигнувшие автора к попытке постановки проблемы настоящей статьи. В своем стремлении выявить предполагаемое разнообразие экспозиционных средств музейной деятельности мы будем прежде всего иметь в виду необходимость поиска приемлемой основы для достижения взаимопонимания между различными специалистами, участвующими в создании экспозиций.

Для решения сформулированной таким образом задачи представляется целесообразным провести данное небольшое музееведческое исследование в так называемой “языковой” парадигме. Анализ музейной деятельности предстанет с наибольшей полнотой (в профильном отношении) в том случае, если допустить, что в основе музея лежит особая знаковая система или “язык”. Он состоит, во-первых, из знаков, образующих словарь языка (в качестве знаков здесь выступают музейные предметы, в качестве словаря – фонды музея), во-вторых, из грамматики языка, т.е. правил взаимного сочетания знаков в процессе объединения их в тексты (экспозиции).

В предыдущей статье на данную тему (2) автор акцентировал внимание на том, что в основе музейной экспозиции лежит комбинация специфических для языка музея знаков – музейных предметов. Однако было бы неправильным абсолютизировать этот тезис, обосновывающий самую общую идею музейной коммуникации. Действительно, авторы музейной экспозиции пользуются преимущественно музейными предметами для того, чтобы сообщить посетителям ту или иную сумму фактов, для того, чтобы их интерпретировать, пробудить эмоциональную реакцию на содержание экспозиции или ее части. Но делается это отнюдь не только с помощью музейных предметов,

представленных в определенном образом организованной системе. Авторы экспозиции в этих целях пользуются целым рядом других знаковых систем.

В их числе и естественный вербальный язык, используемый в речи экскурсоводов, этикетаже, ведущих и оглачительных текстах (3). Это и язык экспозиционного дизайна (4), используемый для организации размещения экспонатов в музее. Знаками этого языка являются: конструкция музейного оборудования, виды используемых для его изготовления материалов, технологические особенности его обработки, соотношения пропорций и масштабов, света и тени и т.п. В перечень знаковых систем, используемых в музейной экспозиции, можно включить и языки различных графических построений – шрифты, планы, карты, схемы и т.д. Современные экспозиции редко обходятся без аудиовизуальных средств — фото-, кино- и звуковоспроизводящей аппаратуры (5). Соответствующие видео- и фонозаписи – это тексты самостоятельных знаковых систем, привлекаемые для обогащения, а иногда и более полного основного созерцания экспозиции. В тех же целях в последние годы все чаще применяются и некоторые другие языки – язык театра (организация в музейной среде различных театрализованных действий, праздников, ритуалов), язык обучающих манипуляций (демонстрация мастерства народных умельцев, элементы ролевых игр) и др.*

Даже этот краткий перечень знаковых систем, которые используются в современных экспозициях, показывает, что эволюция музея идет по пути все большей ассимиляции элементов, заимствуемых из других сфер культурной коммуникации. Такая тенденция вызывает неоднозначную реакцию музееведов. Кто-то видит в этом естественную интеграцию различных социокультурных институтов. У других возникают серьезные опасения по поводу возможной утраты музеем его своеобразия, особого места в культуре и обществе.

Представляется, что подобные опасения в значительной мере оправданы потому, что специфика основной знаковой системы музея пока еще далеко не в достаточной мере изучена и осмыслена представителями музейных профессий. Легко увлекаясь модными нововведениями в области вспомогательных средств (полиэкранный, видео-, голография и т.п.), музейные работники порой забывают о главном — совершенствовании специфических навыков работы с музейными предметами — подлинными экспонатами.

Сегодня вполне вероятна ситуация, когда в стенах музея начнут появляться такие “экспозиции”, где не останется места для музейных реликвий, “экспозиции”, посетив которые мы сможем многое рассказать о том, какое впечатление на нас произвели супер-оригинальные витрины, обаятельный экскурсовод, музыка, которая “ненавязчиво” звучит в экспозиции, но не сможем вспомнить ни одного экспоната. К сожалению, тенденция развития экспозиционного дела в таком направлении – реальность, подтвержденная социологическими исследованиями, хотя, конечно, экспозиции в “чистом виде”, то есть без (или почти без) подлинных экспонатов – пока еще большая редкость. Чтобы исключение не стало правилом и музей не превратился в свою противоположность (в лекторий или концертный зал, театр, видеосалон, мастерскую и т.д.), для этого и необходимо уточнение понятия о музейных средствах.

Пользуясь лексикой семиотического подхода, им можно дать следующее предварительное определение. Музейные средства – это совокупность элементов знакового обеспечения коммуникации, используемых преимущественно в музеях. Этими элементами в абсолютном большинстве музеев выступают сами музейные предметы, поэтому такое, пусть не вполне строгое “через-музейное” рабочее определение, в котором сделан акцент на языковой природе музейных средств, можно признать приемлемым.

Музейные предметы – это, безусловно, главное, что составляет язык музея. В

самом широком смысле это знаки, с помощью которых создается основа любого экспозиционного “высказывания”. И если основа сообщения, с которым музей обращается к своим посетителям, выражена знаками других языков – словами, музыкальными звуками, цветом, светом, дизайном конструкций оборудования, интерьера, то вряд ли то, что в результате получается, может быть названо музейной экспозицией. Простейшим вариантом проверки музейности того или иного способа коммуникации может быть мысленный эксперимент по изъятию из этого процесса музейных предметов. Если и после этого цель соответствующего акта общения остается достижимой, то мы имеем дело с чем угодно, но не с музейной работой.

Сказанное, впрочем, отнюдь не означает призыва к изгнанию из музеев всех немuseumных средств. Это было бы равносильно запрету при обычном вербальном общении между людьми пользоваться жестами, мимикой, варьированием интонаций произносимых слов и предложений. Точно так же экспозиционный текст, выражаемый в основном музейными средствами, был бы неоправданно обеднен без “подтекста”, возникающего в результате использования языковых средств иных коммуникационных систем.

Введение понятий “язык музея”, то есть его основная знаковая система, и “подязыки музея”, то есть его знаковые подсистемы, привлекаемые извне музейного института в качестве вспомогательных средств, представляется необходимым дополнением существовавшего до сих пор терминологического аппарата музееведения. Префикс “под” подчеркивает подчиненное значение вспомогательных знаковых образований, их служебную роль по отношению к музейным средствам.

Здесь следует отметить, что выступая инструментом аранжировки основных музейных знаков и составляемых с их помощью текстов, элементы знаковых подсистем музея, как правило, имеют ясно выраженную функциональную связь друг с другом. Так, в элементах дизайна оборудования нередко используются пропорции, колористические и другие особенности экспонируемых памятников. Графические средства экспозиции также нередко воспроизводят определенные элементы экспонатов, упрощая ориентировку посетителей в структуре экспозиционного материала. Видеоматериалы демонстрируют эпизоды недоступного средствами музейного воспроизведения “живого” функционирования музейных предметов. Музыкальное сопровождение создает систему эстетических ассоциаций, связанных с миром звуков, характерных для той или иной экспозиционной темы. Для констатации существующих функциональных, либо генетических связей между различными знаковыми системами, используемыми в музеях, оказывается необходимым более глубокое представление о семиотической природе музейного предмета как знака. Его строение в самом общем виде может быть схематично представлено в виде треугольника (“треугольник Фреге”) (б) с взаимосвязанными вершинами (см. рис. 1-А). Одна вершина, обозначенная буквой “З”, – это сам знак (в нашем случае – музейный предмет). Другая вершина – денотат знака (“Д”) – это то, что знак означает, то есть не сама вещь, а определенный аспект ее отражения в нашем сознании. Третья вершина – концепт денотата (“К”) – понятие о данном предмете, или его смысл. Отношение “З” к “Д” называется “обозначать”, отношение “Д” к “К” – “выражать”.

Такая схема строения знака имеет универсальный характер. Она справедлива в отношении любой знаковой системы, применяемой в музее. Однако у каждой из этих систем есть своя специфика. Если говорить о языке музея, то треугольник может быть представлен в несколько более сложной форме.

Дело в том, что каждый музейный предмет как знак имеет не один, а целый веер денотатов, то есть может быть расшифрован в различных аспектах. В зависимости от ракурса рассмотрения он может выступать как:

1. Знак-эквивалент (ЗЭ). Такой знак обозначает именно то, чем он представлен, либо некоторый класс подобных предметов.

2. Знак-признак (ЗП), или знак-элемент. Он выступает заместителем целого объекта (системы), характерной или специфической частью которого является.

3. Знак-индикатор (ЗИ). Демонстрирует существенную особенность некоторого события, процесса, изменения в системе, результатом которого является данный предмет.

4. Знак-оттиск (ЗО). Такой знак может служить заместителем объекта, оставившего след о своем существовании, деятельности, функционировании в виде данного предмета.

Перечень форм использования музейных предметов как знаков, способных обозначать (замещать) нечто, отсутствующее в поле зрения воспринимающего, может и должен быть продолжен и уточнен. Нам важно подчеркнуть другое – высокую степень полисемии (многозначности) музейных знаков.

Попадая в сферу музейной специфики, “треугольник Фреге” как бы трансформируется в образ многогранной пирамиды (см. рис. 1-Б). Одна из ее вершин – это музейный предмет, остальные – то, что он обозначает. Основание пирамиды, таким образом, становится полем значений данного знака, а внутреннее пространство пирамиды – вместилищем смыслов (концептов).

Если учесть, что экспозиция строится из множества музейных предметов, каждый из которых имеет свое поле значений и свое смысловое пространство, то можно вообразить, насколько сложной для восприятия может оказаться конструкция текста, составляемого из подобных знаков. Однако эту сложность не следует преувеличивать. Анализ экспозиционного опыта показывает, что удачным подбором экспонатов, последовательностью их расположения, группировкой и комбинированием друг относительно друга в поле зрения музейного посетителя можно свести разночтения в восприятии экспозиционного материала к допустимому минимуму.

Фигурально выражаясь, знаковые пирамиды в экспозиции могут быть уложены в фундамент ее текста таким образом, что зритель увидит их не целиком, а только вполне определенные плоскости. На рисунках 2-А и 2-Б показаны два варианта “укладки” четырехгранных пирамид. Легко заметить, что количество видимых граней, символизирующих разнообразие денотатов одного и того же количества знаков, на рисунке 2-А менее значительно, чем на рисунке 2-Б. Следовательно, степень неопределенности в понимании второго варианта текста значительно выше.

Несмотря на предельно упрощенный характер, предложенная графическая иллюстрация достаточно наглядно и для подготовленного читателя убедительно демонстрирует важное свойство языка музея, а именно: основная знаковая система музея имеет свою внутреннюю организацию, в которой можно выделить два структурных блока. Первый – это сами знаки, второй – это их пространственные связи и отношения в тексте – экспозиции.

К сожалению, приходится констатировать, что второй структурный блок музейного языка, которому, собственно, и соответствует понятие его грамматики, – это область музейных знаний, степень разработанности которой близка к нулю. Чтобы убедиться в этом, достаточно пролистать архивы проектной документации, которую готовят музейные работники при создании экспозиций. Даже на уровне тематико-экспозиционного плана только в редких случаях можно обнаружить выделение ключевых экспонатов или материалов переднего плана экспонирования. Что касается абсолютного большинства предлагаемых к показу музейных предметов, сгруппированных по экспозиционным комплексам, то их размещение, то есть взаимное расположение и сочетание соответствующих знаков друг с другом, оказывается

отданным на откуп авторам монтажных листов, то есть художникам. В результате музейные работники, лучше всего владеющие знаковым содержанием своих коллекций, остаются в стороне от едва ли не самой важной, с точки зрения конечного результата, части творческого процесса по формированию смыслового контекста экспозиции.

Даже если научный сотрудник работает вместе с художником на всех этапах работы над экспозицией, все равно они не найдут полного взаимопонимания до тех пор, пока музейный работник не сможет профессионально участвовать в реальном конструировании и создании экспозиционных комплексов. Можно ли говорить о равном профессионализме музейных работников и художников-дизайнеров в строительстве музейных экспозиций, если в сферу профессиональных интересов первых до сих пор не включались правила гармоничного сочетания “слов”, которыми они пользуются (7)?

Не владея грамматикой своего “родного” языка, не умея, что называется, “связать двух слов”, музейный работник фактически вынужден объясняться “на пальцах”, прибегая к помощи вспомогательных средств – знаковых подсистем, о которых говорилось выше. Именно их описание, как мы знаем, составляет большую часть любого ТЭПа.

Действительно, оказывается порой достаточно краткой словесной аннотации или несложной графической схемы, чтобы показать, в каком ракурсе следует рассматривать данный музейный предмет и каков смысл его экспонирования. Однако не секрет, что мало кто из музейных посетителей читает все этикетки, а тем более вводные тексты. Еще меньше желающих разбираться в планах, схемах и прочих научных иллюстрациях, если рядом выставлены гораздо более привлекательные объекты. Просмотр и прослушивание всех аудиовизуальных программ экспозиции – это вообще из области фантастики – по крайней мере, в наших музеях, где технические средства не отличаются надежностью. В этой ситуации экспозиционеру не остается ничего другого, кроме как рассчитывать на собственные силы и возможности экспозиционного дизайна. Преимущества последнего в сравнении с другими подъязыками музея состоят в том, что в качестве одного из важных элементов своей знаковой подсистемы он использует внешний облик самих музейных предметов.

При известной самостоятельности языка музейных предметов и языка экспозиционного дизайна они имеют область взаимного наложения именно в той предметной части экспозиции, которая находится в фокусе посетительского внимания. Отмечая этот существенный момент взаимодействия двух знаковых систем, следует подчеркнуть различие задач, решению которых они служат. Если представить содержание музейной экспозиции как триединство ее составляющих (факты, сведения о них и мнения об этих фактах и знаниях), то функцию выражения мнения авторов экспозиции и формирования на этой основе отношения посетителей к ее содержанию, как правило, берет на себя экспозиционный дизайн.

Между тем авторское видение проблематики экспозиции может быть сформировано уже на этапе определения целей и задач работы сотрудниками музея. Художнику остается проинтерпретировать соответствующие идеи и ценностные ориентиры на языке художественных образов. Если же авторская трактовка содержания экспозиции заранее не заявлена, то она будет формироваться в процессе проектирования самим художником, в соответствии с его личными взглядами на задачи экспозиции. Здесь возникает еще один повод для творческих разногласий в коллективе.

Воспользуемся еще раз образом знаковой пирамиды. В описанной выше схеме роль художника оказывается двойной. С одной стороны, в его компетенции оказывается внести дополнительную определенность в систему смыслов каждого музейного

предмета как знака, высветив одни и затенив другие грани его значений в соответствии с замыслом экспозиционера. С другой стороны, художник может внести в знаковую ситуацию еще большую неопределенность, дополнив множество вершин основания пирамиды как минимум еще одной. Последний вариант может быть продиктован осознанной необходимостью внесения в экспозицию нового поля смыслов, углубляющих ее содержание и приближающих ее к реализации первоначального замысла. Если же новые смыслы, вносимые художником, входят в противоречие с идеями, заложенными в содержание экспозиции музейными работниками, – налицо еще один корень конфликтной ситуации.

Путь преодоления этого противоречия уже найден в музейной практике. Им стало включение в состав проектной документации, передаваемой художникам в качестве исходного материала для работы, сценария будущей экспозиции.

В сценарной форме музейным работником обосновывается и программируется комплекс эмоциональных реакций, чувств и ощущений, которые авторы хотели бы вызвать у посетителя музея (8).

Здесь уместно вернуться к содержанию понятия “музейные средства”. В порядке дополнения к данному выше предварительному определению можно сказать, что в систему знакового обеспечения музейной коммуникации входят две категории средств: знаки – то, что обозначает и концептуализирует содержание экспозиции (ЗЭ, ЗП, ЗИ, ЗО) и *символы* – то, что выражает отношение к этому содержанию. Специфика музея состоит в том, что знаки и символы могут быть представлены одними и теми же музейными предметами. Этим обусловлена возможность отнесения символических средств, являющихся, строго говоря, инструментарием экспозиционного дизайна, к системе основных музейных средств. Фактически здесь мы имеем дело с важной специфической чертой музейных предметов. Каждый из них, помимо своих основных значений, выявляемых в процессе атрибуции и фондового исследования, может при создании экспозиции приобретать новые, порой непредсказуемые символические значения и использоваться как элемент формирования ассоциативно-образного строя экспозиционного текста.

Двоякая природа музейного предмета как знака двух языков (с одной стороны, он – заместитель определенной объективной реальности, с другой – заместитель некоторых идеальных сущностей) – главная, на наш взгляд, причина тех дискуссий, которые уже много лет не утихают между музейными проектировщиками “от науки” и экспозиционерами “от искусства”. Для одних ценность экспозиции в точности лежащих в ее основе фактов, в истинности выражаемых экспозиционным языком научных закономерностей, в убедительности их предметной аргументации (9). Для других достоинства экспозиции заключены в воплощаемых ею общечеловеческих духовных ценностях, в элементах их образного воплощения в художественной форме общепонятных символов, опирающихся не столько на музейные предметы как таковые, сколько на ассоциирующиеся с ними глубинные архетипы сознания (10). Для первых главная цель – прирост знаний, для последних – духовное развитие личности, выражающееся в изменении ее ценностных ориентаций.

Прояснение общности этих двух подходов, состоящей не в единстве конечных целей, а в сходстве или совпадении используемых средств, может помочь оппонентам услышать друг друга и перевести дискуссию в иную плоскость, например, в плоскость рационального выбора целей. Нет смысла спорить о том, чем является экспозиция – наукой или искусством, если при этом не имеется в виду конкретная экспозиция. Если она еще только проектируется, лучше заранее договориться, какой она должна стать: произведением научного или художественного творчества.

Как на нашем обычном вербальном языке может быть составлен текст любого

жанра в любом стиле, точно также может быть велико разнообразие жанровых и стилистических форм музейных экспозиций. В одних случаях оказывается наиболее уместным экспозиционное произведение как аналог научной монографии (музеи научных учреждений), в других – как аналог учебного пособия (музеи учебных заведений), в третьих – как аналог научной статьи, сообщения или даже заявки на научное открытие (выставки, приуроченные к научным конференциям, семинарам) и т.п. Такие экспозиции, наверняка, вызовут интерес у соответствующей аудитории музейных посетителей. Правда, при этом следует учитывать, что подобные экспозиционные произведения могут оказаться малопривлекательными для широкой публики. Впрочем, это нормально для любых, в том числе вербальных текстов, составленных в научном стиле.

Гораздо более значителен спрос на литературу художественную. Соответственно можно предположить, что для широких масс музейных посетителей, которым адресованы экспозиции большинства музеев системы Министерства культуры, наиболее приемлемым и доступным может оказаться художественный стиль экспозиционных произведений, создаваемых в жанровых формах, близких (по аналогии с художественной литературой) к роману, повести, рассказу, легенде, очерку и т.д. Выбор жанров может быть безграничным, не исчерпываясь, в частности, перечнем форм, уже апробированных в музейной практике (11).

Альтернативное противопоставление различных стилей и форм музейных экспозиций не имеет под собой достаточно веских оснований. Все они имеют право на существование, если находят своего посетителя. Однако, опять же по аналогии с литературой, выбор жанров предопределяет систему средств, которые используются авторами для получения искомого результата. И дело не только в том, что авторы экспозиции как художественного произведения более свободны в выборе конструктивных особенностей своих текстов (для них не столь обязательно соблюдение законов формальной логики, хронологии, научной аргументации идей). В связи с этим на смену классических для науки тематических структур экспозиций могут прийти более прихотливые сюжетные структуры (12). Но главное не в этом. Выбор жанровой формы с самого начала предопределяет систему знаковых средств, которые использует экспозиционер. Знаковые средства остаются теми же, но система значений, которыми они обладают, отбирается вполне определенным образом. Если речь идет о научном стиле экспозиции, то экспозиционеру прежде всего нужны ЗЭ, ЗП, ЗИ, причем их соотношения могут меняться в зависимости от целей соответствующего научного произведения. Если оно ориентировано на задачи систематизации научных знаний, то ключевыми знаками окажутся знаки-эквиваленты (так называемые систематические экспозиции). Если же в экспозиции решаются задачи выявления закономерностей взаимосвязей и взаимодействий в сложных природных или социальных системах, то наиболее важными оказываются знаки-признаки или элементы (например, экспозиции естественнонаучных музеев, построенные по ландшафтному принципу). Если экспозиция имеет историческую направленность, то на первый план выйдут знаки-индикаторы и т.д. Естественно, что аналитический характер научной экспозиции, необходимость проведения сопоставлений и учета различных факторов в ходе соответствующих рассуждений, может требовать одновременного использования не одной, а сразу нескольких категорий знаков, но приоритет одной из них в каждом случае будет очевидным. Возможно, это одно из правил грамматики музейной экспозиции, которое со временем приобретет более строгую формулировку. Во всяком случае, сказанное о приоритете одной из категорий знаковых средств, вероятно, справедливо и для художественного стиля музейных экспозиций.

Работая в его рамках, экспозиционер также должен отчетливо представлять

специфику средств, которые более всего подходят для избранной жанровой формы. Прежде всего, должно быть принято, что музейные предметы будут выступать в их символическом значении. Музейные предметы-символы – главные экспонаты такой экспозиции, и они должны быть выявлены уже на начальной стадии проектирования. Позднее могут быть отобраны музейные предметы, привлекаемые в качестве знаков иного рода: например, знаки-оттиски, способные участвовать в формировании художественных портретов лиц, которым посвящена экспозиция; знаки-индикаторы, вводящие в художественное повествование временную координату; знаки-признаки, служащие для пространственной привязки тех или иных этапов развития экспозиционного сюжета, и т.д.

В этой статье не ставится задача детальной проработки существующих связей функциональных стилей и жанровых форм музейной экспозиции и систематических групп знаково-символических средств музея. Это вопрос для специального экспериментального исследования. Однако уже на данном этапе важно зафиксировать наличие таких связей, так как знание о их существовании уже сегодня может внести дополнительный импульс в поиск оптимальных методических процедур музейного проектирования.

Резюмируя вышеизложенное, сформулируем некоторые вытекающие из данной статьи выводы.

1. Необходимость более глубокого осмысления работы музея как знаково-символической деятельности, использующей при создании экспозиционных произведений целый ряд знаковых систем, одна из которых (язык музейных предметов) имеет приоритетное значение.

2. Необходимость разграничения научного и художественного функциональных стилей экспозиционных произведений. Выбор того или иного должен иметь конвенциональный характер и осуществляться на начальном этапе проектирования каждой конкретной экспозиции, так как от этого зависят этапы дальнейшей работы. В одном случае может быть сохранена ведущая роль научно-проектной документации (научная концепция; расширенная тематическая структура; тематико-экспозиционный план), в другом – более оправданно доминирование художественной подосновы будущей экспозиции (сценарная концепция; расширенная сюжетная структура; сценарий).

3. Необходимость дифференцированного подхода к подготовке экспонатного материала и средств декодирования его знакового содержания для экспозиций, создаваемых в различных стилях и жанровых формах с учетом широкого спектра функциональных и семантических различий музейных предметов (знаков и символов).

4. Необходимость постановки цикла экспериментальных музееведческих исследований по вопросам эффективности использования знаково-символических средств с целью выявления закономерностей и правил грамматики языка музея.

Представляется, что сформулированные положения являются существенными для современной практики проектирования музейных экспозиций.

Литература

1. Краткий словарь музейных терминов // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. – М., 1983. – С.129. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры.)

2. *Никишин Н.А.* “Язык музея” как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989. – С.7-15. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры.)

3. *Юхневич М.Ю.* Текст в экспозиции // Музейное дело в СССР. – М.,1980. – С.164-170. (Сб. науч.тр. / ЦМР)

4. *Майстровская М.Т.* Очерк развития современного экспозиционного дизайна // Музееведение. На пути к музею XXI века. – М.,1989. – С.50-65. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры).

5. *Гуральник Ю.У.* Современные аудиовизуальные средства в музейной экспозиции // Искусство музейной экспозиции. – М.,1977. – С.95-107. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры.)

6. *Степанков Ю.С.* Семиотика. – М.,1971. – С.85-91.

7. Ближе всего к решению данной задачи среди отечественных музееведов приблизился В.П.Арзамасцев (см. его работу: О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века. – С.35-48). Однако детальность этого исследования не достигла уровня внутренней структуры экспозиционного комплекса.

8. *Гнедовский М.Б.* Роль сценария в экспозиционной работе музеев // Актуальные проблемы советского музееведения. – М.,1987. – С.75-86. (Сб. науч.тр. / ЦМР). См. также публикации М.Б.Гнедовского и Т.П.Полякова в настоящем сборнике.

9. Музееведение. Вопросы научного содержания экспозиций краеведческих музеев РСФСР. – М.,1987. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры.)

10. *Поляков Т.Н.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиций // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М.,1989. – С.35-84. (сб.науч.тр. / НИИ культуры)

11. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод организации музейной экспозиции // Некоторые проблемы исследований современной культуры. – М., 1987. – С.44-52. (Сб.науч.тр. / НИИ культуры.)

12. Там же. – С.4.

В поисках музейной концепции истории

Само название статьи недвусмысленно указывает на незавершенность процесса, более того, на невыявленность специфики отражения истории в музее. Постоянно декларируемая теснейшая связь музея с историей при ближайшем рассмотрении становится отнюдь не столь очевидной. Большинство специалистов и сегодня убеждены, что никакой особой музейной концепции истории, отличной от профильно-научной нет и быть не может. В основе таких взглядов лежит по существу нежелание признать за музеем статус особого феномена культуры, стремление сохранить его вспомогательное по отношению к науке и образованию положение.

Между тем анализ взаимодействий музея с исторической наукой и шире – взглядами на историю, бытующими в обществе, дает достаточно пеструю картину. При всем многообразии могут быть выделены два направления. Первое – адаптивное – стремится в течение многих лет приспособить музей к задачам просвещения, найти наиболее адекватную форму отражения музейными средствами достижений исторической науки. Другое направление складывается во многом самопроизвольно и имеет своим источником жанровую специфику и особенности пространственных отношений в музейной экспозиции.

Различение названных направлений тем более необходимо, что исторические взгляды, которые в свое время оказались внедренными в музейную практику, с годами настолько укореняются, что начинают восприниматься как имманентные музею и отражающие его специфику. Нередко воззрения, давно ставшие достоянием истории научной мысли, культивируются в среде музейных сотрудников и передаются от одного поколения другому, превращаясь в атрибут профессии. Дело осложняется еще и тем, что институт музея, возникший на определенном этапе развития научных знаний, впитал черты, свойственные историческому сознанию нового времени.

Не пытаясь дать в статье исчерпывающую картину особенностей формирования музейной концепции истории, остановимся лишь на ключевых моментах, определивших путь ее эволюции.

Истоки взаимодействия музея с историческим знанием, как и возникновения собственно музейного мировоззрения, восходят к идеям Просвещения, просветительской истории. Именно трактовка основного предмета изучения как истории культуры, охватывающей все стороны общественной жизни, т.е. историю хозяйства, науки, просвещения, литературы, оказалась наиболее близкой целям и задачам музея. Однако вместе с другими идеями просвещения в музей проникает и специфическое отношение к истории как средству воспитания народа, давшее со временем столь обильные всходы в музейном деле России и СССР.

Другим источником формирования музейного подхода к истории был противостоявший просветительству романтизм конца XVIII-начала XIX в. Рационалистическая трактовка исторического процесса с присущим ей признанием единства судеб человеческого рода не могла в силу своего универсализма и пренебрежения конкретикой удовлетворить полностью запросы музея. Напротив, романтизм с его призывами изучать качественное своеобразие истории различных народов, искать проявления “духа народа” давал в руки музея ключ к решению уже не

общих, а практических задач атрибуции и систематизации материала. Романтическое отношение к истории задавало и определенный настрой, смыкаясь с эмоциональным восприятием героических деяний предков и одновременным “любованием стариной” (1).

Из соединения двух подходов к истории и сформировался своеобразный просветительно-романтический дуализм, свойственный музейному освещению истории. Однако идеалистические, в широком смысле слова, концепции оказывались в конечном счете все-таки более близкими музею, особенно в России и Германии. Вот почему в основе музейной деятельности в этих странах долгие годы оставались идеи национальной истории. Следует отметить легкость, с какой проникали в музейное дело взгляды славянофилов, историков государственной школы и даже апологетов теории официальной народности, объяснимую содержащейся в них готовой трактовкой истории, относительно легко переводимой в структуру организации экспозиционного материала.

Различные концепции, рождавшиеся в недрах исторической науки, проникали в музейное дело порой долгие годы спустя после их появления. Этот эффект запаздывания объясняется тем, что утверждение новых подходов происходило в музее опосредованно через формирование взглядов музейных работников.

Во второй половине XIX в. в музейном деле России, переживавшем в этот период заметный подъем, были, в первую очередь, воспроизведены исторические воззрения начала века. Аналогичным образом обстояло дело с историко-бытовым направлением, получившем прописку в музее на рубеже 1910-20-х гг., когда его научная бесперспективность была уже очевидной. Если во второй половине XIX в. развитие науки шло в основном за счет расширения тематики исследований в области материальной культуры, истории социально-экономического быта, промышленности, торговли, то в музейном деле эти направления стали интенсивно разрабатываться лишь в 1930-50-е гг. Именно в это время даже тематическая структура экспозиций практически совпала с научными разработками более чем полувековой давности: выделение крупных исторических периодов, а внутри них – членение по отраслям человеческой деятельности. Что касается позитивизма, то характерные для него взгляды на методологию исследований и исторического процесса в целом стали на долгие годы основой идеологии музейных работников, поколебать которую не смогло даже массивное внедрение марксизма. Насколько консервативны и вторичны музейные взгляды на историю, можно судить на примере наших дней, когда в условиях снятия жесткого пресса марксистско-ленинской догматики Исторический музей при создании новой экспозиции фактически вернулся к взглядам народнической школы в отечественной историографии.

Иными словами, ситуация мало изменилась и в советское время, когда одновременно со становлением марксистской исторической науки, основанной на диалектико-материалистическом понимании исторических процессов, в музеях происходит массовый переход к тематическим экспозициям, призванным раскрыть историю страны или региона в развитии и взаимосвязанности всех ее этапов. Но научно-просветительная установка, безразличная к музейной специфике и не подкрепленная соответствующими материалами, не создавала условий для воспроизведения подлинных связей явлений, вела к механическому соединению общих положений и музейной “реальности”. Вместе с тем основным направлением развития музейной деятельности стало органическое соединение исторической направленности и предметного содержания музейных экспозиций. Формирующийся исторический подход охватывал не только сферу методологии. Достижение историчности становилось целью всей музейной деятельности. Таким образом, принцип историзма

выступил в музейном деле в полном объеме – и как метод познания и как исторический взгляд на предмет исследования.

Историзм как методологический принцип предполагает рассмотрение любого явления прошлого и настоящего в системе связей с другими явлениями и общими условиями конкретной эпохи. Это означает ориентацию на изучение главных периодов в развитии явления, учет своеобразия каждой социальной структуры, отдельные элементы которой могут быть поняты только через соотнесение с целым, признание единства и поступательности исторического процесса. Основное требование принципа историзма в музейном деле подразумевает максимально полное и адекватное воспроизведение существенных связей исторической действительности, подход к ней как к постоянно изменяющейся во времени и развивающейся. Раскрытие особенностей исторического (социального) движения и означает следование принципу историзма.

Объект с позиций историзма рассматривается с учетом качественных изменений, происходящих в его структуре с течением времени. Эти изменения и весь процесс исторического развития объекта характеризуются определенными закономерностями перехода от одного исторического состояния объекта к другому, с другой структурой, другими составляющими. Однако при музейном освещении истории отдельные периоды должны быть не просто выделены, но и сопоставимы по структуре и содержанию – тематическому наполнению (экономика, политика, культура и т.д.). В противном случае они окажутся оторванными друг от друга. Поскольку историческое развитие проявляется в сложном переплетении базисных и надстроечных явлений, в неповторимости событий и исторических условий, музейное отражение истории должно быть построено, исходя из особенностей объекта музейной деятельности (предметов и коллекций в их научном значении и восприятии посетителем) и специфики музейных средств.

История существует в нескольких уровнях. Наиболее глубинный, сущностный слой – это исторические законы. Их особенность состоит в том, что они проявляются в специфических ситуациях, связанных с деятельностью людей, наделенных сознанием и волей. Второй уровень – это частичные, индивидуальные проявления общих закономерностей в отдельных странах. Наконец, “верхний” слой истории – это событийный уровень. Именно на его раскрытии, в первую очередь, и специализируется музей. Совокупность событий и фактов как проявление исторических процессов составляет тот предметно-документальный пласт, который становится источником музейной формы познания и воспроизведения истории.

Самоопределение “музейного” историзма как раз и связано с пониманием диалектической взаимосвязи частного и общего, с возможностью индукции, то есть раскрытия существа исторических процессов через конкретно-специфические ситуации и воссоздания на этой основе общеисторического единства. Но ни сами события, ни роль причинно-следственных связей в истории не могут быть поняты без учета того, что субъектами исторического процесса являются активно действующие люди, сами делающие свою историю. Акцент на отдельных людях, личностях, персонификация и индивидуализация составляют важнейшую черту и особенность музейного подхода к освещению истории. Через призму судьбы одного человека (личный фонд, комплекс предметов) музей показывает историю социальных групп и классов – массовые действия. Здесь полезно вспомнить знаменитое высказывание, что история представляет собой “...ни что иное, как деятельность преследующего свои цели человека” (2). Но образ такого человека в музее – это образ исторического лица, представителя своей социальной среды, своей эпохи. Показательно, что степень индивидуализации в музейной экспозиции, посвященной отечественной истории, возрастает с приближением к современной эпохе. Таков один из способов выражения

музейными средствами диалектики общего и единичного в истории.

Еще одна особенность музейной формы исторического познания – суммарность. Образ истории в музее одновременно и целостен, и дискретен, поскольку складывается в единую картину из совокупности персонифицированных судеб и индивидуализированных, т.е. отчасти обособленных и самозамкнутых явлений и событий.

Однако на этом пути музейная практика сталкивается с существенными трудностями. Дело в том, что научное познание исторической реальности предполагает известную степень абстрактности и осуществляется в форме понятий, отражающих действительность. Музей в силу конкретно-предметной природы своих познавательных и образных средств лишен возможности прямо воспроизводить сложные научные понятия. Единственный путь решения этой проблемы – обращение к образным аналогам исторических понятий.

Научное понятие в процессе его формирования всегда сопровождается чувственно-наглядным образом или системой образов. В музее происходит как бы возврат к этим первоосновам исторических знаний. Однако как содержание понятия не сводится к его образному компоненту, так и образ неизбежно шире понятия, и они как бы переливаются друг в друга. Вот почему экспозиционный образ того или иного явления не только эже соответствующих понятийных представлений, но и заметно отличается от них по структуре и наполнению. Исторический образ менее строг и более аморфен по сравнению с понятием, но он гибче, устойчивее и долговечнее последнего. Одно и то же понятие может быть связано с самыми различными экспозиционными историческими образами, не говоря уже об их художественном воплощении.

Различные сочетания образного и понятийного начал и создают неповторимый облик отдельных комплексов и целых экспозиций, основанных на единых научных представлениях. Другими словами, художественно-образные средства познания оказываются не дополнением, а важнейшим элементом музейного историзма. Построение музейного исторического образа, в свою очередь, служит катализатором понятийного мышления.

Подобно художественному, экспозиционный исторический образ не может быть построен иначе как с использованием наглядно-чувственных компонентов. Восприятие истории усиливается и обогащается эмоциональным отношением. Возникает ощущение сопричастности представленным в экспозиции событиям, и история, объектированная в музейных предметах, как бы переводится во внутренний мир человека. Вместе с тем, как и научные построения, исторический образ всегда связан с реальностью события, и в этом его отличие от образа чисто художественного, дающего сконцентрированное и трансформированное творческим воображением автора отражение жизни. Историк в науке и в музее не столько создает, сколько ищет типические образы, хотя зачастую в его распоряжении оказываются лишь разрозненные детали. Порой из множества образов он создает один – обобщенный.

Музейное историческое обобщение представляет собой синтез теоретического и художественного способов познания, и понятийное содержание сосуществует в нем с наглядно воспринимаемой картиной.

К познанию и раскрытию общего в истории музей идет через нахождение “...наиболее характерных единичных явлений, которые при всей своей неповторимости и исключительности становятся как бы непосредственным выражением породившей их закономерности” (3). С помощью музейных средств отражения истории создается представление об общем – исторических процессах и закономерностях через частное – события, явления, факты, персоналии.

Через конкретно-предметную часть истории – вещи, документы, произведения

искусства – реализуется стремление к абстрактно-образному выражению ее содержания. И, что очень важно, фрагментарность музейных источников частично компенсируется художественными, т.е. образными и целостными по своей природе средствами, в силу чего единичное поднимается до уровня типического. Но используя научные построения и художественные образы, музей ищет и создает свой, свойственный только ему уровень исторического обобщения: от единичных предметов и фактов действительности к историческому факту в его музейном отражении, приобретающему во многом собирательный характер. За счет собирательности достигается большая выразительность, усиливается эмоциональное воздействие, складывается система обобщенных образов событий, эпох и личностей.

Все варианты тематического и даже коллекционный показ представляют собой различные уровни исторического обобщения, ставящие перед музейным работником вопрос о выборе определенного среза действительности и о степени необходимого для решения общих задач экспозиции углубления в тему. Различная степень исторической развернутости материала соответствует избранному уровню обобщения прошлой или современной действительности.

Музей имеет дело, в первую очередь, с совокупностью предметных форм культуры, в которой должны быть выделены и представлены как ценность важнейшие элементы. Точно также и при составлении тематики экспозиции выделяются с учетом сложившейся научной традиции наиболее существенные процессы и явления, относимые к ценностным и репрезентативным. Общее возникает из сопоставления конкретных событий. Так, сочетание обобщения с индивидуализацией рождает целостность – одну из важнейших особенностей музейного историзма, предполагающую, в свою очередь, полноту или достаточность компонентов и их гармоничность.

Достичь целостности тем сложнее, что во всех музеях, кроме специализированных, монотематических, она должна сочетаться с многоаспектностью и многоплановостью. Если в науке на сегодняшний день в полной мере возобладали исследования по узкой проблематике, то музей сохранил определенный энциклопедизм, в первую очередь – в экспозиции. Последняя имеет характер свода источников, образует как бы корпус археологических, этнографических и исторических экспозиций. Энциклопедичность исторического подхода в крупных музеях и музеях комплексного профиля дополняется детализацией в монотематических музеях. В крупных музеях историчность того или иного события воспринимается, главным образом, за счет его внешних связей с другими событиями в едином процессе исторического развития региона, в специализированных музеях – за счет связей внутренних в их предельной детализации.

Движение и историческое развитие социальных организмов нельзя представить вне пространственно-временных связей – отсюда важность категорий времени и пространства для характеристики историзма. В результате практической деятельности людей человеческое время наполняется историческим содержанием, становится историей (4). Музей задает свой ритм и направленность историческому времени, представленному в экспозиции, то замедляя, то убыстряя его бег. Последовательность и степень развернутости тем и комплексов определяют систему временных измерений. Промежуточные этапы часто опускаются, однотипные повторяющиеся факты и явления совмещаются, воспринимаются как единовременные или напротив – повторяющиеся, циклические. Такое положение особенно характерно для показа древнейших эпох. В дальнейшем событийный пласт экспозиции расширяется, достигая кульминации в разделах, посвященных Великой Отечественной войне. Современность вновь раскрывается проблемно-тематически, экспозиционное время как бы

останавливается, и лишь выставки, обычно монографические, раскрывают отдельные события.

Крупные хронологические периоды в экспозиции могут быть сжаты, непродолжительные по времени, но исторически значимые – растянуты. Ритм исторического времени, продиктованный степенью значимости событий, усиливается многоаспектностью показа, далеко не всегда оправданной, с точки зрения формирования экспозиционного образа. Музейное время обычно поступательно и однонаправленно. Только в практике выставочной работы 1960—80-х гг. встречались исключения, когда выставка открывалась и завершалась показом сегодняшнего дня. В стационарных экспозициях некоторое возвращение назад во времени происходит лишь при переходе от одной крупной темы к другой. Наличие временных границ, обычно выделенных пространственно при помощи различных архитектурных членений, позволяет говорить о прерывном характере исторического времени в экспозиции. Одновременные события и явления предстают пространственно последовательными и в определенной мере самозамкнутыми. Музейный сотрудник, опираясь на научные исследования, в соответствии с задачами экспозиции, как бы останавливает движение времени и, что еще важнее, очерчивает контуры события.

Пространственная и временная расчлененность, прерывность исторической экспозиции объясняется наличием качественных скачков в самом историческом развитии: революции, переход от одной формации к другой, изменения этносоциальной среды и формирование новых этносов и, наконец, сменяемость одних событий другими. При ретроспективном обобщенном рассмотрении факты, события культуры предстают в экспозиции в их последовательной смене и взаимосвязанности.

Несмотря на важность пространственно-художественных средств, главную роль в воспроизведении временных отношений играют сами музейные предметы. Вот почему так необходима их точная атрибуция, определение точки пересечения исторического процесса с предметом. Музейные предметы различаются по степени точности определения их временных координат. Речь идет не только о наличии даты, скажем, документа, но о его исторической приуроченности. При этом предметы, связанные с человеком или событием, попадают в группу мемориальных, а связанные с эпохой – в группу типичных предметов.

Показательно, что в музее даже отдельный предмет способен представлять личность, событие или эпоху. В музейных залах легко двигаться во времени, и на небольшом пространстве свободно уживаются разновременные вещи. Большая временная емкость музейной экспозиции, очевидно, объясняется исторической наполненностью, содержанием самого музейного предмета. Содержание это посетитель может мысленно разворачивать в биографию, событие, эпоху, а может воспринимать замкнуто в его материально-эстетической данности. Вместе с тем музей снимает стилистическую самозамкнутость предметов, культур и эпох, позволяет воспринимать их как одновременные и ощущать их взаимосвязи и взаимопереходы. В отличие от читателя посетитель музея сохраняет определенную отстраненность от представленных в экспозиции событий, смотрит на них из сегодняшнего времени.

Историзм как форма осознания действительности проявляется в музее и через внешние особенности, через содержание самих музейных предметов. Но историческое отношение к предмету сложилось далеко не сразу. Простейшей, изначальной формой музейного историзма было составление коллекций, отражавших в большей или меньшей степени изменения предметов во времени, творчество того или иного мастера в его развитии и т.п. Но наряду с собраниями однородных материалов рождались коллекции разнородных вещей, относившихся к одному времени. Возникла тенденция к расширению коллекций, способных дать представление об эпохе в целом.

Следующей ступенью стало создание тематических экспозиций, посвященных различным историческим периодам. Вещи и документы получили право представлять историю.

Погружение в историю непосредственно от источника всегда крайне трудно, особенно если речь идет об источнике вещевом. Сама его природа влечет исследователя в сторону описательного, искусствоведческого анализа. Еще сложнее возвращение к предметным реалиям исторической действительности от уже выработанных наукой построений. Эти внеисточниковые знания зачастую не имеют прямых аналогов в исторической действительности. Она сложнее, многограннее, а при обращении к прошлому, кроме всего прочего, еще и фрагментарна. Возникает задача выявления, а затем воспроизведения историчности музейного предмета. Этой задаче подчинена вся музейная деятельность, направленная на определение исторической значимости музейных предметов. Историзация начинается в ходе атрибуции предмета и получает продолжение во всех формах его использования от научных публикаций до выставочно-экспозиционной работы.

В экспозиции историзация (выявление исторических связей предмета) осуществляется тремя способами: через погружение в предметно-документальный контекст, через использование художественно-образных средств и через научно-вспомогательные материалы. Во всех названных случаях в соответствии с требованиями историзма воспроизводятся исторические связи и условия бытования предмета. Накопление способов и методов воспроизведения этих связей и составляет магистральное направление развития экспозиционной практики. Это своеобразный музейный “натурализм”, проявившийся в буквальном воспроизведении интерьеров и даже целых поселений, восстановленных и наполненных техническими средствами и восковыми фигурами. Музейный “сентиментализм” 1930-50-х гг., допускавший широкое применение копий, специально изготовленных иллюстраций, графических дополнений, часто использующий сочетания предметов по принципу их простейших бытовых связей. Музейный реализм сегодняшнего дня с его стремлением к подлинности и достоверности. Это, наконец, своеобразный музейный “символизм”, основанный на восприятии музейного предмета как готового образа, способного символически замещать и представлять человека, событие и даже эпоху.

Отдельно следует остановиться на мемориальности как особом, чисто музейном методе подачи исторического материала и раскрытия его содержания. Речь идет не только о тех случаях, когда достоверно установлена принадлежность вещи определенному лицу или ее связь с исторически значимым событием. Мемориальны в той или иной степени все музейные вещи как носители памяти о своем времени, и установление мемориальности свидетельствует не только о конкретизации исторических связей предмета, но и предполагает выделение среди них наиболее значимых, определяющих. Историческая приуроченность предмета не просто констатируется, но и сознательно устанавливаются ее границы, образующие как бы оболочку вокруг музейного исторического факта. Мемориальность и документальность музейных предметов, служащие достижению высокой степени подлинности музейного исторического образа, противостоят иллюстративности, дающей приблизительное представление, благодаря отсутствию или невыявленности прямых связей предмета с фактами исторической действительности. Именно широко понимаемую подлинность следует признать важнейшим средством достижения историчности экспозиции, передачи в ней неповторимости, колорита события, периода, эпохи.

Однако ощущения истории можно добиться не только путем конкретизации пространственно-временных характеристик, но и путем внешне прямо противоположным – отдаляя музейный предмет от непосредственной среды бытования

и поднимая его до уровня символа события, эпохи, определенного вида деятельности.

Ни вещи, ни документы, ни даже фотографии не воспроизводят самого явления, а лишь отсылают к нему, служат его знаками. В то же время предполагается, что музейные материалы отражают сущность, основное содержание, важнейшие стороны процессов, с которыми они связаны. Музейные предметы, с одной стороны, как бы дробят события на эпизоды, а с другой – очерчивают их приблизительные контуры, формируя тем самым структуру музейного исторического факта, музейного способа отражения истории в целом. Так рождается еще одна значимая характеристика музейного историзма, роднящая его с историзмом художественным – условность.

Качественно новый этап развития музейного историзма знаменовался становлением практики создания концепций экспозиции. В рамках концепции раскрываются гносеологические установки, отражаются общие представления, существенным образом перерабатывается историографическая традиция и воплощается историко-художественный метод. Концепция экспозиции позволила увидеть в таких документах, как тематическая структура и тематический план, последовательные стадии подхода к созданию музейного отражения истории, а саму музейную экспозицию считать способом фиксации исторической памяти. Обладая специфическими средствами отражения истории, музей должен был найти свой метод отбора фактов, определения их объема и содержания и, наконец, истолкования. Только в этом случае можно говорить об историзме музейного дела в полном смысле этого слова.

Отбор событий, фактов и явлений, преобразованных в темы и подтемы, не менее сложен, чем отбор музейных предметов для экспозиции или предметов музейного значения в ходе комплектования. Сотрудник музея не может в полной мере опереться на концепции, выработанные профильной дисциплиной. Многообразие исторических связей позволяет выделить те из них, которые представляются наиболее отвечающими замыслу и идейному строю экспозиции. Это не только причинно-следственные связи, как представляется порой. Каждая выставка и экспозиция обретает индивидуальность во многом за счет неповторимой, только ей присущей системы взаимосвязей событий и явлений. Кроме реконструируемых связей исторической действительности сюда можно присоединить и надвременные связи, содержащие оценку значимости события с точки зрения сегодняшнего дня. Вот почему наряду с полнотой музейный историзм характеризуется избирательностью, основывающейся и на ценностно-эстетическом подходе к действительности. Не меньшую роль, чем отбор материала и выявление исторических и культурных связей, играет и определение иерархической соподчиненности этих связей.

Подводя итоги, можно сказать, что развитие музейного историзма идет по пути выработки особых форм осмысления и отражения действительности, присущих как отдельным выставкам и экспозициям, так и музейному делу в целом. Музейный историзм складывается на базе выявления и усиления историчности различных типов источников, использования научных построений профильной дисциплины и художественно-образных средств. В музейной практике утверждаются специфические способы отбора и обобщения исторического материала, на ином уровне, чем в науке, воспроизводятся пространственные, временные и содержательные связи явлений. Музейный историзм характеризуется такими чертами, как целостность и избирательность, подлинность и условность, образность и проблемность, компрессивность и конкретность. Развивая эти свойства, музей займет свое место в деле формирования исторического мировоззрения и обогащения исторических представлений.

Литература

1. *Разгон А.М.* Исторические музеи в России (с начала XVIII века до 1861 г.) // Очерки истории музейного дела в СССР. – Вып. V. – М., 1963. – С.219.
2. *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр.соч. – Т.2. – С.102.
3. *Гулыга А.В.* Эстетика истории. – М., 1974. – С.65.
4. *Скворцов Л.В.* Время и необходимость в истории. – М., 1974.

Эстетически ориентированные тенденции в экспозициях художественных музеев

Цель эстетически ориентированных экспозиционных решений, объединенных в типе “экспонат в фокусе” — акцентировка неповторимого индивидуального художественного значения вещи, создание условий для углубленного переживания увиденного, формирование эстетического вкуса зрителя.

Решение этой задачи связано с освобождением экспозиции от второстепенных вещей, со стремлением превратить ее в выставку шедевров. Основной целью музея, как ее сформулировал Альфред Барр, первый директор основанного в 1929 г. Музея современного искусства в Нью-Йорке, становится “добросовестное, последовательное, решительное различение качества от посредственности” (1). Музей должен экспонировать только шедевры, и экспонировать так, чтобы в длительном, интимном общении зрителя с произведением искусства оно само смогло открыть ему свой мир, свой “космос”. Только такое общение с произведением — углубленное созерцание, сосредоточенное погружение, интуитивное и спонтанное постижение — представляет собой, как полагают сторонники такого подхода, полноценное и единственно адекватное предмету общение с искусством. Только оно, а не суэта “по поводу” искусства, не приблизительный и извращенный “перевод” искусства на язык докучных речей экскурсовода или “научнообразных” комментариев, способно вызвать соответствующую эстетическую и эмоциональную (интегрирующую, в свою очередь, целостно-личностную) реакцию зрителя.

Остроумно и категорично сформулировал это один из теоретиков направления Александер Элиот. Критически анализируя новую экспозицию в Музее Гугенхайма и вспоминая с тоской ковровое покрытие от стены до стены в “старом Гугенхайме”, он писал: “Или это было лишь сном, навеянным заунывной музыкой? Теперь, слава Богу, заунывная музыка в галереях вышла из моды, но зато там все еще звучит кое-что похуже: заунывные лекции. Время для слова наступает гораздо позже” (2). А.Паркер выразил это еще более резко: главная цель музея — “привлечь наш ум, отравленный наркотиком слов, к созерцанию ... конкретных объектов” (3).

Теоретики направления, названного нами условно “экспонат в фокусе”, выделяют пять основных факторов, определяющих эффективность экспозиции:

высокое качество произведений;

их новизна для зрителя;

их ограниченное количество;

условия, при которых никто не мешает созерцанию произведений, то есть малочисленность зрителей (кстати, слово “созерцание” и разнообразные производные от него — наиболее частые термины в работах о такого рода экспозициях);

отсутствие отвлекающих моментов.

Если с первым и вторым пунктами музейщики традиционного толка вполне могли бы согласиться, то пункт третий вызывает обычно возражения, а пункт четвертый и пятый — это как раз нечто противоположное обычной музейной практике суждения об успехе или неуспехе экспозиции по ее посещаемости. Примитивный количественный критерий “посещаемости” вообще крайне вреден. Результатом возведения этого критерия в основной показатель эффективности становятся

гигантские “цирковые” экспозиции, по которым толпы посетителей проходят, как стадо овец. Они, конечно, могут получить некое общее представление о том, что увидели, достаточное, например, для светского разговора об искусстве или для собственной убежденности в праве иметь какое-либо мнение о нем. Однако после такого “пробега” ни одна картина или скульптура по-настоящему не запоминается и не воспринимается. Между тем искусство, конечно же, должно быть незабываемым переживанием “наедине”, между единственным объектом и единственным человеческим существом, созерцающим его. Экспозиции, как считают музейеведы такого направления, всегда должны устраиваться как бы только для одного индивидуума, для того чтобы зажечь одну искру в одной душе, потом другую искру в другой и так далее. Если же это кажется кому-то слишком неэффективным, то ему, вероятно, следует работать на телевидении, а не в художественном музее.

Художественная экспозиция сводит воедино большое, — а в крупнейших музеях просто громадное, — число очень разных, независимых друг от друга произведений. И в этом отношении от посетителя музея требуется и ожидается способность к уникальному, невозможному в сфере других искусств типу восприятия: он должен быстро, а иногда и одновременно воспринять много отдельных произведений искусства. За два часа (реально это максимум времени, которое посетитель проводит в музее) он осматривает в среднем более 300 экспонатов. В отношении какого другого вида искусства возможна такая ситуация? Мыслимо ли за два часа прослушать 300 музыкальных произведений, прочесть 300 книг? Можно ли одновременно охватить взглядом несколько театральных постановок или фильмов, как это часто происходит с несколькими висящими рядом картинами?

Из осознания этой действительно уникальной ситуации устроители художественных экспозиций сделали в XX в. два противоположных вывода. Сторонники того типа экспонирования, который мы назвали “проблемная группировка”, пытаются позитивно эксплуатировать специфику такого рода восприятия, использовать открываемые ею возможности. Представители же “экспоната в фокусе” полагают такое восприятие порочным в принципе, стремятся максимально компенсировать его ущербность, обеспечивая концентрацию внимания на отдельном произведении.

Есть два способа увеличить и облегчить эту концентрацию зрительного восприятия: или сократить поле зрения, или сократить число объектов в нем. Второй способ реализуется в тенденции экспонировать только часть коллекции, а остальное хранить в запасниках, доступных для исследователей и студентов.

А.Элиот предложил даже некую идеальную модель “музея для созерцания”. В серьезном обществе, по его мнению, художественный музей вполне может состоять из большого запасника и нескольких небольших помещений-студий, в каждой из которых — только мольберт, пьедестал, кресло и каталог. Примерно раз в час служитель заходит и уносит стоящий на мольберте или пьедестале “объект созерцания” и через некоторое время приносит следующий, выбранный зрителем. Та же “идеология” лежит в основе широко известного “Музея одной картины”, существующего с 1983 г. как филиал Пензенской картинной галереи им. А.К.Савицкого.

Стремление превратить музеи в “галереи шедевров”, повышенное внимание к качеству произведения также сопряжено с проблемой концентрации зрительного восприятия. “Хорошие” картины невозможно нагромождать друг на друга, сваливать в кучу, тогда как “из плохих картин вполне можно устроить свалку, если уж их нельзя просто на свалку выбросить” (4).

Реализация второго способа концентрации приводит к разгрузке экспозиционной плоскости стены, экспозиционного пространства зала. Логический

предел этого метода организации экспозиции — однозначное соответствие “стена — картина”, “экспонат — зал”, что иногда и осуществляется на практике.

Первый способ концентрации зрительного восприятия, то есть сокращение поля зрения, заключается в том, что если полной разгрузки экспозиционного пространства и не происходит, то каждый экспонат стараются все равно как-либо изолировать, например, выставляя скульптуру достаточно концентрированно, но отгораживая щитом каждую вещь от общего пространства зала и от других работ. Этот способ использования, в частности, в экспозиции 1968 г. в Музее Вильгельма Лембрука в Дуйсбурге, где, на удивление, точно соблюдено известное правило Мюллера, которое ограничивает количество различных объектов, одновременно воспринимаемых зрителем, числом 7 ± 2 . В большом зале музея на экспозиции современной скульптуры, практически с любой точки, зритель видит только семь работ — эффект, достигаемый их точно рассчитанным положением в пространстве и их изоляцией свободно стоящими щитами. Стремление к изоляции отдельного экспоната в отношении живописных или графических произведений реализуется в развеске их чаще всего не по стенам, ибо принцип “одна картина на стене” оказывается все же чересчур расточительным, а на отдельных щитах, стоящих под разными углами друг к другу и на достаточном расстоянии друг от друга, так что при созерцании зрителем одной живописной работы другие в его поле зрения не попадают. Замечательным примером такого рода экспозиции может служить новая экспозиция 1981 г. в Картинной галерее Милана или экспозиция картин Д.Беллини, созданная архитектором К.Скарпа: “Три из восьми картин Беллини на мольбертах; две — задняя сторона одной картины повернута к задней стороне другой, третья диагонально расположена к двери, пять на стенах, из них две в светлом углу. На пороге комнаты семь картин можно увидеть сразу, каждую ясно в своем собственном пространстве. При приближении каждая картина заполняет поле зрения без остатка. В конце ряда картин восьмая картина — светская, не имеющая отношения к теме остальных, и наиболее знаменитая — в натуральный размер голова Дожа появляется вдруг перед взором на последнем мольберте” (5).

Эту разгрузку часто объясняют с чисто психологической точки зрения стремлением избежать мешающей интерференции восприятия. Отрицать это стремление нельзя, но вопрос, на наш взгляд, заключается в том, почему, например, в XVIII в. эта интерференция не мешала (ни слова, ни понятия такого не было, но то, что за ними стоит, наверняка, было хорошо известно опытному декоратору Салонов), в XX в. стала мешать. Подход к экспозиции — как практический, так и теоретический — с точки зрения психофизиологии восприятия, вообще “страдает” антиисторизмом и пренебрежением к социопсихологическим и общекультурным влияниям на восприятие изобразительного искусства.

Эстетическое воздействие произведения на зрителя повышается в экспозициях типа “экспонат в фокусе” средствами экспозиционного дизайна, включающими следование эргонометрическим требованиям: устройство сидений для отдыха и длительного общения с экспонатом на точно выверенном расстоянии от него; создание цветового фона, который может быть предельно нейтрален, а может быть подобран очень точно с целью “поддержки” колорита вещи или контрастирования с ним; занимающая в таких решениях особое место фокусированная, а иногда даже меняющаяся подсветка.

Проблема света и освещения оказывается вообще очень важной для такого рода экспозиций. Ведущая тенденция здесь — организовать специальное освещение для каждого объекта. Техническое оснащение современных музеев сделало возможным реализовать этот принцип до конца и так разместить подсветку, чтобы каждый экспонат превращался в яркий, как бы светящийся объект в окружающем его темном

пространстве. Такое решение дает положительный эффект, если освещение драматизирует качества материала произведения, как это происходит, в частности, в отношении скульптуры, однако в отношении живописи такое освещение часто приводит к тому, что картины кажутся яркими, крупноформатными слайдами. Так получилось, например, на превосходной во всем остальном выставке “Шедевры в турне по миру” (Кунст-халле, Франкфурт-на-Майне, 1988). В очень большом, высоком и длинном выставочном зале были устроены из щитов многоугольные выгородки-“шатры”, обтянутые и завешанные сверху темным полотном, на каждой стене — по одной работе (живопись вся без стекол) (!), освещенной каждой своим индивидуальным светильником “Shot-light” в полной темноте. Шедевры Эль Греко, Энгра, Гойи, Шардена, Мане как бы светились изнутри, притягивали глаз зрителя, но эффект был, вероятно, чрезмерным, слишком сильным и неадекватным нормальным световым параметрам восприятия, так как он вызывал желание подойти вплотную к картине, сбоку, чтобы, увидев фактуру красочной поверхности, пропадающую при таком ярком прямом свете, убедиться, что перед ним действительно живописное полотно, а не слайд.

“Экспонат в фокусе” использует часто и специализированные, особые способы освещения, например, подсвеченные сзади витражи в отделе готического искусства в Музее Виктории и Альберта и т.п. Однако это направление экспозиционной мысли предлагает и принципиально иной подход к проблеме освещения, заключающийся в стремлении использовать, по возможности, естественный свет. Сторонники такого подхода возмущаются, услышав, как музейщики южных стран, где много солнца, с восторгом сообщают, что в их музеях устроено полностью искусственное освещение. Признавая, что с помощью искусственного света можно добиться значительных эффектов, они утверждают, что дневной свет удивителен сам по себе. Он движется, он изменяется, он живет и “оживляет” произведения искусства. Это происходит даже тогда, когда дневной свет оказывается слабым и тусклым. Так, в Прадо, оставшемся галереей с дневным светом, есть своя впечатляющая приглушенная красота, в то время как в Национальной галерее в Вашингтоне, где реализован точно выверенный компромисс между дневным и автоматически управляемым искусственным светом, создается эффект отсутствия теней и как бы отсутствия времени. Это вызывает у зрителя ощущение, что он находится в некоем дворце без трона или некоем храме без алтаря, в освещенной оболочке, парящей вне времени.

В галерее барона Тиссена в Лугано по застекленной крыше течет вода, смягчающая чересчур яркий свет. Это порождает восхитительный тихий звук, и зрители не жалеют, приходя сюда в пасмурный день и созерцая “Генриха VIII” Гольбейна при проблесках света. “Смотреть на произведения искусства всегда при одном и том же освещении столь же абсурдно, как и общаться с человеком всегда в одних и тех же неизменных условиях” (6).

Если представители такого подхода все же используют искусственный свет, то пытаются с его помощью инсценировать некую “драму” (обратим внимание на то, что театральные термины — “инсценировать”, “драматизм”, “режиссура” — почти столь же часты в публикациях этого направления, как и “созерцание”, и производные от него). Прежние галереи ставили свою “драму”, выставляя картины в ярком свете и тяжелых золоченых рамах на фоне темного, поглощавшего свет плюша. А, например, директор “нового Гугенхайма” Дж.Дж.Свинси сделал наоборот: убрал рамы и осветил яркие белые стены даже сильнее, чем сами картины. И в том, и в другом случае результатом становится драматическая концентрация зрительного восприятия, хотя иногда она может быть слишком утомительной для глаза.

Зародившись в 1930-е гг. (первые статьи Тилениуса и Паччиони, обосновавших

новое направление в экспонировании, появились в журнале “Музейон” в 1934 г.) (7), тип “экспонат в фокусе” утвердился в европейских и американских музеях после второй мировой войны. Художественные музеи отказывались быть только складами трофеев искусствоведческой охоты. Экспонируемое произведение “эмансипировалось”, стремясь произвести как можно более непосредственное и сильное впечатление на зрителя. Самым важным стало прямое отношение экспозиционного объекта и зрителя. Изменившаяся установка по отношению к музейному дизайну проявилась прежде всего в Италии, а наиболее ярко выразилась в ходе работы, посвященной музейным экспозициям секции на XI Триеннале в Милане. Попытки установить тесную связь объекта и зрителя и привели к изоляции объекта в пространстве, он освобождается и выделяется от своих “одежд” и “подпорок” — защитного покрытия, пьедестала, монтировки, которые иногда даже делаются из стекла, чтобы уже совершенно раствориться в окружающем пространстве, — и становится свободной и самодовлеющей целостностью. Наиболее успешные из таких попыток были сделаны тоже в Италии. В 50-е гг., главным образом, в работах музейных архитекторов Карло Скарпа, Франко Альбини и группы “Studio BBPR” (архитекторы Бельйозо, Перезутти и Роже); среди их лучших работ следует назвать Музей Кановы в Поссагуо по проекту Скарпа, сокровищницу Сан Лоренцо в Генуе по проекту Альбини, переформление Каstellо Сфорцеско в Милане, осуществленное коллективом “Studio BBPR”. Не случайно пионером такого типа экспонирования стала Италия: для искусствоведческой традиции, связанной с эстетикой Бенедетто Кроче, особенно характерно акцентирование непреложности творения искусства как уникального индивидуального акта. Эта уникальность — причина его высокой сопротивляемости какой бы то ни было систематизации и схематизации, она заставляет “целиком признать вечную, вневременную ценность произведения искусства и, следовательно, рассматривать его с точки зрения непосредственного созерцания” (8).

Изоляция отдельного произведения в пространстве экспозиции отнюдь не равнозначна негативной установке по отношению к музейной архитектуре. Наоборот, выделение экспоната из его окружения сделало особенно необходимым и вполне возможным создание такой архитектуры, которая была бы столь же позитивно активной и столь же способной к “общению” со зрителем, как и само произведение. Ибо при всей акцентировке безоговорочного приоритета в экспозиции отдельного произведения искусства представители “экспоната в фокусе” тем не менее всегда отмечали, что именно вся музейная среда как целое обуславливает впечатление, производимое ею на посетителя (9). Отсюда — введение в экспозицию большого количества цветов, растений, других — преимущественно, природных — декоративных элементов, уделение повышенного внимания комфорту зрителя: учет климатологических требований не только экспонатов, но и зрителей, создание рекреационных зон, тщательно оформленных музейных кафе (так элегантен кафетерий Музея современного искусства в Нью-Йорке, открывающийся в сад скульптуры, стал, по мнению горожан, сам по себе достаточным поводом для посещения этого музея). Отсюда и возрастающее значение самой архитектуры, причем не в качестве интерьерного декора, составляющего единое стилистическое целое с экспонатами “декоративного комплекса”, и не в качестве семантически нагруженного музейного здания, как это было в экспозиционном типе “академический ряд”, а в качестве пространственной организации экспозиции. Самым принципиальным изменением при новом подходе к архитектуре был переход от закрытой, жестко заданной схемы к открытому, свободному пространству. Экспозиции типа “академический ряд” представляли собой, чаще всего, бесконечную последовательность помещений, выйти за пределы которой было трудно или вообще

невозможно. Теперь же, изменив представления о своих целях, экспозиции изменили и схемы маршрутов. Заданный жесткий маршрут, как считали теоретики “экспоната в фокусе”, возможно, и соответствует собственным целям, таким, как выявление хронологической последовательности или определения этапов научного открытия, но имеет мало отношения к реализуемому в художественных музеях эстетическому опыту. Прежде художественные музеи и галереи, как, впрочем, и другие постройки, всегда представляли собой “серии” связанных друг с другом помещений, что-то вроде набора закрытых ящиков. Эту пространственную концепцию впервые в Европе разрушило здание, предназначавшееся, что примечательно, для экспозиции: павильон Германии на Международной выставке в Барселоне в 1929 г. За основу концепции была взята идея пространства как непрерывного потока, расчленяемого и регулируемого щитовыми панелями. Художественные галереи оказались идеальным местом для реализации теории открытого пространства с выгородками из “неструктурных” элементов, расположенных так, что они могли “вести” зрителя, предоставляя ему, однако, относительную свободу.

Проблемы маршрута и среды не ограничиваются только внутренним пространством музея, он открывается “вовне”, стремится смягчить резкое разделение внутренней и внешней реальности, делает возможным взаимопроникновение экспонируемого искусства и “улицы” так, чтобы искусство стало более “реальным”, а повседневная городская среда — более “возвышенной”. Так, в художественной галерее в Лунде (Швеция) зритель, входя с ярмарочной площади, сразу же погружается в пространство экспозиции. Этот же эффект наблюдается и тогда, когда сквозь стеклянные стены музея открывается панорама окружающего города (как в художественных музеях в Сан-Пауло и Рио-де-Жанейро в Бразилии или в проекте музея для Гавра архитекторов Одижье и Ланьо, которые пошли еще дальше и предложили здание целиком из стекла, под алюминиевым навесом).

Взаимопроникновение внутренней и внешней среды, основанное на совершенно ином подходе, происходит, например, в одном из прекраснейших художественных музеев мира — музее Луизиана в Хамлебеке под Копенгагеном (архитекторы Йорген Бо и Вилхелм Волерт). Спокойное, “позитивное” соединение внутреннего экспозиционного пространства с пейзажем удивительно красивого парка как главный архитектурный ход представляет собой, несомненно, результат влияния японской архитектуры. Хотя сама идея музея как учреждения — это, конечно же, чисто западная концепция. Для восточной культуры в целом общение с произведением искусства, исключая его религиозный смысл, предполагает обладание им и созерцание его в уединении: медленное разворачивание свитка, бережное обращение с предметами прикладного искусства во время чайной церемонии и т.д. Для понимания природы “экспоната в фокусе” вообще существенно то, что характерный для этого детища XX в. подход близок положениям древней восточной эстетики, которая полагала, что сопоставление произведений друг с другом или даже простое восприятие их вместе есть процесс интеллектуальный и как таковой стоит в принципиальном противоречии с самозабвенным углублением в произведение искусства. Именно поэтому Азия знает музей только с недавнего времени, и то под влиянием Европы. “В глазах азиата музей, вероятно, может быть местом поучения и образования, но в общем — это только абсурдный концерт, в котором беспрерывно и бесконечно следуют друг за другом несвязные, противоречащие друг другу мелодии” (10).

Задача, стоящая перед организаторами экспозиций типа “экспонат в фокусе”, осложняется еще и тем, что с формированием дизайна как самостоятельного вида художественной деятельности оформление экспозиций стало одним из его разделов. В результате последовательной “артизации” пограничных с искусством областей участие

художника в формировании предметно-пространственной среды становится неременным и решающим. Теперь экспозицию начали воспринимать как произведение дизайнерского искусства. Сохранить основной принцип “экспоната в фокусе” — экспонирование изолированных, не связанных друг с другом произведений — и создать тем не менее эстетически удовлетворительную общую картину, образ экспозиции было крайне сложно. Решение проблемы было связано с организацией этого образа экспозиции по чисто эстетическим, декоративным принципам (недаром при сравнении с естественнонаучными, историческими, литературными и другими экспозициями, развитие которых шло во многом параллельно развитию художественных, этот тип назвали “эстетизирующим”) (11).

Понятно, что за всем этим должно стоять вполне определенное отношение к произведению, новое понимание его природы и способов его постижения. Крах веры в науку и рационалистическое познание и изменение мира и всех производных этой веры во всех областях человеческой жизни обусловил интерес к иррациональному, трансцендентному аспектам взаимоотношения человека и мира. Актуальными становятся философия Шопенгауэра, объявившего интуитивное познание высшим типом познавательной деятельности, Кьеркегора, отрицавшего возможность интеллектуального познания экзистенции. Иррационалистическую традицию Шопенгауэра продолжила и углубила философия Бергсона, разработавшего учение об интуиции как мистическом акте постижения бытия. Представление Шопенгауэра об эстетическом наслаждении как о пассивном созерцании Бергсон дополнил понятием “внутреннего наблюдения (интроспекции)”, необходимого как художнику-творцу, так и воспринимающему его творения зрителю. Существенное влияние на общественное сознание того времени оказало и неокантианство, принявшее в области эстетики форму “теории вчувствования”, которая полагала единственным путем эстетического освоения действительности особый вид перцепции — чувственную интуицию. Интеллектуальную (но не рациональную!) интуицию считал единственным источником суждения и Гуссерль, феноменологическую теорию которого попытался перенести в область искусства Воррингер. Герменевтика, концепцию которой развил в XX в. Гадамер, усматривает истинное отношение к произведению искусства в созерцании его самодовлеющего, завершенного в себе бытия (12).

Найдя свое яркое воплощение в эстетических теориях и в практическом художественном творчестве многих направлений искусства XX в., эти идеи наложили отпечаток на все общественное сознание первой трети столетия (даже в самой философии методом исследования нередко становилась интроспекция). На произведение искусства стали смотреть теперь как на самостоятельный, замкнутый в себе мир, доступный только углубленному интуитивному постижению. Соответственно сформировалось и почтительное отношение к каждому отдельному произведению, к его “ауратичности” (понятие “ауратичности” было введено в социологию искусства как раз для критики представления о том, что художественное произведение само “излучает” свою ценность) (13). Теперь оно, заключающее в себе целый космос, не могло подчиниться ни декоративным принципам общей композиции, ни привнесенной извне, не свойственной ему самому идее историко-художественного развития. Оно перестало быть “документом”, “художественным свидетельством об эпохе”, превратилось в самоценный “живой” организм (отсюда и внимание к “живому” дневному свету, и стремление включить в экспозицию действительно “живую” природу, и идеи о “драматическом” начале экспозиционного искусства — ведь невозможно же “поставить драму” только из “документов” и “свидетельств”).

Отметим одно обстоятельство, крайне важное для понимания концепции “экспоната в фокусе”. Ее зарождение, как уже было сказано, приходится примерно на

30-е гг., то есть именно на то время, когда появляются первые музеи современного (то есть авангардного) искусства, а также большие национальные и интернациональные выставки, авангарда, число которых резко возросло (к ним прибавилось также множество галерей, занимавшихся распространением, экспонированием и продажей произведений современного искусства) после второй мировой войны, то есть тогда, когда утверждает себя и “экспонат в фокусе”. Этот тип был во многом обусловлен потребностями экспонирования произведений современного модернистского искусства, “анархизм” которого делал невозможным их включение ни в какую другую систему, кроме отсутствия всякой системы. Доведенная уже к началу века до крайнего выражения творческая и личностная установка авангардизма, обусловившая яркий “индивидуализм” художника, требовала и восприятия его творчества, и даже отдельного его произведения в изоляции в процессе столь же “индивидуалистического” общения с ним.

Превращение отдельного произведения, экспоната в “главное действующее лицо” определяется и спецификой самого произведения модернистского искусства. Различные художественные методы объединяются в одно типологическое понятие модернизма на основании общности их ключевого принципа: признания произведения искусства не отражением реальности, а самостоятельным миром со своими проблемами и ценностями. Обожествление художественной формы, отказ от изображения жизни переключает внимание на эстетическое бытие самого произведения: главным героем становится в изобразительном искусстве пластическая или колористическая конструкция. “Живописцы снимают с линии “проклятье” служить созданию контура предмета, как этого требовала от нее европейская гуманистическая традиция со времен Ренессанса, раскрепощают цвет от служения предмету, свободно комбинируют фигуры и части фигур на всей плоскости холста без выявления психологической связи между ними. Пластические решения в скульптуре ...рождают самоценные композиции, предполагающие произвольную семантическую наполненность” (14). Художественное произведение стремится доказать свое право на самостоятельное существование.

Еще одна важнейшая особенность художественной жизни XX века, определившая возникновение и распространение “экспоната в фокусе” — это резкая поляризация “высоких” и “массовых” форм созидания и функционирования искусства. “Экспонат в фокусе” теснейшим образом связан с элитарной культурой, продукты которой концептуальны, подчеркнута эзотеричны и обращены лишь к посвященным, предполагает для своего углубленного постижения определенный уровень эстетических чувств зрителя. Значение зрителя как “индивидуального” партнера по диалогу с отдельным произведением повышается еще и тем, что герметическая скрытность смысла произведения, характерная для элитарного модернистского искусства, практически тождественна его беспредельной многозначности, правомерности любой интерпретации, она требует соучастия зрителя для придания смысла тому, что он видит, открытость любым толкованиям предполагает безотчетную вовлеченность зрителя в игру смыслами. “Из того только, что предмет является действительно преосуществленным, а глаз, наиболее опытный, испытывает некоторый труд узнать его, получается большое очарование. Картина, медленно понимаемая, казалось, ждет того, чтобы ее спросили, точно в ней заключено бесконечное количество ответов на бесконечное количество вопросов”, — писали теоретики кубизма А.Глез и Ж.Метценже (15). Главным, если не единственным методом творчества становится ассоциация, широко развивается лирическое начало — в поэзии, в музыке и даже в живописи, которая, начиная с постимпрессионизма, стала все решительнее приносить свою природную предметно-изобразительную способность в жертву выражению чисто духовного начала, предметно невоплотимых ощущений, переживаний, настроений

художника, стремясь в этом отношении идти за музыкой, а не — традиционно — за литературой и театром (16). “Искусство XX века, многим пожертвовав, научилось давать метафорическое тело вещам незримым” (17). Такое искусство обращалось, конечно, к очень глубинным структурам личности зрителя, который лишь интуитивно-ассоциативным способом мог проникнуть в воплощаемый произведением смысловой космос.

Итак, индивидуальное произведение стало единственным и главным “действующим лицом” экспозиции, более того, оно стало и “пьесой”, разыгрываемой в экспозиционном пространстве, целью и смыслом экспозиционного действия (ведь вся экспозиция и устраивалась для того только, чтобы в длительном интимном общении со зрителем произведение могло открыть ему свой бесконечный мир). Словарь театрального искусства использован здесь не случайно. Несмотря на то, что экспозиционный ряд такого типа создает иллюзию свободной, бессистемной, даже случайной аранжировки, он, на самом деле, тщательно продуман и “отрежиссирован” по законам эстетического восприятия. Именно отрежиссирован, потому что многие компоненты — и направленная подсветка, и цветные “задники” и “кулисы”, и даже сидения перед “главными исполнителями” — все это уж очень напоминает театр, точнее, театр одного актера, ведь каждое из выставляемых произведений претендует на главную роль, и зритель, придя на экспозицию, смотрит не одну пьесу с розданными экспонатам ролями, а много отдельных моноспектаклей.

Любопытна еще одна параллель с театром, на этот раз театром Брехта с его теорией “отстранения”. На экспозициях типа “экспонат в фокусе” среда не воссоздается, наоборот, экспонат оказывается максимально “вырванным” из привычного ему окружения или даже помещенным в резко контрастную среду. Если в “декоративном комплексе” вещь жила в своем естественном интерьере, если “академический ряд” иногда воссоздавал детали для иллюстрации исторической эпохи, если “проблемная группировка” будет использовать реконструкцию среды для выявления способов бытования вещи, то “экспонат в фокусе” доводит до максимума характерное для музеев свойство вырывать произведение из системы его естественных связей, лишая его тем самым практически функциональных признаков и выделяя его чисто художественные качества и достоинства, его эстетическую ценность.

Рассмотрев культурологические, эстетические и искусствоведческие предпосылки формирования типа художественного экспонирования “экспонат в фокусе”, вернемся чуть дальше в прошлое, к самым истокам его, чтобы выяснить, насколько закономерным было его появление в пределах самой музейной теории и практики. Вспомним, что в конце XIX — начале XX в. произошло (или было предложено) разделение музейных собраний на две принципиально разные части — “научную коллекцию” и “демонстрационную коллекцию”. Из этой последней и развился впоследствии тип “экспонат в фокусе”. Цель “демонстрационных коллекций” в художественных музеях была сформулирована как “воспитание вкуса”, они должны были представлять, по возможности, только произведения высочайшего качества. Повсеместную поддержку (что касается художественных музеев) нашло предложение целиком и полностью отказаться от “трансляции” зрителю на экспозиции историко-художественных знаний и научных категорий, а вместо этого “объединять в изысканной демонстрационной коллекции только самое прекрасное, не заботясь о школах” (18).

Концепция “музеев качества” (19) находила широкую поддержку еще и потому, что такого рода музеи могли помочь оценке современного искусства. Это объясняет и активно выдвигавшееся — и реализованное — требование ввести в музеи искусство современности, чтобы иметь возможность воспринимать и постигать его на том же

высоком уровне, что и шедевры прошлого (20). Однако поскольку, несмотря на новые концепции, экспозиция художественных музеев в большинстве случаев сохраняла историко-хронологический принцип, происходило некоторое смешение “историзма и эстетизма”, что вызывало критику музееведов, так как увеличение числа категорий, в соответствии с которыми, с одной стороны, создавалась экспозиция, а с другой стороны, воспринимались произведения искусства, вело к неясности как относительно самой экспозиции, так и ее восприятия (21).

Такого рода новые подходы, разрабатывавшиеся в начале века преимущественно немецкой музееведческой наукой, постепенно получали всеобщее признание и в 30-е гг. нашли свое претворение сначала в Италии, а затем и в других странах. Пропагандистом новых теорий стало Международное музейное бюро, организованное в 1926 г. как филиал Института интеллектуального сотрудничества в Париже. Оно начало выпускать свой журнал “Музейон” и провело в Мадриде международную конференцию на тему “Архитектура и организация художественных музеев”, материалы которой были опубликованы в виде сборника под названием “Музеографи” в 1934 г. (22).

Новая музейная идеология приобрела особую актуальность в художественных музеях в послевоенные годы как антитеза утверждавшимся техницизму и сциентизму, основанным на вере во всемогущество точных наук и их противопоставлении искусству, морали, религии, духовности в целом, всей сфере “гуманитарности” как чему-то неполноценному и архаическому (вспомним теорию Ч.Сноу о “двух культурах”). Несмотря на превращение техницизма в универсальный принцип современной культуры, его власть никогда не была безграничной. Наступление техницизма — и первой, довоенной волны, связанной со вторжением техники в культуру, и второй, послевоенной, порожденной бурным индустриальным ростом 50-60-х гг. — всегда встречало противодействие со стороны гуманитарно ориентированных слоев интеллигенции. Такое антитехницистское, антисциентистское, антипозитивистское движение умов дополнялось в отношении изобразительных искусств осознанием необходимости противодействовать негативным последствиям революции в сфере трансляции, тиражирования и репродуцирования художественных произведений. Ставшая возможной бесперебойная “трансляция” искусства в любое время и в любое место существенно изменила характер восприятия “безрамочного” искусства: в большинстве случаев оно мало чем отличается теперь от восприятия событий обыденной жизни, практически лишившись установки на специфическое художественное переживание. “Технические средства делают столь доступным и обеспечивают столь обильное предложение “художественного товара”, что возникает реальная угроза излишеств потребления, притупление впечатлительности, художественного перенасыщения среды, обесценивания художественного наслаждения. Выделившиеся прежде формы искусства превращаются в некое сопровождение любой деятельности и досуга и — подобно дизайну в некоторых его функциях или искусству интерьера — в элементы комфортного жизненного окружения” (23).

Ощущение этой опасности и определило ту благородную задачу, которую поставили перед собой художественные музеи с экспозициями, организованными по типу “экспонат в фокусе” — задачу вернуть изобразительному искусству его самостоятельность, его самоценность, его достоинство, его возвышенный пафос, а зрителю — пиетическое и серьезное отношение к этому искусству.

Все выделенные нами типы “в чистом виде” встречаются крайне редко, чаще же — как тенденция, как ведущий принцип. Так, тип “экспонат в фокусе” в его законченном виде можно найти только в некоторых художественных музеях мира и

довольно часто — на выставках новых поступлений или выставках типа “Шедевры из...”. В основном же, как мы уже констатировали, в большинстве музеев сохраняется в качестве основного тип “академический ряд” с его историко-хронологическим (или историко-монографическим) принципом, однако и здесь отчетливо видны тенденции, характерные и “экспонату в фокусе”: разгрузка экспозиции, разреженная развеска и расстановка экспонатов, индивидуализированный подход к экспонированию отдельных произведений, особенно шедевров, стремление создать оптимальные условия для восприятия, внимание к созданию комфортных условий для зрителя. Все это, несомненно, во много раз повышает качество экспозиционной среды художественного музея и делает его экспозицию гораздо эффективнее.

Литература

1. *Hudson K.* Museum of influence. — Cambridge, 1988. — P.60.
2. *Eliot A.* Notes toward an ideal museum // *Art in America*, 1960. — № 1. — P.79.
3. *Parker A.C.* A manual for history museum. -N.-Y., 1935. -P.1.
4. *Eliot A.* Notes toward an ideal museum... — P.78.
5. *Brawne M.* The new museum (Architecture and display). -N.-Y., Washington, 1965. — P.7.
6. *Eliot A.* Notes toward an ideal museum... P.78.
7. *Paccioni G.* Les principe de rejrrganisation des collections // *Mouseion*, 1934. — № 27-28. — P.124-134; *Thilenius G.* La technigue museographique // *Mouseion*, 1934. — № 27-28. — P.55-123.
8. *Sauerlander W.* Kunst ohne Geschichte? // *Kritische Berichte*, 1985. Jg.13. — № 4. — S.62.
9. *Brawne M.* Object on view // *Architectural Review*, 1959. — №753. — P.242-254.
10. *Malraux A.* Psychologie der kunst. Das imagine Museum. — Rowolt, 1960. — S.9.
11. *Swiecimski J.* Ekspozycja muzealna jako utwor architektoniczno-plastycznu. — Krakow, 1976.
12. Лекции по истории эстетики. — Л., 1986. — Ч.3. — Кн.2.
13. *Зисъ А.Я., Стафецкая М.П.* Методологические искания в западном искусствоведении. — М., 1984.
14. Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986. — С.168.
15. *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. — М., 1913. — С.61.
16. *Дмитриева Н.А.* Опыты самопознания // *Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века.* — М., 1984. — С.23; *Недошивин Г.А.* Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. — М., 1972. — С.122.
17. *Дмитриева Н.А.* Опыты самопознания... — С.50.
18. *Foster F.* Die Museen und Arbeiter // *Die neue Zeit. Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie.* — Jg.27, 1909, Bd.2. — S.761.
19. *Deutscher Museumsbund (Hrsg.).* Die Kunstmuseen und das deutsche Volk. — Munchen, 1919. — S.10.
20. *Hildebrand A.* Zur Museumsfrage // *Munchner Jahruich der bildenden kunst.* — Bd.1, 1906. — S.81; *Klein H.-J., Bachmayer M.* Museum und Offentlichkeit. Fakten und Daten, Motive und Barrieren. — Bd.2. Berlin, 1981. — S.33.
21. *Weisbach W.* Kunstgenuss und kunstwissenschaft (Zur Museumsreform) // *Preussische Jahrbucher.* — 1908. — №134. — S.151.

22. *Wittlin A.S. Museums // In search of a visible future.* — Cambridge (Mass.). — London, 1970.
23. Художественная культура в капиталистическом обществе... — С.160.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Фрагмент экспозиции музея Вильгельма Лембрука, Дуйсбург, Германия. Коллекция современной скульптуры в большом зале музея, 1968. Если полная разгрузка пространства и не происходит, то каждый экспонат все равно как-либо изолируется : так , на достаточно концентрированной экспозиции скульптуры каждая вещь отгораживается щитом от общего пространства зала и других работ.

2. Фрагмент экспозиции музея Стедейлинк, Амстердам, 1964. Платформы на полу помогают расчленить большую площадь зала и предлагают новый способ осмотра экспонатов. Асимметричное, как бы “странное” расположение вещей соответствует их стилистике. Пустое, стерильное пространство вокруг работ особенно выделяет их.

Музей или храм?

Во второй раз в истории нашего музейного дела встает этот вопрос. Думается, трудно найти другой тип музея, судьба которого не была бы столь превратна, как судьба музея-храма. Храм – музей-храм – краеведческий или антирелигиозный музей – музей-храм – храм – таково схематичное изложение истории некоего “усредненного” памятника культовой архитектуры в нашей стране. Именно насильственный характер большинства этих метаморфоз обусловил остроту и нетерпимость, которую приобрел сегодня вынесенный в заголовок вопрос. Он специфически наш, советский.

Для большинства стран и народов такого вопроса не существует: музей и церковь мирно уживаются под одной крышей, в одном “экспозиционном пространстве”. У верующих не возникает стремления во что бы то ни стало отобрать у музеев крупнейшие произведения мировой архитектуры или водворить в храмы памятники религиозной живописи из Лувра и Прадо – историко-культурное, общечеловеческое значение этих памятников, обуславливающее необходимость их музеефикации и особого охранения, не вызывают здесь сомнений. Но сложность и неоднозначность нашей истории и истории нашего музейного дела сегодня привели к тому, что сама правомерность существования музеефицированных церковью поставлена под вопрос.

Уничтожение “музеальности” многих культовых памятников, возвращение их из особой музейной среды в среду бытования (пусть самую благоприятную, высокодуховную) грозит многими невозполнимыми потерями нашей культуре. Можно ли все без изъятия храмы-музеи вновь обратить в действующие церкви? Будет ли этот шаг не только справедливым, но и благоприятным для памятников национальной культуры?

По нашему глубокому убеждению, для многих храмов, изуродованных чуждыми им экспозициями атеистической направленности, такая перемена будет, безусловно, благом. Но в данной статье мы ведем речь о *храмах-музеях*, то есть памятниках, используемых не *под* музей, а *как* музей, сам интерьер которых является и экспозиционным пространством, и главным музейным экспонатом одновременно. В подавляющем большинстве эти храмы-музеи являются памятниками высочайшей историко-культурной ценности, их интерьеры – прекрасные произведения архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, вернее, синтеза этих искусств; кроме того, это памятники определенной исторической эпохи, неповторимые и бесценные подлинники. Превращение их в действующие церкви, внесение в их внутреннее пространство необходимых для богослужения современных предметов может полностью уничтожить их как цельные памятники искусства, разрушить ощущение их подлинности. Мы уже не говорим о том, что использование в повседневной богослужебной практике предметов музейного значения губительно сказывается на их сохранности. Думается, зрелость и цивилизованность свою доказало бы наше общество, решая вопрос о судьбе крупнейших памятников культового искусства не с точки зрения политического момента, сегодняшнего стремления общественности к покаянию и исправлению былых ошибок, но с точки зрения их непреходящей общечеловеческой ценности как культурного достояния. Сохранение этих памятников для будущих поколений – цель, способная объединить и верующих

разных религий, и атеистов.

Но для того чтобы это произошло, музею необходимо доказать, что создаваемые экспозиции храмов-музеев способны не только раскрыть, не оскорбляя чувства верующих, заложенный в памятнике историко-культурный информационный потенциал, но и высокое духовное содержание, заключенное в интерьере православного храма, его образно-символический смысл. Разработка новых методов экспонирования музея-храма, начатая многими музеями уже сейчас – дело неотложной важности. Чтобы музеи-храмы в создавшейся ситуации доказали свое право на существование, необходимо найти новые экспозиционные решения, новые пути установления музейной коммуникации, найти методы интерпретации храма, адекватные его смысловому значению. Необходимо сейчас и теоретическое осмысление сути храма-музея, его музеальности, его экспозиционного пространства. Эта работа – попытка отнюдь не ответить на все вопросы, но только поставить хотя бы некоторые из них.

Противоречат ли друг другу храм и музей? Могут ли экскурсии и “любопытствующие” посетители входить в святилище, не оскверняя его? Не является ли кощунственной сама идея показа церковного интерьера в качестве *экспозиции* ?

Известно, что на протяжении столетий как в России, так и в других странах, храмы брали на себя некоторые функции музеев. Они становились хранилищами не только религиозных, но и гражданских, государственных реликвий (например, военных трофеев, знамен, мемориальных предметов), и люди могли приходить в церковь не только для молитвы, но и для приобщения к этим реликвиям. Храмы сосредоточивали в своих интерьерах произведения высокого искусства, и объектом благоговейного поклонения постепенно становились не только их трансцендентные прообразы, но и прекрасные формы и краски – источники эстетического наслаждения. Наконец, церкви собирали подчас бесценные коллекции памятников культового искусства, хранилищами и выставочными залами которых становились церковные ризницы.

В многочисленных путеводителях, исторических описаниях, статьях по церковной археологии, появившихся во второй половине XIX в., мы находим описания церквей и монастырей, рассматриваемых по преимуществу, как историко-культурные памятники. С этого момента, безусловно, образованная часть русского общества начинает осознавать, что значение древних святынь земли русской шире их исключительно культовой сути. Путеводители и “родиноведческие” описания конца XIX-начала XX в. настоятельно приглашают своих читателей посетить ту или иную церковь для ознакомления с ее историей, архитектурой, хранящимися в ней историческими или художественными ценностями, то есть приглашают взглянуть на храм как на музей.

Своей крайней точки это отношение к храму как к музею, к хранилищу памяти достигает в философских “проектах” Н.Ф.Федорова. Согласно идее философа, в своем изначальном смысле и назначении музей и храм близки, почти тождественны. Музей некогда “...был храмом, то есть силою регулирующею, поддерживающею жизнь предков (по крайней мере в представлении людей)”(1), цели того и другого совпадали. “Необъятность и мощь, и жизнь изощраля сын человеческий изобразить в храме пластично, живописно, иконописно, прибежал к звуку, к слову, к письму, и, наконец, в самом себе, в живущих изображал умерших; и, таким образом, совокупная молитва превращалась в храмовую службу” (2). Так же, как музей является образом. мира так и храм, по мысли Н.Ф.Федорова, “был первым изображением мира”.

В современном философу мире культ предков, казалось ему, восстанавливался в виде музеев. Для преодоления людской розни, “небратского состояния”, храм, по мнению мыслителя, должен вновь соединиться с музеем. В перспективе – это

вселенский храм-музей, через который совершается сначала постепенное “вспоминание”, мысленное восстановление и собирание во Вселенной праха всех живших поколений, их “синодик”, а затем – “воскрешение” их и “собор”. Путь к этому вселенскому собору, по учению Федорова, лежит через создание храмов-музеев. Н.Ф.Федоров разрабатывает и ряд конкретных проектов “храмов-музеев”, “храмов-памятников” со сложной системой внутренних и внешних росписей.

Но вплотную проблема музеефикации культовых памятников была поставлена в 1919 г. на I Всероссийской музейной конференции, когда после издания декрета об отделении церкви от государства многим стала ясна опасность утраты целого важнейшего пласта национальной культуры. Тогда, в 1919 г., большинство участников конференции не поддержали идею создания “музея церковного быта”, сочтя эту идею “обмузеиванием жизни”. Но примечательны доводы, которые приводили сторонники создания музея культа, они звучат очень современно : с одной стороны, это наличие предметов, “...которые надо охранять в лабораторной обстановке”, т.е. *обеспечение сохранности*; с другой стороны, “...современная церковь не та, которая была в XVI и XVII веках” (3), то есть проблема восстановления исторической достоверности – *вопрос научности экспонирования*.

Если вдуматься в сами принципы построения интерьера православного храма, мы увидим, что этот интерьер всегда в основе своей *экспозиционен, экспозиционен* в современном понимании этого слова. Он построен по законам музея и театра одновременно. Интерьер как храма, так и музея наполнен произведениями искусства и реликвиями; смысл их нахождения здесь и там заключается в особой духовной ценности этих предметов, особом значении, которое имеют они для приходящих сюда. Любой предмет, входящий в убранство действующего храма, характеризуется теми же свойствами, что и музейный предмет: информативностью (ибо любая часть интерьера – от архитектуры до самой маленькой лужицы – является лишь знаком, за которым стоит целый комплекс явлений, идей, символов), экспрессивностью и аттрактивностью (наличие последних двух свойств не требует комментария). Цель помещения этих предметов в интерьере – обеспечение для приходящих возможности общения с ними (вернее, с тем, что за ними стоит), т. е. *коммуникация*; само расположение их подчинено определенному замыслу, одной идее, средствами выражения которой служат как сами предметы, так и их взаимное расположение, а также дополняющее их оформление (в церкви это киоты, покровы, цветы). А эмоциональный настрой, чувство поклонения, приобщения к некоей высшей духовности, с которым входит человек в музей, сродни религиозному чувству благоговения.

Но эта “экспозиционность” храмового интерьера родственна музейным экспозициям, построенным не по систематическому или тематическому методу, даже не ансамблевой экспозиции, ибо не стилистическое единство есть главное в церковном интерьере; такой принцип построения мы можем назвать только “образным”.

Роднит современную “образную” экспозицию с оформлением храмового интерьера и присущая ему значительная доля театрализации. Для подтверждения этой мысли приведем одно из высказываний сотрудников “Музея отживающего культа”, организованного в Петрограде в 1923 г. (осмысление формальной сути храмового интерьера представлялось немаловажной задачей в те годы, когда происходило уже повсеместное закрытие церквей, для доказательства необходимости сохранения полностью хотя бы их интерьеров): “Как и в декоративном искусстве театральной техники, учитывающей наилучшие условия зрительных восприятий, церковная декорация не ограничивается одним планом, одной декоративной стеной, на фоне которой происходит то, что можно именовать древним термином – “действие” – мистерия, но расположена целым рядом планов; здесь имеется и обязательное

возвышение – солея, и боковые кулисы, выдвинутые на первый план и замыкающие сцену с правой и левой стороны – в виде киотов, отделяющих клиросы, и центральный план, в котором происходит самое действо и который снабжен завесой, и задний план – фон, на котором все происходит – изображение на стене апсиды. При этом чрезвычайно важную роль играют обстановочные предметы, так же обязательные для всей этой декоративной постановки, как и театральные реквизиты. Торжественные паникадила и лампы, подсвечники, подражающие в своих формах светильникам, саркофаги плащаниц, балдахины, парчевые ткани и т.п. предметы, составляющие ансамбль церкви, в большинстве случаев выполнялись по одному замыслу и подчеркивали стилистически основную декорацию, углубляя ее” (4). Важным теоретическим положением, выработанным в процессе создания “Музея отживающего культа”, стало “комплексное понятие памятника” (5), т.е. требование музеефикации ансамбля в том виде, как он сложился, без классификации предметов, составляющих интерьер, на категории более ценных и менее ценных, и не допуская изъятия и распыления вторых.

Наиболее значительной попыткой осмысления проблем “музеальности” памятников церковного искусства стала в первые послереволюционные годы небольшая по объему, но значительная по глубине высказанных мыслей статья П.А.Флоренского “Храмовое действо как синтез искусств”. Пожалуй, за прошедшие после ее выхода семь десятилетий не появилось в нашей научной литературе более глубокого анализа этого вопроса, и современные исследователи все чаще обращаются к высказанным в ней мыслям. Работа эта чрезвычайно важна сегодня и потому, что это аргументированная точка зрения человека, безусловно, глубоко и искренне верующего, имеющего духовные сан и обладающего обширными познаниями в области церковных догматов.

Статья была опубликована в 1922 г. в журнале “Маковец”, в основу ее лег доклад, сделанный П.А.Флоренским в комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры в октябре 1918 г.

Нередко, обращаясь сегодня к этой работе, в ней видят прежде всего отрицание самой идеи музея вообще и музея церковного искусства – в особенности. Такие высказывания, как “Музей самостоятельно существующий, есть дело ложное и, в сущности, вредное для искусства”, “задача музея – уничтожение художественного предмета как живого” (6), кажется, дают повод для подобного вывода. Однако, вчитываясь в статью более внимательно, мы понимаем, что столь категоричное отрицание относится не к идее музея как такового, но к музею, игнорирующему конкретные условия “художественного бытия” произведений, отрывающему их от живой “деятельности духа”, что П.А.Флоренский выступил прежде всего против вполне определенного взгляда на экспонирование памятников церковного искусства, а не против взгляда на храм как на музей.

Отец Павел Флоренский и искусствовед П.А.Флоренский, говоря об осмыслении церковного искусства как *части культурного наследия*, выступал не против *музеефикации*, но против *мумификации* произведений искусства. Автор выдвигает одно основное требование к экспонированию памятников искусства: сохранение условий художественного бытия, вне которых оно “... перестает восприниматься, а затем и существовать как художественное” (7).

По мысли ученого, “...художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и может существовать как художественное” (9). Относя эти рассуждения “особенно” к церковному искусству, П.А.Флоренский причислял к необходимому для восприятия “пучку условий” и “волнение неровного, пульсирующего света”, “живого, греющего душу”, и “тончайшую голубую завесу

фимиама”, вносящего в восприятие икон и росписей “смягчение и углубление воздушной перспективы”, и “материализованную, постоянно движущуюся атмосферу”, и “пластику и ритм движений священнослужителей”, и “благоговения”... Искусства “огня”, “дыма”, “запаха”, “одежды”, “хореографии”, “вкуса”, “осозания”, “обоняния” подчинены, по словам П.А.Флоренского, “единой цели, верховному эффекту катарсиса” (10). Священник Павел Флоренский не отрицал “музейности” храма, он готов был сам храм, синтезирующий все виды искусства, рассматривать как музей совершенно нового типа, о котором мечтал. Вся Лавра как целостный художественно-исторический памятник представлялась ему сплошным музеем. “Весь своеобразный уклад этой исчезнувшей жизни, этого острова XIV-XVII вв. должен быть государственно оберегаем”, – писал он (11).

Не потому ли столь холодными и как бы навязанными церковному интерьеру кажутся многие из современных экспозиций храмов-памятников, что создатели пытались строить их по законам не “образного”, но “ансамблевого”, “систематического” или “тематического” методов? Не это ли приводит к выхолащиванию, статичности, “неадекватности” интерьерных экспозиций характеру экспонируемого материала?

Однако и при соблюдении различных условий в экспозиции храма-музея подчас не возникает образ. Можно зажечь лампы перед иконостасом, курить фимиам и включать музыку – музей не будет храмом. Выше мы намеренно касались лишь внешней, формальной стороны построения храмового интерьера, но ведь суть заключается в том, что в церкви, по словам П.А.Флоренского, “...мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей”. Позволив себе продолжить это сравнение, признаем, что посетитель музея видит лишь их земную, материальную “тень”.

Если рассматривать язык экспозиции как определенный код, знаковую систему, станет очевидно, что в интерьере действующего храма и храма-музея мы имеем дело с двумя разными языками, использующими одни и те же знаки, но наделяющими их разными смыслами. Люди, говорящие на разных языках, могут никогда не договориться. В ситуации “двуязычности” возможны разные варианты для достижения понимания: изучение второго языка; наличие переводчика; повторение любой информации на одном и на другом языке; создание некоего третьего языка, усредненного, включающего элементы обоих; наконец, признание одного из языков главенствующим и даже объявление другого вне закона... Надеемся, что в процессе поиска экспозиционного языка для храмов-музеев, позволяющего донести до посетителя как его историко-культурное, так и религиозно-символическое значение, последний из названных подходов никогда больше не возобладает – ни в отношении музея, ни в отношении храма.

Объекты коммуникации, осуществляемой в храме-музее и действующем храме, также разные: трансцендентные силы – в одном случае, и определенная историческая эпоха – в другом. Еще чаще объектом коммуникации для неверующего, пришедшего в храм, становится иная духовная культура, иное *миропонимание*, к которому он присматривается с интересом, любопытством, уважением, или же полным непониманием и неприятием. Современному атеисту в действующем храме почти все непонятно и чуждо, хотя он и ощущает притягательность самой его атмосферы, понимание собственной непрошенности заставляет чувствовать себя дискомфортно. Поэтому превращение всех храмов-музеев в действующие церкви будет иметь еще одно губительное последствие: углубление непонимания между людьми, знающими разные “языки”, отчуждение множества людей от этих памятников. В талантливо построенной же экспозиции музея-храма любой сможет не только приобщиться к историко-культурному достоянию, которое досталось нам всем – верующим и

неверующим – от предков наших, но и, получив хороший “перевод” (объяснение), понять и принять заключенный в интерьере храма духовный пафос христианской культуры, также являющейся важнейшей частью духовного наследия народа.

Уже в 20-е гг. музейные работники вырабатывают большое число вариантов “экспозиционного языка” музея-храма. Позволим себе несколько подробнее остановиться на этом историческом аспекте проблемы. Ведь на пути к XXI в., задумываясь о том, каким быть тому или иному явлению в будущем, мы все чаще оглядываемся назад и все внимательнее вслушиваемся, вдумываемся в мысли, идеи, ошибки наших предшественников-музеевцев, особенно живших и мысливших в первой трети XX в. История распорядилась так, что большинство создававшихся в те годы музейных проектов, планов и идей не были реализованы, а если и нашли реальное воплощение, то просуществовали недолго и были забыты на многие годы. К таким явлениям, в частности, относятся повсеместно возникавшие в первые послереволюционные годы музеи-храмы и музеи-монастыри с их взаимопроникающим, еще не до конца разделенным осознанием внутреннего пространства и как сакрального, и как экспозиционного одновременно.

Музеи-храмы 20-х гг. представляли собой совершенно особый, сформировавшийся в специфических условиях наступления государства на церковь и массового отхода народа от религии тип музея-хранителя истории и искусства “уходящего культа”. Они были многочисленны и отличались поразительным многообразием форм музеефикации, экспозиционных решений, соотношений культового и историко-культурного элементов. Основные типы их можно свести к следующему перечню:

действующий храм, в определенные дни и часы открытый для доступа экскурсий и индивидуальных посетителей;

храм, используемый совместно общиной верующих и музеем с созданием музейной экспозиции памятников церковной археологии в приделе, на хорах и т.п.; инициатива создания такого музея могла исходить как от музейных органов, так и от церкви;

музей-монастырь, в котором намеренно сохранялись элементы монастырского быта (в подобных попытках музеефикации “уходящего уклада жизни” нетрудно заметить прообраз будущих экомузеев);

храмы, музеефицированные полностью в том виде, какими они перешли во владение музея, со всем богослужебным убранством и оборудованием и сохранением всех временных напластований;

храмы-музеи с сохраненным убранством интерьера, из которого изъяты “немузейные” (поздние, малохудожественные) предметы;

храмы-музеи с ансамблевой экспозицией интерьера, реконструированного на определенный период (или периоды) его истории, очищенного от позднейших напластований;

храмы-музеи с полным или частичным сохранением интерьера и с привнесением экспозиционного материала (чаще всего – историко-архитектурного) в виде экспозиций в самом храме, приделе или на паперти;

храмы, используемые для размещения церковно-археологического отдела музея, где экспонатура не противоречит художественному облику ансамбля интерьера, хотя и вторгается в его строй;

храм, специально спроектированный и построенный как музей, для размещения церковно-археологических коллекций, лишенный алтаря и престола;

экспонирование полностью сохраненного убранства интерьера, но перенесенного из стен храма в другое помещение.

Если внимательно присмотреться к основным направлениям, которые сегодня прослеживаются в экспозиционных решениях интерьеров храмов-памятников, можно заметить, что многие из них продолжают традиции музейного показа подобных памятников, возникшие почти 70 лет назад. Современные специалисты редко вспоминают об этом, а часто и не знают, что подобный опыт музеефикации существовал в 1920-е гг.

Среди современных перспективных направлений экспонирования интерьеров храмов-памятников наиболее традиционным и строго научным является направление, базирующееся на “проблемно-историческом” принципе показа. Этот принцип, сформулированный в работе Е.Г.Гараниной, “...реализуется... в сложном и приобретающем каждый раз индивидуальные черты сочетании ансамблевого и тематического методов” (12) при ведущей роли ансамблевого. Этому принципу подчинены экспозиции крупнейших музейных храмов, интерьеры которых представляют исключительную историко-художественную ценность. Ансамбли некоторых из них являются памятниками определенной эпохи, имеют четко обозначенную “оптимальную дату” и отличаются стилистическим единством (церковь Покрова в Филях), другие складывались в течение длительного времени и объединяют высокохудожественные произведения разных эпох (Успенский собор Кремля, храм Покрова на Рву), что усложняет задачи. Но и в том, и в другом случае ансамблевый подход к экспонированию проявляется в “стремлении к воссозданию синтетической структуры храма”, стремлении “...рассматривать историческую, символическую и художественную значимость памятника комплексно и не допускать в экспозицию памятники, не характерные или тем более чуждые для интерьера храма” (13).

Какое же место отводится в подобной “интерьерной” экспозиции тематическому методу? В уже цитированной статье роль тематического метода определяется как выделение “... в исторически сложившихся комплексах собора памятников, наиболее значимых для основных периодов его существования”, возможность “...акцентировать...семантические и репрезентативные свойства музейных предметов, которые являются наиболее значительными с научных позиций сегодняшнего дня”, а также как введение в экспозицию предметов, исторически с интерьером не связанных, “...но важных для раскрытия той или иной проблемы” (14). Особенно усиливается значение тематического метода там, где из-за недостаточной сохранности или сложности исторических наслоений нет возможности в полной мере осуществить ансамблевую экспозицию и большое значение приобретает экспозиционный показ фрагментов, реставрационных раскрытий, зондажей, реконструкций и т.д. (как, например, в центральном столпе собора Покрова на Рву, где одновременно экспонируется “архитектурная” роспись XVI в. на одной стене и “травная” XVII в. – на другой). И если в экспозиции любого музеефицированного храма должно происходить “... как бы наложение двух коммуникативных систем – прошлой и современной” (15), то следует признать, что чем большую роль играет тематический метод, тем больший сдвиг происходит в сторону современной коммуникативной системы и тем меньше шансов имеет современный человек “увидеть интерьер глазами наших предков”.

Подобный “проблемно-исторический” принцип показа имеет в нашем музейном деле длительную историю. Значение для крупнейших архитектурных шедевров строгого научного показа, основанного на тщательном изучении, выявлении и акцентировании реставрационными и экспозиционными средствами потенциально заложенной в памятнике историко-культурной информации было осознано уже в начале 1920-х гг. В эти годы для большинства храмов-музеев была характерна музеефикация интерьера в целом, со всеми временными наслоениями и предметами различного назначения; но экспозиции таких выдающихся памятников, как соборы

Московского Кремля или храма Покрова на Рву с самого начала носили иной характер. Их музеефикация проходила при участии крупнейших специалистов музейного дела. Целью музеефикации было провозглашено "...сосредоточение, хранение и изучение самых высоких достижений русского и иностранного мастерства с помещением их для всенародного ознакомления в наиболее соответствующих для них условиях" (16). Работа над экспозицией интерьеров подобных храмов-памятников велась на строго научной основе, проводилось максимальное выявление памятников путем производства архитектурно-реставрационных работ, раскрытия древней живописи, удаления всех противоречащих эпохе и стилю интерьера вещей. Экспозиционная работа осуществлялась на основе детального изучения архивного материала и носила характер строгой научной реконструкции интерьеров на определенные "оптимальные" даты.

Рассмотренный принцип применим, безусловно, только в отношении наиболее "благополучных", с точки зрения сохранности, памятников. Но гораздо чаще при проведении музеефикации экспозиционер сталкивается с ситуацией, когда экспозицию приходится строить в пустом храме, убранство которого полностью утрачено, а в музейных хранилищах существуют отдельные фрагменты декора полностью уничтоженных церквей. Заманчиво удобным путем экспонирования может представляться соединение отдельно существующих памятников культовой архитектуры с памятниками живописи и декоративно-прикладного искусства из других храмов, в результате чего появляются "приблизительные", усредненные экспозиции. Этот подход к показу интерьеров уже специфически современный, выработанный в период осознания обществом утраты множества памятников и вызванный к жизни стремлением к их реконструкции, возрождению во что бы то ни стало. Однако принцип "усредненности", некоторого безразличия к подлинности ансамбля интерьера таит в себе немалую опасность.

Русский храм – сложное целостное явление, средоточие и символическое выражение духовной жизни народа; на каждом историческом этапе эта духовность имела свои неповторимые черты. О существующем соответствии между конкретной исторической формой духовной жизни русского народа и ее архитектурным выражением свидетельствуют психологические опыты по изучению восприятия архитектуры, проведенные Е.Артемовой: числовые выражения оценок впечатления от ряда памятников архитектуры, выведенные по методу семантического дифференциала, сильно отличались одно от другого, но прямо коррелировали с оценками исторических событий, в честь которых эти памятники были возведены (о чем испытуемые не знали).

Еще более точное выражение находили все, даже незначительные перемены в духовной жизни народа, в убранстве интерьера храма; и если архитектурные формы менялись медленно и выражали наиболее значительные, заметные перемены духовной жизни народа, то живопись, орнамент, музыка, театрализованное действие богослужения представляли собой более изменчивую, подвижную часть в этом синтезе искусств. И если, создавая экспозицию в интерьере храма, мы вносим во внутреннее пространство предметы убранства *приблизительно* той же эпохи, без учета места и обстоятельств их изготовления, синтез не возникает, музейная коммуникация как процесс проникновения в суть духовной жизни отдаленной от нас эпохи может не состояться. Приведем конкретный пример: в храме Вознесения в Коломенском еще в 1960-е гг. существовала экспозиция интерьера, состоявшая из тяблового иконостаса, собранного из икон XVI-XVIII вв., и отдельных случайных предметов убранства (поставные свечи, резьба по камню и т.д.). Оценить экспозицию можно, рассматривая храм, во-первых, как архитектурное сооружение, во-вторых, как историко-культурный памятник; и, наконец, в качестве выражения духовной жизни народа. Приходится

признавать, что:

с точки зрения раскрытия экспозиционными средствами архитектурного замысла, создание этой экспозиции было вполне оправдано, так как архитектурный замысел внутреннего пространства храма всегда рассчитан на восприятие его при наличии алтарной преграды и иконостаса, отсутствие которых искажает восприятие;

с точки зрения подлинности, археологической достоверности интерьера, соединение в одно целое произвольно взятых частей разных памятников и разных эпох недопустимо;

наконец, строя ансамблевую экспозицию как неполный интерьер рядового приходского храма, мы вряд ли создадим образ, дающий возможность почувствовать идейный пафос личного, домового храма великого князя, построенного в честь рождения долгожданного наследника, и даже в архитектурных формах своих, по мнению одного из крупнейших исследователей русского шатрового зодчества М.А.Ильина, выражающего идею небесного “осенения”, благословения светской власти государей московских, их “гордыню духа” (17).

Нам представляется, что решая вопрос о том или ином методе экспонирования пространства культового памятника (за исключением описанных выше редких случаев высокой степени сохранности интерьера, позволяющих строить полную ансамблевую экспозицию), экспозиционер должен ясно представлять себе практическую невозможность совместить все три подхода и удовлетворить требования максимального раскрытия архитектурного замысла, соблюдения исторической достоверности и осуществления полноценной музейной коммуникации. В большинстве же случаев экспозиционер, исходя из особенностей и степени сохранности памятников, должен принять решение о том, какому подходу отдать предпочтение.

В ряде музеев сейчас идут поиски путей экспонирования интерьеров памятников, не сохранивших (или сохранивших частично) внутреннее убранство, с применением современных технических средств.

Основной принцип, оправдывающий использование аудиовизуальных средств в музее-храме – не буквальная реконструкция материальных фрагментов убранства интерьера, но попытка воспроизведения современными средствами того самого “пучка условий” существования художественного произведения, о котором писал Павел Флоренский. Основными средствами создания экспозиционного образа становятся свет, воссоздающий особенности светораспределения в средневековом храме или акцентирующий архитектурные формы и живописные фрагменты, звук, раскрывающий акустические свойства интерьера и являющийся одной из важнейших составляющих синтеза искусств в храме, цвет с его выраженной символикой. Весь этот комплекс факторов воздействия на посетителя реализуется при помощи технических систем освещения, звуковоспроизведения, демонстрации слайдов и автоматического управления. При размещении основных модулей системы в местах, недоступных для взгляда зрителя, достигается возможность экспонирования интерьера в двух состояниях: при отключенной системе аудиовизуального показа внутреннее пространство храма предстает перед посетителем в своем подлинном “археологическом” виде, без экспозиционного оборудования и дополнительных экспонатов; в период работы системы экспозиционер предлагает свое современное прочтение образной системы храма. При этом два варианта экспозиции, существуя в одном экспозиционном пространстве, разделены во времени.

Такой подход дает возможность консервации интерьера в том виде, какой он имеет на сегодняшний день, то есть обеспечивает соблюдение строгой научности, подлинности, предельно бережного подхода к памятнику, одновременно дает возможность воссоздания эмоционального воздействия интерьера, создания

исторически достоверного *образа*, то есть позволяет максимально активизировать процесс музейной коммуникации. Это делает использование аудиовизуального показа особенно перспективным для раскрытия информационного потенциала и образной системы памятников с полностью или частично утраченным убранством, что затруднительно с использованием обычных экспозиционных средств*.

Другой вариант экспозиционного решения, также основанный на применении образного метода организации экспозиции во внутреннем пространстве храма, не сохранившего убранство, и существующий ныне только в проекте, предусматривает наполнение пустого экспозиционного пространства интерьера новым содержанием при сохранении идеи сакральности, насыщенной духовности этого пространства, отношения к нему как к объекту поклонения. Именно такой подход предложен авторами проекта музея-заповедника “Исток Волги” для двух храмов, входящих в заповедный комплекс. Сохраняя отношение к структуре храма как к “образу мира”, авторы используют “...легенду, поэзию, музыку, живопись – все виды художественного моделирования” и трансформируют их в цельный образ “поэтического мифа” – мифа об Истоке (18). Правомочен ли такой подход к храму-экспонату? Думается, да, если экспозиционер проявит максимум такта при подходе к религиозной святыне и если новая идея, вкладываемая в экспозицию интерьера, достаточно значима, высокодуховна и по сути своей не противоречит христианской идее. Таковы в проекте, предложенном Т.П.Поляковым, идеи Родины, Истока, Народа, Подвига, определяющие образно-символическую систему экспозиции. Такое решение представляет собою промежуточный вариант, который трудно отнести к одному из двух сформулированных в музееведении подходов к музеефикации (“памятник как музей” и “памятник под музей”), ибо, несмотря на внесение “чужого” экспозиционного материала, сами архитектурные формы и их привычная символика, образный строй самым активным образом включаются в экспозицию в качестве основного экспоната. Можно определить и границы возможностей применения такого подхода: памятники, не сохранившие внутреннего убранства, архитектура которых не представляет значительного художественного интереса, но исторически теснейшим образом связанные с событием или явлением, которому посвящается новая экспозиция в интерьере. Приведем в качестве примера частичной реализации подобного подхода экспозицию в храме, построенном в память А.А.Тучкова его вдовой на Бородинском поле. В экспозицию, посвященную Бородинскому сражению, включено живописное полотно с изображением битвы, занимающее место иконостаса, чем подчеркнута святость подвига героев Бородинина.

В подобном вольном наполнении пространства храни новым содержанием, в самом приеме использования экспозиции как специфической формы “поэтического мифотворчества” (19), в использовании святости, сакральности экспозиционного пространства для придания сакральной значимости экспонируемому материалу можно заметить продолжение и развитие идеи слияния храма и музея, разработанной в философии Н.Ф.Федорова.

Однако эти новые, современные подходы к экспонированию памятников культовой архитектуры вряд ли смогут достаточно скоро найти широкое применение в наших музеях, хотя, думается, именно за ними – будущее. Сегодня реализации перечисленных проектов мешает и известный консерватизм как общественности, так и части музейных работников, и достаточная сложность их воплощения. Так, технические средства, находящиеся в распоряжении наших музеев, далеки от совершенства и не позволяют обеспечивать достаточно высокий уровень и надежность аудиовизуальных систем, а осуществление аудиовизуального показа на низком техническом уровне способно лишь дискредитировать плодотворную идею. В самих

проектах также много нерешенных вопросов, что естественно для еще не апробированных идей. В частности, говоря о реконструкции “пучка условий” при помощи аудиовизуального показа, имеются в виду только некоторые из них; нереализованными остаются “искусство запаха”, “искусство дыма”, “искусство вкуса”, “искусство театра”. Возможно, в дальнейшем развитие технических средств приведет к восполнению этого недостатка.

Можно представить себе и еще один путь, основанный на полной реконструкции всего синтеза искусств, путь полного научного восстановления “пучка половиц”, необходимых для восприятия интерьера русского храма на определенный период времени. Этот подход возможен только на основе творческого содружества музея и церкви. Первые шаги на этом пути уже сделаны некоторыми музеями, в музеефицированных храмах которых сохраняются экспозиции, а в дни наиболее торжественных праздников происходят богослужения.

Попробуем представить храм-музей, предположим, XVII в., где сохранено или реконструировано на строго научной основе во всей полноте внутреннее убранство XVII в., а в дни памяти значительных событий в жизни народа и государства этого периода (например, освобождения Москвы от польско-литовской интервенции, венчания на царство первого Романова) проходят торжественные службы строго по правилам богослужения XVII в., звучит церковное пение этого исторического периода, используются облачения и другие предметы культа, точно реконструирующие памятники этого времени. Само разыгрывание некоего исторического спектакля, мистерии всегда являлось характерной чертой христианского культа, некоторые русские храмы имели собственные традиции подобных театрализаций, и ни высшие церковные иерархи, ни государственные деятели не считали для себя зазорным принять участие в таком спектакле (достаточно вспомнить “шествие на осляти” с участием царя и патриарха, ежегодно происходившее в XVI в. перед Покровским собором на Рву и воскрешавшее в памяти современников торжественный въезд государя в Москву после Казанского похода).

Нам представляется, что в установлении подобных традиций можно найти точку соприкосновения взаимных интересов церкви и музея, заключающихся в возрождении духовности, исторической памяти народа. Такое раскрытие изначальной образной системы храма, реконструкция его “исторической сакральности” невозможны без участия служителей культа, но невозможны и без участия историков, музееведов, реставраторов, искусствоведов. Такие “живые” музеи-храма могли бы сплотить вокруг себя не только специалистов, но множество людей, верующих и неверующих, для которых небезразлична судьба нашего историко-культурного наследия.

Еще раз обращаясь к опыту музейных работников начала 20-х гг., нужно отметить, что в экстремальной ситуации, когда само физическое существование многих памятников отечественной культуры было поставлено под угрозу, музеи и церкви находили общий язык. Церковь шла навстречу музею потому, что в тяжелейшие для нее гибельные времена слияние с музеем представлялось часто единственным спасением, наилучшим выходом; музей же уже в силу охранительной природы своей стремился сохранить христианскую культуру как часть национального достояния.

Примеров такого движения навстречу друг другу в эти годы было немало. Община верующих действующей церкви Троицы в Останкине сама обратилась в Главмузей с просьбой разрешить в часы работы дворца-музея “Останкино” открывать храм, обслуживать посетителей силами общины, а плату за вход использовать на реставрацию храма. Троице-Сергиев музей-монастырь в течение ряда лет давал под своей крышей приют двум слепым монахам-звонарям – носителям традиции монастырского звона. В знаменитой Оптиной Пустыни, объявленной музеем в 1919 г.,

музейными сотрудниками велась многолетняя упорная борьба с местными властями за сохранение за монахами права продолжать жить в монастыре, пользоваться храмами и скитом, вести хозяйство. Музей стремился сохранить в неприкосновенности сам исторический уклад жизни, традиции Оптиной Пустыни, тот дух, без которого Оптина не была бы местом, притягивающим к себе величайшие умы русского XIX в. Монахи участвовали в музейной работе; так, когда в музее создавалась экспозиция “хибарки старца”, в качестве консультанта был приглашен келейник последнего из оптинских старцев.

Хотелось бы не забывать об этих традициях сегодня, когда обе стороны ожесточились в длящейся десятилетиями атеистической борьбе. Стоит вспомнить, что сами музеи-храмы и музеи-монастыри, повсеместно закрывавшиеся, уничтожавшиеся в конце 20-х гг., пострадали именно потому, что боролись за физическое и духовное сохранение подвергавшихся разрушению и поруганию церквей.

Думается, сегодня необходимо существование и действующих храмов, и храмов-музеев. В музеях-храмах не должно быть места бездуховным, чуждым атмосфере памятника экспозициям, в экспозиционном осмыслении интерьера церкви должно учитываться растущее стремление к пониманию религиозно-символического значения храма; в то же время сегодняшние верующие вполне могут взглянуть на храм с позиции Павла Флоренского, видевшего не только культовое, но и его историко-культурное значение. Неужели еще не наступило время сотрудничества музея и церкви на основе общих интересов максимального сохранения нашего общего наследия и воспитания уважительного к нему отношения?

Литература

1. Федоров Н.Ф. Сочинения. – М., 1982. – С.579.
2. Там же. – С.571.
3. ОПИ ГИМ. – Ф.54. – Ед.хр.227. – Л.24.
4. ОПИ ГИМ. – Ф.54. – Ед.хр.775. – Л.14 об.
5. Там же. – л. 16 об.
6. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Советский музей. – 1989. – № 4. – С.66.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же. – С.68.
10. Там же. – С.68-69.
11. Там же. – С.69.
12. Гаранина Е.Г. Специфика современной интерпретации музея-памятника // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – Труды НИИК. – М., 1989. – С.196.
13. Там же. – С.197.
14. Там же.
15. Там же. – С.201.
16. ОПИ ГИМ, ф.54, ед.хр.708, л.1.
17. Ильин М.А. Русское шатровое зодчество. – М., 1980.
18. Поляков Т.П. Мифологическое сознание и музей XXI века // Музееведение. На пути к музею XXI века. – Труды НИИК. – М., 1989. – С.148-156.
19. Поляков Т.П. Мифологическое сознание... – С.148.

Архитектурные коллекции: история и экспозиционная эстетика

Как отечественные, так и зарубежные специалисты по истории культуры и искусствоведы проявляют повышенный интерес к проблеме собирательства художественных произведений, их “музеефикации”, выставочной эстетике, техническим качествам экспозиционных материалов, в то время, как история архитектурных коллекций только-только начинает приоткрываться и выделяться в особое направление исследований. Более или менее последовательно стали освещаться западноевропейские, и отчасти, американские собрания проектной графики и рисунков, макетов (моделей), антиков или “старых камней”, слепков. Ожидают систематического исследования во многом уникальные и представляющие большой научный интерес отечественные материалы.

В 1980-е гг. на Западе вышел ряд изданий, определивших уровень исследований в данной области. Назовем книгу известного французского историка W.Szambien “Музей архитектуры”, представляющую собой публикацию доклада правительству по поводу создания такого музея в Париже. Отдельные издания на ту же тему появились в последнее время и в других странах. Одновременно складывалось понимание того, что архитектурные коллекции являются ценными свидетельствами культурных запросов своей эпохи, ее творческих и интеллектуальных движений, стилей. В них находят отражение поиски в области техники рисунка, моделирования, снятия копий. В связи с их изучением встают такие специальные вопросы, как место архитектурных экспонатов в художественном музее, методы организации и типы экспозиции. Назревает необходимость в исследовании археологии, эстетики, “ремесел” изготовления экспонатов. Уже выстраивается довольно четкая историческая последовательность выставочных принципов – от энциклопедических до последних выставок в стиле постмодернизма. Яркой приметой последних десятилетий стало и открытие целого ряда музеев архитектуры в различных странах мира (в Канаде, ФРГ, Японии, намечается открыть такой специализированный музей во Франции).

Сегодня Международный комитет архитектурных музеев (ICAM) объединяет как открытые недавно музеи Франкфурта-на-Майне (1984) и Монреаля (1979), так и их предшественников в Скандинавских странах и у нас в России, созданных на протяжении последних ста лет. К перечисленным следует добавить старейшие из действующих ныне: учрежденный в 1833 г. Музей известного английского мастера и коллекционера сэра Джона Соуна, а также ряд академических и профессиональных фондов, в том числе Баухауз-Архив, сохраняющий материалы по авангардному творчеству педагогов и студентов этого училища, существующие фонды при Королевском институте британских архитекторов, Чикагском историческом обществе и другие (1). Об исторически сложившемся понимании специфики архитектурных коллекций свидетельствует то примечательное обстоятельство, что так называемые музеи “под открытым небом” или архитектурные заповедники не принимают участия в работе комитета, хотя в прошлом их эстетические взгляды, влиявшие на их создание и экспозиционные программы во многом совпадали. С приближением к 2000-му г. обнаруживается тенденция роста численности музеев архитектуры. В Париже, где по воле судьбы уникальные коллекции оказались разрозненными и почти забытыми,

несколько лет тому назад проходило серьезное обсуждение идеи создания французского музея архитектуры на научном и официальном уровнях. Япония готовится к открытию аналогичного музея.

Идея музея архитектуры зародилась не ранее конца XVIII в. Первоначально, по-видимому, мыслилось создание фондов профессионального хранения для назидательного показа публике достижений строительного искусства; во Франции эта идея к тому же соединялась с мыслью о государственной опеке и поддержке архитекторов, лишенных работы в результате революционных событий. Цивилизаторская концепция, характерная для французского менталитета, а это относится как раз к моменту ее кристаллизации, также влияла на замысел создания музея архитектуры, подсказывая, что в нем должно найти отражение поступательное движение к высшим формам мастерства и профессионализма. Яркий представитель плеяды революционных архитекторов Э.-Л.Булле таким образом формулировал эту идею: “Не возразят ли мне, что правительство не может раздавать заказы на строительство монументов, как оно раздает их на картины или статуи? Нет, конечно. Но можно спрашивать с архитекторов модели... Со временем образуется музей архитектуры, куда войдет все, чего можно достичь в этом искусстве усилиями тех, кто совершенствует его” (2).

Одновременно с возникновением идеи архитектурного музея впервые обозначился вопрос о месте архитектурных собраний в художественном музее. Для создателей Лувра, первого художественного музея в его нынешнем общепринятом понимании, этот вопрос был, в принципе, предрешен. Согласно теории, восходящей к Альберти, а во Франции она получила распространение благодаря автору XVIII в. Ж.-Ф.Фелибьену, не могло возникнуть сомнения относительно единства рисовальных (или начертательных) искусств, включающих живопись, скульптуру и архитектуру. Эстетика Просвещения, несмотря на серьезные расхождения с наследием старых авторов, в целом придерживалась того же взгляда на вещи. “Я посоветовал бы вам не доверять архитектору, коль скоро он плохо рисует”, – писал выдающийся критик Салонов Дени Дидро, напоминая при этом, что замечательный французский архитектор XVII в. Клод Перро “рисовал превосходно” (3).

Совершенно естественно поэтому, что в эпоху французской революции многочисленные проекты создания национального музея предусматривали то или иное место для архитектурных коллекций. А с момента его учреждения и когда окончательно определилось, что он будет создан на основе национализированного королевского собрания в Луврском дворце, при музее существовал архитектурный отдел, хотя и чисто номинально, пока продолжалось обсуждение объема и содержания экспозиции. Решалось: будет ли она представлять искусства и древности или творения “природы и гения”, еще один вариант предусматривал, что художественные произведения войдут в энциклопедический обзор человеческих знаний.

Организационные дебаты длились в общей сложности несколько лет. Однако в начале XIX в., когда Наполеон произнес свою чеканную фразу: “Никогда не следует забывать, что Лувр – это Дворец искусств” (4), архитектура уже вышла из состава музея. Причины этого могли быть и в политике самого Наполеона, направленной на всемерную поддержку инженерного корпуса в архитектурной профессии, что отдаляло архитектуру от рисовальных искусств и сближало с наукой и промышленностью, и в объективных сразу же возникших трудностях формирования архитектурного отдела. Положение изменилось несколько позже, когда архитектура вновь соединилась с живописью и скульптурой на основе все той же теории рисовальных искусств в другом известном парижском музее, открытом при академической Эколь де Бозар.

Энциклопедическая тематика, которую намеревались первоначально применить

к луврской экспозиции, предполагала распределение музейных пространств в соответствии с отдельными разделами “наук, искусств и ремесел” (по названию Толкового словаря энциклопедистов), так сказать, постатейно, с последовательными переходами от одного к другому в направлении движения посетителей. В проекте переоборудования запущенной королевской резиденции в грандиозный национальный музей архитекторов Лиграна и Молино (1790-91) намечено отвести целый павильон, состоящий из 12 залов, под большую архитектурную выставку. По общей пространственной схеме проекта заметно, что авторы стремятся превратить осмотр художественных произведений и множества других экспонируемых материалов в довольно протяженный познавательный “променад” для публики. На втором этаже расположены отделы науки управления, морали, истории, изящной словесности, астрономии, медалей, музыки, физики, костюма, навигационной науки, математики и механики. На первом – ботаники, химии, минералогии, металлургии, медицины, хирургии, фармакологии, зоологии, анатомии, агрономии и всевозможных орудий труда.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что на пути от задуманных залов второго этажа к залам первой экспозиция становится заметно тяжелее и массивней, переходя от предметов мира в основном книжного и тонко материального к более увесистым экспонатам живой и неживой природы (если представить наглядней, то от астролябий, тромбонов и карт к маховым колесам, тиглям и боронам). Архитектура вместе с произведениями живописи и скульптуры, расположенными в Квадратном салоне и под сводами Большой галереи, образует внушительный по протяженности отдел искусств. Она представлена в нижнем уровне, по линии первого этажа со стороны набережной Сены, видимо, еще и потому, что предметом показа мыслятся у авторов проекта главным образом “старые камни”, которые неизбежно заземляют, если так можно выразиться, любую архитектурную выставку.

При закладке луврских коллекций действительно ожидалось большие поступления “старых камней” из самых разных источников, не только из археологических экспедиций. Один из документов организационной комиссии, датированный 1794 г., рисует несбыточный по размаху замысел выставить в залах дворца многочисленные капители, антаблемента, фризы и другие “прославленные останки всех памятников”, которыми архитектура увековечила цивилизацию (5). Названы крупные и сверхкрупные фрагменты сооружений, что в переводе на меры объема, помноженные на фантастическую цифру “всех” достопримечательных творений зодчества, просто не сопоставимо с пространствами реального, а не вымышленного музея. И в то же время в документе предлагается разместить имеющиеся образцы, чтобы не переносить их дальше и не поднимать выше, в первом вестибюле Луврского дворца несомненно из соображений здравого смысла, учитывая неподъемный вес и большие размеры экспонатов.

Столь грандиозная картина истории архитектуры в уцелевших фрагментах, в более или менее выразительных частях некогда стройного целого могла сложиться в воображении человека конца XVIII в., поглощенного безудержной “страстью к руинам”, которая манила его ко все новым и новым открытиям в еще не обследованные страны древнего мира. Впечатления, одно разительнее другого, накладывались на впечатления, камни Пестума и Пальмиры, павшие стены Агригента и т.д., создавали невиданную доселе картину вселенских развалин. Другим источником создания этой картины могла послужить сама французская революция, которая собирала музейные богатства из ею же разоренных частных коллекций и множества разрушенных памятников зодчества.

Детали снесенных зданий, признанные достойными внимания и охраны,

поступали в специально созданный депозитарий, занявший территорию упраздненного монастыря на улице Пти-Огюстен (6). Оттуда их предполагалось перевести в Лувр или использовать для украшения революционных сооружений. Некоторые действительно вливались в луврскую коллекцию. К примеру, в 1798 г. туда было переправлено по списку 30 колонн, 18 капителей и 12 баз. Их вес и габариты диктовали те же условия хранения, что и в предыдущем случае, потому им были отведены места большей частью в саду, а там, где это не было сопряжено с неимоверной нагрузкой – вдоль стен Большой галереи в окружении живописных полотен и статуй.

Следует отметить, что эти вполне прозаические соображения – как бы не допустить аварийной нагрузки на перекрытия этажей и избежать подъема громоздких предметов наверх – и в дальнейшем определяли пространственную поэтику экспозиций “гипсов и мраморов”. Обычно их расставляли в крытых музейных дворах, вестибюлях, атриумах; если позволял климат, для них проектировали открытые галереи и лоджии, чтобы безопасно разместить за стенами или в наземной части здания с опорой на грунт или фундамент; издавна было принято выставлять крупные антики полуоткрыто в проемах лоджий и монастырских клуатров. Поэтому гипсовые фрагменты в натуральную величину, наиболее тяжеловесные детали памятников нередко оказывались ниже уровня остальных разделов музейной экспозиции, как бы в особой зоне пространственного перепада, что создавало неожиданные зрительные эффекты, заставляющие забыть о натуральном восприятии архитектуры.

В определенной степени те же причины повлияли на размещение знаменитой в свое время коллекции Эколь де Бозар. Наряду с подлинниками и копиями архитектурных деталей в нее входили в большом количестве несравненно более легкие модели памятников древнего зодчества и работ французских мастеров. По завершении строительства главного здания школы – Дворца изящных искусств (продолжавшегося до 1840 г.) – модели отделили от других экспонатов и выставили в библиотеке на втором этаже, несмотря на то, что в сочетании с гипсами и мраморами они могли бы наглядней продемонстрировать связи детали и целого, реальные размеры памятника, как это и было предусмотрено основателем коллекции Л.Дюфурни, архитектором и страстным собирателем, первым хранителем собрания Эколь де Бозар. Перестановка экспонатов продолжалась и во 2-й половине XIX в., но в общих чертах экспозиция приобрела следующий вид: дар британского правительства – гипсовые отливки со скульптурных фриз Парфенона – разместились большей частью в парадном вестибюле Дворца, но наиболее крупные из них нашли место во внутреннем дворе. Здесь же под стеклянной кровлей в фокусе обзора возвышался муляж интерколумния Парфенона, и этот внушительный “шаг” дорических колонн под антаблементом создавал запоминающийся образ пространства с верхним светом (7).

Созданный в эпоху романтизма комплекс Эколь де Бозар представлял особый единый музейный ансамбль, сложно организованную городскую ткань с рядом исторических построек, с оставшимися от депозитария Пти-Огюстен фрагментами разрушенных зданий и новыми учебными помещениями. Его композиция, построенная на сочетании исторических стилей, двory и стены со вставленными в них архитектурными фрагментами из музейного собрания, создававшими подобие древнеримских “сполий” (выставлявшихся в храмах военных трофеев) – все это экспозиционное многообразие преследовало цель развить у студентов творческое воображение и вызывать способность к живописным построениям, натренировать глаз. В отличие от энциклопедических проектов и проектов эпохи классицизма залы Дворца посвящались не отдельным отраслям знаний или художественным дисциплинам, но был введен принцип художественных эпох, вновь утверждалось единство рисовальных искусств, но теперь уже в рамках исторической концепции. По одной стороне здания

шла галерея с предметами древнеримского искусства, где демонстрировалось множество капителей и архитектурных скульптур, напротив нее, с севера, тянулась галерея древнегреческого искусства в основном с муляжами скульптурных декораций. Центральный объем и его зал торжественных заседаний – знаменитое Полукружие Эколь де Бозар – обнимали по сторонам Олимпийский зал и зал с фрагментами древнеримского декора. Полихромия, введенная в здание Дворца во время реконструкции 1874 г., значительно усилила общий живописный эффект музейной экспозиции.

В рамках движения искусств и ремесел, а затем ар-нуво вынашивались планы создания своего рода синтетических музеев, в которых архитектурным коллекциям отводилась важная роль. Один из таких проектов разрабатывал известный немецкий архитектор и теоретик XIX в. Г.Земпер. Его музей должен был стать не просто собранием предметов декоративно-прикладного искусства, археологических памятников и экспонатов, оставшихся после закрытия лондонской Всемирной выставки 1851 г., но своеобразным “очагом” выставочной, педагогической и широкой дискуссионной деятельности, направленной на просвещение публики и пересмотр привычных представлений о разделении искусства на чистое и прикладное. После закрытия выставки скопился внушительный фонд изделий художественных мануфактур и образцов индустриальных товаров. Следовало решить проблему их использования, в результате чего они вошли в коллекцию Южно-Кенсингтонского музея (ныне Музей Виктории и Альберта) и одновременно стали служить пособиями в открытой при музее школе. Вместе со своими английскими единомышленниками архитектор принял активное участие в подготовке и обсуждении планов создания этого комплекса.

Создавая свою концепцию художественного музея, Г.Земпер исходил из двух основных теоретических посылок. Во-первых, по его глубокому убеждению, живопись, скульптура и архитектура ведут свое происхождение от художественных ремесел древности и, во-вторых, степень совершенства монументального творчества той или иной исторической эпохи обусловлена состоянием ее материальной культуры, что, со своей стороны, настоятельно требует повысить уровень художественного производства современности.

Четырех художественных собраний – керамического, текстильного, столярного и плотничьего ремесла, каменных работ и конструкций – будет вполне достаточно, чтобы охватить все сферы практической эстетики, “включая архитектуру и все прочие виды искусства”. А их “взаимодействие и взаимосвязь” Г.Земпер рекомендует изучать в собраниях специально выполненных для этого “наглядных моделей исторических памятников”(8). Для него памятники греческой классики – непревзойденный идеал, и он, цитируя античный источник, стремится вывести их “... систему построения и декоративное богатство” из изысканного колорита, тонкости технологии изготовления и отделки тканей в нарядах ионийцев. Участвуя, по его собственному выражению, в “чернильной войне” за признание полихромности античной архитектуры и скульптуры и множественности используемых в них художественных техник (инкрустации из дерева, кости, металла и т.п.), он хотел бы в подтверждение своей позиции создать музейную реконструкцию “общей картины” эстетического окружения греков. Поэтому можно представить, что в этой замышлявшейся им экспозиции архитектура классических храмов, статуи были бы показаны на фоне современного им платья. Недаром Г.Земпер так подробно цитирует описание серапов, окрашенных в зеленый, белый и “цвет моря” с каймами фиолетового, пурпурного и шафранного цветов; каласиров коринфской и персидской работы, тоже пурпурных и фиолетовых, иногда – “цвета гиацинтов”, огненных и многоцветных; наконец, выполненных из плотной, но легкой ткани шалей – актеев, усеянных золотыми блестками, где “... каждая блеска

укрепляется продетой через центральное отверстие в ней пурпурной ниткой к изнанке накладки” (9).

“Прозрачные фотографии на стекле”, предназначенные для просмотра через проекционный аппарат – “волшебный фонарь”, представляются Г.Земперу не столько крупным техническим достижением, сколько важным художественным средством, которое будет иметь “большое значение для архитектуры”, как прогнозирует он, вероятно, имея в виду ее показ при помощи диапозитивов во время настоятельно рекомендуемых им музейных лекций.

“Остекленный вакуум” – пустующий после закрытия выставки 1851 г. павильон Хрустального дворца Дж.Пэкстона – привлекает Г.Земпера своими обширными пространствами, которые ему кажутся разумным отвести под планируемые им художественные собрания. Часть площади пониженных боковых нефов здания займут ремесленные мастерские, где учащиеся будут овладевать навыками художественной обработки материалов, другая их часть будет отведена под аудитории и классы рисунка. Возвышающийся над боковыми крыльями центральный пролет Хрустального дворца станет как бы внутренним перекрытым двором этого музейно-педагогического комплекса, образуя символический “очаг” – место собраний его коллектива и встреч с представителями общественности. “Здесь находился бы форум, где проходили бы выборы и принимались решения. Здесь же разместился бы выставочный зал и заседало бы жюри по присуждению премий”, – излагал свое предложение Г.Земпер, адресуясь к английскому принцу Альберту (10).

Мало что из проекта Г.Земпера получило развитие в Музее Виктории и Альберта, но в дальнейшем концепция музея искусств и ремесел в своем развитии дала ряд интересных организационных и выставочных результатов. В определенной зависимости от этой концепции находится создание Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА). Известный американский критик Х.Креймер верно характеризует специфику МОМА, изначально стремившегося расширить границы своей деятельности за рамки трех основных принципов, на которых обычно зиждется практика художественных галерей, а именно: собирать, выставлять и хранить произведения искусства, добавляя к ним положенный в основу всех его мероприятий принцип координации творческих сил, направляемых на преобразование предметного и пространственного окружения. “Выйдя за привычные границы живописи, скульптуры, рисунка и гравюры, – пишет критик, – музей включил в круг своих интересов архитектуру, художественное конструирование, графическое оформление, фотографию, кинофильмы, – иными словами, всю зримую среду современной жизни”. Близко концепции единства искусств и ремесел и то, что “... подобный подход означал коренной пересмотр не только обычных функций художественного музея, но и взаимоотношений между искусством и жизнью, в том виде, в каком они идеально рисовались воображению создателя музея”. Созвучно этой концепции утверждение Х.Креймера, что “... глубоко укоренившееся представление о непроходимой пропасти между высоким искусством и культурой широких масс... следовало отбросить и заменить новым представлением об объединенной совместной культуре, основанной на теоретическом союзе эстетики и технологии” (11).

Сегодня Музей современного искусства в Нью-Йорке – крупнейший коллекционер архитектурных произведений. В отличие от многих других музеев современного искусства, в нем на протяжении шестидесяти лет его существования функционирует специальный отдел архитектуры и дизайна. Здесь не только планомерно организуют выставки и готовят к изданию книги архитекторов, но и целенаправленно собирают архитектурные материалы, отражающие творчество ведущих современных мастеров. Показ актуального материала, способного оказать

воздействие на текущую художественную практику и специально предназначенного для этого, определяет его экспозиционные программы. Мультидисциплинарный подход, опора на средообразующие виды искусства были заявлены уже ранними его выставками и дали ответ на вопрос о месте архитектурных коллекций в составе этого художественного музея.

Крупнейшей из проводившихся здесь обзорных выставок стала организованная в 1936 г. экспозиция “Кубизм и абстрактное искусство: живопись, скульптура, конструкции, фотография, архитектура, промышленное искусство, театр, кино, плакат, книжное оформление”. Эта выставка связала поиски авангардной архитектуры с аналогичными тенденциями в других видах творчества и тем самым выразила идею “большого стиля”, стиля эпохи, которому создатели музея дали название “интернациональный стиль”. Ставшее популярным название происходило от развернувшейся в 1932 г. в залах музея выставки работ архитекторов, которое сопровождало издание знаменитой теперь книги сотрудников MOMA Ф.Джонсона и Х.Р.Хичкока “Интернациональный стиль: архитектура с 1922 года”. В том же году музей приобрел свои первые ценные экспонаты: макет одного из проектов Ле Корбюзье, графические листы Л.Мис ван дер Роэ; его фототека пополнилась снимками сот зданий Баухауза в Дессау, созданных по проекту В.Гропиуса. В дальнейшем своими большими программными выставками архитектуры, такими, как выставка академического рисунка “Архитектура Эколь де Бозар” (1975-1976) и “Преобразования в современной архитектуре” (1979), Музей современного искусства в Нью-Йорке способствовал формированию исторических тенденций и тенденций стилистически неоднородного постмодерна, особенно его влияние было значительным в средообразующих видах искусства. Надо сказать, что за годы своего существования музей несколько раз легко отказывался от своего покровительства тем или иным архитектурным течениям. Для этого находились идеологи и практики музейно-издательской работы, отвечающие духу начинающих перемен. Ныне признанный “патриарх” американской архитектуры Ф.Джонсон был первым директором отдела архитектуры и дизайна. Со своим сотрудником Х.Р.Хичкоком он начинал пропаганду европейской авангардной архитектуры в 1930-е гг. В 1970-80-е гг. изменение курса музея и поддержка тенденций постмодерна связаны с именем директора архитектурного отдела А.Дрекслера. К 1990-м гг. музейный подход несколько выровнялся и сориентировался на историю, в экспозиции основное внимание уделялось показу богатства всего собрания в целом.

В процессе многолетнего развития Музей современного искусства в Нью-Йорке несколько раз перестраивался, возводились новые корпуса, к его территории отходили близлежащие постройки. В результате образовалась интересная коллекция действующих произведений архитектуры. Начало ансамблю положило небольшое здание в “интернациональном стиле”, построенное в 1939 г. по проекту архитекторов Ф.Гудвина и Э.Д.Стоуна. Его элегантный уличный фасад был облицован стеклом цвета холста, от которого по причине нестойкости тонировки вскоре пришлось отказаться. При переделке использовали более надежное протравленное стекло приглушенного зеленого цвета. Вместе с тем яркий кирпичный фон окружающей застройки гасил светлые стеклянные поверхности фасада, пока два новых крыла, западное и восточное, с темным покрытием, специально возведенные по проекту Ф.Джонсона в 1964 г., не создали эффектное обрамление фасада.

К коллекции музейных построек Ф.Джонсон добавил еще одно низкое садовое крыло. Ему принадлежит идея пространственной композиции ансамбля, фокусом которой даже после больших перестроек 1980-х гг. остается здание Гудвина-Стоуна. Он проложил главное направление движения вглубь участка, за черту здания Музея,

когда по его плану 1953 г. со стороны заднего фасада был разбит сад скульптур с островками зелени, небольшими водоемами и мостками – одна из достопримечательностей MOMA и одно из лучших открытых пространств современной архитектуры. В 1980-е гг. проводились большие работы по реконструкции и расширению площадей постоянно развивающегося собрания. Под перестройку попадали практически все сооружения прошлых лет. В новом остеклении возвращен оригинальный цвет фасаду Гудвина-Стоуна, который по-прежнему служит символом и парадным входом в музей. На месте старого западного крыла у пересечения с северным поднялась респектабельная 44-этажная башня. Перед ее автором, американским архитектором С.Пелли, стояла та же задача выгодно оттенить первое здание-реликвию, поэтому он принял решение сделать отступающий фон, использовав для базы темно-коричневое покрытие, ствол башни одело стекло менее насыщенного тона. Включение серого и голубого стекла расширило цветовую гамму, доведя число оттенков до одиннадцати.

После реконструкции у музея появились новые “гостеприимные” пространства, обслуживающие, собственно, экспозиционные площади. Вертикальное передвижение обеспечивают в основном эскалаторы, круто поднимающие на этажи и к пунктам обзора живописного внутреннего двора и впечатляющих окрестностей Манхэттена. Вместе с тем из-за удобства развлекательной поездки на эскалаторах практически вышла из употребления парадная лестница в вестибюле – традиционный элемент музейной архитектуры. Утрачена и верхняя платформа для временных выставок на открытом воздухе, которую прежде щедро освещали лучи заходящего солнца, а теперь на их пути отражающие поверхности гигантской башни. Ленты подъемников проходят под стеклянной оболочкой Гарден-холла, объем которого С.Пелли вынес во двор музея, несколько урезав площади сада Ф.Джонсона. Основные особенности композиции этого миниатюрного произведения садово-паркового искусства не затронуты реконструкцией, но расстановка скульптур изменилась и стала заметно плотнее за счет новых выставленных на воздух экспонатов.

По размерам экспозиционные залы остались такими, какими они были прежде, но их количество удвоилось. Площади отделов живописи и скульптуры выросли в два раза, фотографии – в три. Коллекция рисунков отделилась от коллекции книжной графики и эстампов, небольшая “читальня” позволяет просматривать либо внимательно изучать экспонаты собраний графики. Фильмотека получила второй кинозал, шедеврами некоторых мастеров предоставлены отдельные залы.

Площади отдела архитектуры и дизайна увеличены почти вчетверо. Но, как считает его руководство, если говорить о значении не имеющей себе равных коллекций отдела и его международном престиже, этого не достаточно. В их планы входило показать все собранные за десятилетия фонды, но приходится ограничиваться показом наиболее ценных экспонатов. Кроме того, для обширных архитектурных выставок могут использоваться помещения тремя этажами ниже, специально предназначенные для временных экспозиций, тем более, что они намного просторнее постоянных залов отдела, расположенных на последнем этаже. Вход в них оформляют высокие витрины с поблескивающими в них объектами индустриального дизайна и несколько афиш большого формата. Вдоль стен зала архитектуры, под пониженным потолком, в мягком рассеянном свете представлены архитектурные рисунки, а в центральном прямоугольном пространстве, выделенным приподнятым перекрытием и четырьмя колоннами со связующим их карнизом, под ярким прямым освещением “пятнами” выставлена коллекция архитектурных моделей. После реконструкции залу постоянной архитектурной экспозиции MOMA по праву присвоено имя Ф.Джонсона. В музее проявляют заботу об увековечении собственной истории, поэтому теперь зал дизайна

носит имя автора первого музейного здания Ф.Гудвина.

Почти повсюду в обновленных музейных экспозициях преобладают теперь исторические материалы. Существенно обогатилась его коллекция, крупные приобретения последних лет позволили восполнить некоторые пробелы в собрании произведений XX в., но главное, образовался внушительный фонд архитектуры и дизайна XIX в. Произошли изменения и в подаче собранного музеем материала: теперь акцент переносится с показа той или иной предпочитаемой эстетической платформы на демонстрацию богатства всего собрания архитектуры и дизайна в целом. Постоянно пополняется уникальная коллекция макетов знаменитых зданий, большинство из них создается в одном размере, примерно 16,3x30,5 см. По своим эстетическим качествам отдельные макеты сами достигают уровня артефактов. В залах МОМА можно увидеть миниатюрные Роби-хаус и Дом над водопадом Райта, виллу Савой и Дворец Советов Ле Корбюзье, барселонский павильон Мис ван дер Роэ, дом Шредер Ритфелда, Леверхаус фирмы СОМ, здания Л.Кана 1960-х гг. и его комплекс правительственных зданий в Дакке. Большая ценность – макет виллы Савой, единственный в фондах музея из выполненных в мастерской Ле Корбюзье.

В музее не удовлетворены своей коллекцией архитектурной графики. Хотя в его фондах хранится полный архив Л.Мис ван дер Роэ, другие крупные архитекторы XX в. представлены своими графическими листами несистематически: здесь всего один рисунок Ле Корбюзье (созданный его рукой вид Дворца губернатора в Чандигархе), зато постоянно увеличивается число листов новейших архитекторов, среди которых выполнены признанными мастерами рисунка Грейвзом, Холляйном, Стерлингом и другими. Отступая от практики покровительства только избранным им авангардным течениям, Музей современного искусства в Нью-Йорке постепенно становится музеем истории искусства XIX и XX вв. и сохраняет определенное влияние на архитектурное творчество.

1980-90-е гг. привнесли много нового в развитие эстетических принципов архитектурных композиций, сам “выставочный бум” этих лет привел к расширению горизонтов поиска, к обращению к прошлому опыту и совершенно новым техническим средствам (аудио-, видеотехники и другим техническим средствам). В контексте этой многогранной выставочной деятельности назрела необходимость и были сделаны первые шаги в изучении истории архитектурных коллекций и их значения в современной художественной культуре.

Примечания

1. Чикагское историческое общество проявляет большую выставочную активность. В 1993 г. им была организована обширная выставка “Архитектура и дизайн в Чикаго 1923-93 годов”, которой предшествовала экспозиция, посвященная чикагской архитектуре периода 1872-1922 гг. На последней, проходившей в крупнейшем художественном музее города “Арт-институт”, было показано 650 графических листов, модели, фотографии, образцы мебели и другие материалы.

2. *Boullée E.-Z.* Architecture, Essai sur l'art. – Paris, 1968. – P. 40.

3. *Дидро Д.* Опыт о живописи // Салоны. – М., 1989. — Т.1. — С. 236-237.

4. Цит. по *Pevsner N.* Museums // A History of Building Types. – London, 1976. – P. 121.

5. Приведено в *Szambien W.* Le Musée d'architecture. – Paris, 1988. – P. 38.

6. Позднее на основе хранения Пти-Огюстен был создан Музей французских монументов. Однако в годы Реставрации многое из конфискованного имущества было возвращено старым владельцам, что стало причиной закрытия этого музея и, по-

видимому, окончательно подорвало идею архитектурного отдела в Лувре. На территории Пти-Огюстен начал возводиться комплекс Эколь де Бозар, куда вошли некоторые оставшиеся фрагменты памятников, в том числе портик д'Ане и арка Гайона.

7. С начала XX в. модели из собрания Эколь де Бозар стали постепенно расходиться по провинциальным музеям. В 1968 году коллекция школы была почти полностью расформирована: мраморы поступили в Лувр, а гипсы – в Музей античных памятников, обширное собрание слепков, расположенное в бывших конюшнях Версаля. Правда, за последние годы проведена реставрация сохранившихся моделей, и они вновь выставлены в библиотеке Эколь де Бозар.

8. *Землер Г.* Практическая эстетика. – М., 1970. – С. 85-86.

9. Там же. – С. 249.

10. *Креймер Х.* Цитадель авангардизма. Нью-Йоркский Музей современного искусства // Америка. – 1981. – N 291. – С. 36.

11. См. *Hitchcock H.-R., Johnson Ph.* The International Style. Architecture since 1922. – New York, 1932.

“Открытое проектирование”

Разговор о явлениях, не имеющих еще своего развитого словаря, сулит немалые трудности для взаимного понимания. Поэтому позволим себе начать с терминов и определений, которые, по мере развития текста, приобретут новые очертания, постепенно сложатся в понятие “открытое проектирование”.

Краткий справочник-словарь “Основные термины дизайна” дает следующее определение “проектирования”:

“Проектирование – тип деятельности (наряду с планированием, программированием и пр.) по предварительному определению общих целей и характера любой деятельности, лежащий в основе всей созидательной, преобразовательной практики и включенный в общую систему общественного производства.

Пректирование определяет свойственный данному этапу научно-технического развития общества способ решения различных технических, экономических и социально-культурных проблем, основанный на использовании научных, технологических достижений, передовой проектной и политической культуры” (1).

“Открытый”, по С.И.Ожегову (Словарь русского языка), означает следующее:

“Открытый – не загражденный, не стесненный ничем. Доступный для всех желающих” (2).

“Открытие – то, что открыто, вновь установлено, новая истина” (3).

“Открыть – сделать доступным, свободным для чего-нибудь. Положить начало каким-нибудь действиям, деятельности. Установить существование, наличие чего-нибудь. Делать что-нибудь с открытыми глазами – значит, ясно сознавая цель, задачи” (4).

Итак, “открытое проектирование”, что это?

Это принципиально новый, ясно сознающий свои цели и задачи тип профессионального сознания. Это профессиональное существование, предполагающее не только традиционную для проектирования возможность воздействовать на окружающую среду, но и необходимость изменения самого проектировщика в зависимости от ее реакций. Это рефлексивное существование проектировщика в современном мире, резко отличающемся от того мира, в котором жили мы вчера и по инерции живем сегодня.

По представлениям культурологов, *современный мир* – сфера существования сегодняшнего человека – резко отличается по своим характеристикам от мира прошлого. Для него характерны контрасты высокой технологии и первобытных инстинктов; развитый интеллект, новые материалы, сложнейшие механизмы, электроника, грандиозные проекты, удивительная фантазия соседствуют с безудержным, разрушительным потреблением...

Радикально меняется содержание нашего сознания: место реальных людей и даже вымышленных персонажей занимают в сознании образы и их структуры. Во всех областях жизни волны новых образов и представлений, преодолевая психологические заслоны, проникают в сознание, опрокидывают сложившиеся мысленные модели действительности. В результате человек вынужден учиться жить в условиях непостоянства не только реальности, но и самого знания о ней. Проблема человека, живущего в современном мире, заключается в необходимости формирования нового

сознания, помогающего выжить в условиях все увеличивающейся свободы, сознания экологического, реалистического и вместе с тем *открытого* изменениям, развитию.

Проблема проектировщика, работающего в современном мире, заключается не только в овладении этим новым сознанием, но и в использовании его как инструмента для преобразующего контакта с окружающей его непрерывно меняющейся реальностью. Быть открытым к такой жизни – значит, владеть точным ощущением духа времени.

“Дух времени – ощущение, которое дается нам в процессе восприятия совокупности качеств, отличающих конкретный исторический момент от предыдущих. Дух времени проявляется как на уровне фундаментальных, философских, мировоззренческих откровений, научных взглядов, в характере инженерных, архитектурных решений, так и прежде и раньше всего в продуктах художественной деятельности, в характере поведения людей, в моде, в стиле существования молодежи, в самых рядовых мелочах проявления жизни.

Художники XX в., пытаясь точнее определить качества духа своего времени, открывают новые жанры отражения реальности: коллаж, материальный подбор, ассамбляж, инсталляцию, перфоманс, искусство экспозиции; джаз, рок, конкретную музыку. XX в. рождает новые виды искусства, возникающие на почве новых технологий: кино, телевидение, компьютерное, синтетическое шоу – творчество с использованием многообразных зрелищных технологий. Характерная для нашего времени быстрая смена качественных характеристик образа жизни привела к появлению множества новых видов деятельности, новых профессий, прежде всего дизайна. Дизайнер является носителем сознания нового типа, связанного с необходимостью ощущать дух времени и понимать структуру сегодняшнего социума. Такой тип сознания дает дизайнеру теоретическую возможность охватывать своим творчеством широкую сферу объектов: от отдельной вещи до структур предметно-пространственной сферы... Наше время формирует особый тип человеческих отношений с миром с помощью проектного сознания, позволяющего адекватно оценивать реальные ситуации, намечать альтернативные пути решения возникающих проблем, осмысленно выбирать путь, соответствующий возможностям личным и общественным” (5).

Взаимосвязь образа жизни, предметной среды и проектной культуры приводит сегодня к формированию концепции “самокритики проектирования”, попыткам сформулировать понятие альтернативной, “слабой” проектности.

Концепцией “слабого” проектирования “утверждается полисистемная, полицентричная и, в конечном итоге, антисистемная картина мира, представления о множестве равноценных проектных методов и языков проектирования..., сугубая расплывчатость института проектирования, нечеткость его границ, неопределенность объекта проектирования” (6).

Такое проектирование открыто к развитию и изменению жанра своего существования, наличие четко сформулированных принципов не превращает его в застывшую доктрину. Результатом открытого проектирования является не только объект или измененная среда, но и образ жизни, который рождается в процессе их создания и является условием реализации проектного замысла, осуществляя главную цель проектного существования – развитие путем тотальной реакции на контекст. В дизайне она осуществляется при помощи диалога проектировщика и потребителя. Диалог в дизайне – характерная черта современного проектного мышления, учет в проектном высказывании возможных реакций потребителя. В отличие от монолога проектировщика, позволяющего ему ощущать в себе право на нравоучительство, насаждение хорошего вкуса, разрушение тех или иных норм потребления и создание

новых, диалог сознания дисциплинирует, возвращает к реальности. Диалоговое проектирование не лишает дизайнера права на выражение собственных представлений, но направляет их в русло взаимного творчества с теми, для кого осуществляется дизайнерская акция.

Разнообразные модели отношений проектировщика с реальностью как объектом его деятельности можно проследить в экспозиционном проектировании как одном из самых “диалоговых” жанров проектного творчества.

Понятие экспозиции в большей степени относится к области выставочной музейной деятельности, однако современное восприятие склонно через призму экспозиционного сознания рассматривать всякое проявление художественной активности в самых разнообразных сферах предметного творчества. Перенесение экспозиционной методологии в область архитектурного дизайнерского творчества открывает возможность при восприятии продуктов этого творчества видеть не только их функционально-смысловые глубины и тектонический строй, но и экспонированные зрительные связи между элементами объекта, реакции их друг на друга, формально-пластические характеристики. Экспозиционный взгляд, необходимость организовывать определенные зрительные связи с воспринимающим субъектом, заставляют сегодняшнего проектировщика предметно-пространственной среды продумывать сценарий восприятия, организацию акцентов композиции, структуру переключения внимания с одного элемента на другой, планировать организацию всего этого не только в пространстве, в поле восприятия, но и во временной протяженности. Философия экспозиционного существования позволяет рассматривать объектом восприятия не только всю среду человеческого существования, но и жизнь как развивающуюся экспозицию, как систему экспозиционных жестов.

Открытость сегодняшнего экспозиционного проектирования не только в его ориентации на историческое или культурное просветительство, но и во включенности в текущую социокультурную жизнь общества, актуализирующей экспозицию, провоцирующей к творчеству экскурсовода, научного работника, зрителя.

На практике мы имеем в основном два типичных полярных отклонения от этой модели проектирования. На одном полюсе – функциональный реализм, десятилетиями господствующий в нашей архитектурно-дизайнерской практике. В экспозиционном проектировании произвол музейных работников, рабское следование тематическим планам отливаются в вереницу однообразных стендов с цитатами, таблицами, текстами, копиями и муляжами и традиционными витринами с костюмом. Все это разбавлено расставленными там и сям остатками “бывшей” господской мебели и сдобрено макетом фрагмента крестьянской избы в натуральную величину.

Если говорить о художественной выставке, такое отношение к экспозиции влечет за собой равномерное развешивание холстов и расстановку скульптур. В этом случае понятие “экспозиция” в вышесказанном значении вообще отсутствует, а работа экспозиционера сводится к функциям продавца, расставляющего на витрине товар и заботящегося о том, чтобы все было доступно, обозначено, читаемо. Такая экспозиция, как школьный учебник, знакомит зрителя с историей развития края или с творчеством художников-ветеранов ВОВ. Она не претендует на то, чтобы стать самостоятельным произведением пространственного искусства, а значит, не рождает новой реальности и не переходит из жанра “культурного события в жизни города” в статус социокультурного явления. В результате зритель оказывается в проигрыше, так как не происходит самого главного. Тот, кому доверена судьба выставки, не берет на себя хлопотной ответственности выполнить свой профессиональный долг и выступить в роли художника-проектировщика, являющегося не только специалистом в области художественного творчества, но и человеком, способным обнаружить вокруг себя

пластические ценности, умеющим видеть, осязать, чувствовать ритм, цвет, фактуру, структуру мироустройства, любое взаимодействие с реальностью превращающим в акт самореализации.

В живописи примитивный реалист взаимодействует с реальностью, пытаясь воспроизводить ее конечный продукт, пользуясь другими, нежели природа, средствами, не изучив законы ее построения и не сделав их поводом и принципами своего произведения. Наивный реалист в проектировании не вникает в сущность экспонатов или произведений, не изучает законов их устройства и пластических особенностей с тем, чтобы потом, установив между ними внутренние связи, обогатив их взаимными соседствами и наполнив новым пространством, слепить этот материал творчества в многослойную, захватывающую, богатую пластическим содержанием экспозицию.

Другой тип проектировщика сродни принципиальному формалисту в изобразительном искусстве. Его способы организации материи картины стихийны, надуманны, берутся не из жизни, по поводу которой он творит, а из собственных интеллектуальных конструкций или являются неуправляемым эмоциональным выплеском.

Проектировщик-концептуалист озабочен, главным образом, выражением собственной образной идеи. Его стихия – нагромождение экспозиционных установок, элементов декоративного оформления, заслоняющих экспонаты, активная сценография пространства. Игнорирование сущности и особенностей экспонатов ради подчеркивания образных находок обедняет экспозицию, которая, обладая пластической и смысловой насыщенностью, является, однако, надуманной, лишенной “дыхания жизни” конструкцией.

Позиция же художника, исповедующего “открытое проектирование”, открыта в равной степени и к вещи и к образу, избегает как безразличия, так и субъективизма. Такой художник пропускает мир через себя, является частью мира, вибрирует или затихает вместе с ним. Художник-профессионал – явление противоречивое, амбивалентное: как художник он должен быть открытым миру, свободным от готовых формул восприятия, должен, как бы ничего не помня, создавать язык, форму высказывания каждый раз заново, впервые; как профессионал он должен понимать задачи, которые ставит реальность и уметь решать их.

Профессионал (архитектор, дизайнер) един в двух лицах: открыт как художник и умен и умел как ремесленник-профессионал. Об изменении сущности искусства, а, значит, и статуса художника, в 1918 г. Н.А.Бердяев писал: “Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах... Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни” (7).

Эти слова не потеряли своей актуальности и сегодня. Быть таким художником в современном мире – значит, выступать в нескольких ипостасях: художника, проектировщика, профессионала-ремесленника, т.е. современного дизайнера с экологическим, берегающим, реалистическим сознанием. Мировоззрение, профессиональные принципы, этика, образ жизни, присущие такому типу сознания, сложились в рамках студии молодых архитекторов, дизайнеров, художников – в Театре Архитектурной Формы (ТАФ), – существующей с 1980 г. под крышей Московского Архитектурного института. В основе ТАФ-дизайна – самостоятельное открытие каждым человеческих и профессиональных истин, формирование художника-

профессионала, без предубеждений открытого миру и всерьез стремящегося ориентироваться в профессии проектировщика среды. ТАФ-дизайнер вглядывается в конкретную ситуацию, в контекст, сознает неабсолютность ситуаций, проектных ориентаций. Его эстетические ценности лежат в русле переживания пластических качеств предметного пространства, в котором мы “обречены” жить. Этика ТАФа: сначала – любовь к тишине, пустоте, сдержанности, минимализму, затем – любовь к миру во всех его проявлениях, наконец, любовь к больному миру, больной стране, сочувствие ее проблемам, задворкам, хаосу. ТАФ работает в области интерьера, выставочного и музейного дизайна, в области станкового творчества, фотографии, сценографии, педагогических акций*.

Поиск профессиональных ориентиров ТАФа с самого начала был связан с условиями сегодняшней реальности. А условия эти таковы, что требуют заботы не только о внешнем виде архитектурных объектов, но и о людях, разнообразная жизнедеятельность которых протекает в их среде. Полноценная работа с пространством – это прежде всего погружение в ситуацию, результатом которого становится многослойное ощущение “духа места” и “местосообразность” принимаемых решений.

ТАФ ориентирован прежде всего на работу со средой в целом, так как именно она в любом своем выражении – камерная, масштабная, убогая, комфортная, природная, индустриальная, типовая, индивидуальная – провоцирует нас к реакции на нее в форме художественного высказывания. Это может быть экспозиция, реконструкция или инсталляция.

Идеология “открытого проектирования” возникла как реакция проектировщика на анализ особенностей нашего образа жизни и преемственности традиций материально-художественной культуры.

На глобальном уровне этот анализ обнаруживает ситуацию, близкую к катастрофической. Безудержное стремление человека к увеличению потребностей и расширению производства, удовлетворяющего их, привело мир к границе возможности продолжения самой жизни. Социально-экологическая ситуация же в нашей стране выходит за рамки и этой границы: неуправляемая экономика, развалившееся хозяйство, похороненная культура, социально-деятельностная апатия населения и утраченные моральные устои. Трезвые исследователи сегодняшней реальности ищут выход из этого тупика на путях, альтернативных сегодняшней тенденции социально-экономического развития. Один из путей лежит в русле концепции “культуры выживания”. “Культура выживания” – это превращение вынужденного процесса существования на грани, в экстремальных условиях, в осмысленный и художественно-организованный, т.е. в полноценную, достойную человека жизнь. Зная о невозможности полноценного производства у нас, имея нищенский уровень потребления, видя неорганизованную на всех уровнях среду жизни, мы, т.е. ТАФ, понимаем, что нам нужен свой, независимый от государства, путь решения наших проблем. При этом мы уповаем на высокие художественные качества своих профессиональных реализаций. Открытое проектирование как реальный процесс – это альтернатива традиционному проектированию, результат которого – проект экспозиции сооружения или среды, как правило, не реализуется из-за меняющихся условий строительства – отсутствия необходимых материалов, средств, технологий, умелых рук. При развитой архитектурно-строительной индустрии Запада возможны самые невероятные и технически сложные реализации и практически отсутствуют неожиданности, связанные с условиями осуществления проекта. В отечественной практике, когда стройка зависит от того, что не завезли бетон или пошел дождь, а в выставочном зале невозможно найти необходимое по проекту количество подиумов, по мере реализации происходит незаметная подмена начального и деланье по сути нового

проекта. Эта ситуация рождена отсутствием контакта проектировщика с реальностью и своевременной реакции на ее изменения. *Основной принцип* открытого проектирования – непрерывная обратная связь проектировщика и проектируемого материально-художественного контекста на всех этапах проектирования и реализации проектного замысла.

Открытое проектирование рассчитано на *развитие самостоятельной активности заказчика* и пробуждение в нем творческой личности путем включения его как соучастника в процесс проектирования – от открытого диалога на стадии формулировки задания на проектирование до компетентного и заинтересованного участия в реализации замысла.

Начинается он не с традиционного задания на проектирование, выдаваемого заказчиком, а с создания ситуации диалога “заказчик–проектировщик”. Ее цель – обоюдное движение навстречу пониманию проблемы, а результат – *стратегия совместных действий* и формулировка основных проектных задач.

Дальнейшая работа протекает в *два этапа* – художественная концепция и эскизный проект.

На стадии *концепции* происходит анализ предложенной ситуации, формулировка основных художественных принципов и средств их реализации.

Профессионально осмысленная, внятно сформулированная точка зрения проектировщика провоцирует ответную активную реакцию заказчика, в которой проясняются его психологическая готовность к реализации, технические и организационные возможности.

Цель этого этапа – встряхнуть дремлющие творческие силы заказчика, позволяющие ему отыскивать возможности осуществления самого смелого авторского замысла, а не искать обоснований для оправдания невозможности его воплощения. Открытое проектирование открыто активности и творчеству заказчика и связанным с ними изменениям и уточнениям проекта.

Следующий этап – *эскизный проект*. Его эскизность – в принципиально заложенной возможности развития и открытости к самым неожиданным изменениям контекста на более реалистической основе. То, чего нельзя избежать, лучше предусмотреть заранее.

Авторский надзор над процессом реализации проекта естественным образом примиряет проект и новые неучтенные обстоятельства.

В практике современного искусства, реализующегося в выставочных пространствах, самостоятельное значение приобретает понятие “экспозиционного жеста”, введенное в употребление исследователем культуры О.Генисаретским в 1988 г. Экспозиционный жест – направленность, ориентированность каких-либо действий, художественных актов к показу, предназначенность к восприятию. Экспозиционный жест превращается в особый вид творчества, в культуре складывается комплекс ценностей, идей, связанных сугубо с экспозиционной активностью художников, критиков, зрителей. Творчество проектировщиков средовых структур давно уже немислимо без экспозиционного жеста. Объекты, расставленные проектировщиками в пространстве, слишком заметны, чтобы выполнять лишь узко деловые функции; результаты творческих реализаций, хотя и создающихся в едином потоке духа времени, слишком разны, духовные связи с миром слишком разнообразны, чтобы художник мог позволить сегодня творить, не сознавая своей причастности к сфере экспозиционной жестикюляции. Нигде открытое проектирование не реализует себя так полно, как в экспозиционной деятельности. Забота художника экспозиции ограничена рамками необходимого содержания, набором экспонатов, необходимостью взаимодействия с музейными работниками. Эти ограничения определяют некоторые принципы работы

художника-экспозиционера.

Это, прежде всего, *анонимность*, некая природосообразность, которая есть граница между формальным безразличием казенного реалиста и безудержной образностью оформителя от проектирования.

Затем *работа с конкретным предметно-пластическим контекстом* и внимание к вещи как источнику и средству проектной образности.

И, наконец, учет предлагаемых экономических и социокультурных *возможностей заказчика* как общий принцип открытого проектирования.

Говоря об анонимности художника-экспозиционера, мы имеем в виду традицию органического проектирования, в котором произведение создается в ситуации повышенного внимания к духу места, к особенностям климата, географии. “Органический” архитектор или дизайнер стремится слить создаваемое сооружение или пространство с местной топографией, его работа выглядит как естественный природный аналог, как ее продолжение. Такой профессионал умеет отразить особенность духа места не в виде упрощенных стилистических цитат, но как тектонические разработки пространства, материала, формы. Пристально вглядываясь в природную среду обитания, пытаясь понять законы ее существования и сделать их принципами своей работы, художник сознательно оставляет свое индивидуальное с тем, чтобы слиться с миром, стать его частью, проникаясь оплодотворяющим ощущением духа места, опираясь на которое можно создавать податливую, осязаемую, неотчужденную от человека живую среду. Эти принципы нашли свое воплощение, например, в творчестве абстрактного экспрессиониста М.Ротко и дадаиста Х.Арпа. Особое внимание к технологии создания произведения приближает их работы к “природным” объектам.

В этом же ряду лежит интерес “открытого” проектировщика к предметному контексту экспозиции. Являясь носителем свойств окружающего мира, вещь является его моделью, материально фиксированным символом природы. В социально-культурном контексте вещь может выступать как носитель ценностей культуры, быть в этом качестве объектом интереса проектировщика экспозиции, так как в форме вещи отражаются не только функциональные, но и социокультурные значения (потребительские, экономические, производственные, ценностные, эстетические).

При проектировании предметной среды вещь выступает как элемент ее формирования, а совокупность вещей организует пространство, где особое значение приобретают связи между вещами, реакции их друг на друга, их формально-пластические характеристики, такие, как цвет, размер, форма, фактура, а также функция, возраст, степень узнаваемой стилистической конкретности.

Соединение экспонатов в экспозиционном пространстве происходит после постижения проектировщиком их вещной сути, на основании которого он приобретает интуитивное знание о возможностях их взаимосвязей и соседств. Особый интерес для дизайнера представляют “найденные” объекты или “бывшие вещи”, несущие следы жизни. Они – результат различных совокупных воздействий, которые претерпевает вещь в течение своей жизни, включающей проектирование, изготовление, потребление, функциональное умирание и последующее нефункциональное бытие. Со временем они приобретают печать вечности, приближаются к природным объектам и в этом качестве могут стать предметом внимания экспозиционного дизайнера.

Для многих современных художников вещь стала объектом внимания и предметом творчества. Искусство поп-арта, ассамбляж в своих основах содержат интерес к миру вещей. Выставки американской художницы Л.Невельсон, работающей в жанре ассамбляжа, превращаются в пространственные инсталляции, обнаруживающие выдающегося архитектора пространства, свободно организующего интимные

отношения вещей как живых существ. Живопись итальянца Дж. Моранди возвращает высокую значимость бытовой вещи, обнаруживая в ней бесконечную тайну геометрии формы и взаимосвязанность выбранных предметов в световом пространстве.

В музейной экспозиции вещь выступает как первоэлемент, точка отсчета для последующих экспозиционных фантазий, и чем ближе экспозиция к “диалогу” вещей, тем она глубже и многослойней.

Экспозиционное оборудование в этом случае лишь удачная “оправа” для экспонатов, а не довлеющее над ними произведение оформительского дизайна. В ситуации открытого проектирования качество и характер оборудования зависят не только от экспозиционного замысла, но, во многом, от материальных возможностей заказчика, от производственно-технологической базы. Добровольно принимая ограничения, накладываемые, с одной стороны, возможностями, с другой – образной идеей экспозиции, проектировщик делает единственно правильный выбор.

В связи с этим уместно вспомнить творчество архитектора и дизайнера Френка Гери, который, используя нарочито “бросовые”, дешевые материалы – некрашенную фанеру, кровельную дранку, кровельную жель, волнистый шифер, проволочные сетки для забора – достигает поражающего эффекта, передавая острую атмосферу сегодняшней жизни города, дух современного общества и его амбивалентных ценностей, создавая проекты, насыщенные импровизацией. Подчеркнутое использование в экспозиции доступных материалов сообщает ей дух демократичной доступности и современности.

Реализация проекта экспозиции музея г. Печоры студией ТАФ дает возможность проанализировать особенности этого этапа “открытого проектирования”, связь проекта с конечным результатом работы. Целью экспозиции было показать новые, интересные фонды музея – бытовые предметы, документы, фотографии, произведения искусства, обнаруживающие своеобразную гармонию организации жизни и предметного окружения разного исторического времени, сегодня почти утраченную.

Экспозиция была организована как система сообщающихся между собой залов – пространственных картин, “нанизанных” на ось коридора, являющегося и смысловой осью экспозиции – историческим пунктиром развития города. Каждый зал имел индивидуальную образную и тематическую направленность. Открывалась экспозиция залом “Красота места”. Он решался сочетанием крупных экспонатов, приближающихся по своим характеристикам к “вечным” природным формам: крестьянский шкаф, каменные пушечные ядра, глиняный горшок и рисунки тафовцев, увидевших Печоры глазами современных художников. Планировочная структура зала, посвященного духовной культуре Псково-Печорского монастыря, представляла собой крест, образованный продольной осью витрин с церковными документами и утварью и поперечной осью, фиксированной стоящей витриной с церковным облачением и макетом монастыря. Фотодокументы рассказывали о повседневной жизни и трудах иноков, в которой органически слились временное и вечное, небесное и земное. Затем следовала анфилада из трех залов: “Уезд”, “Ярмарка”, “Эстонский городок” (рис.1), каждый из которых имел подчеркнуто индивидуальное лицо./Илл.1./

Чистый, просторный “Уезд”, с открытым экспонированием предметов быта на подиумах и ширмой из плоских витрин-картин с “пятнами” городской одежды. На стенах – пунктир фото и документов, рассказывающих о тихой красоте и устроенности размеренной уездной жизни. “Ярмарка” (рис. 2) – обилие вещей, насыщенный цветом, фактурой, разнообразием больших и малых форм пространственный натюрморт на тему торговой и ремесленной жизни города, увлекающий неожиданными соседствами экспонатов. Сдержанный, компактный, благоустроенный “Эстонский городок” с собранной в середине зала скульптурой из выразительной крупной мебели – буфетом, креслом, столом и... велосипедом. И финал экспозиции – современные Печоры, залы “Тревога” и “Надежда”. Раздел “Тревога” – пространственная белая скульптура, напоминающая творчество швейцарского художника, представителя кинетического искусства Ж.Тенгли, из металлолома и остатков псевдоукрашений “наглядной агитации”, и сегодня еще доживающей на улицах города./Илл.2.-3/

Этот зал проектировался в расчете на стандартный набор “следов жизни” любого российского города, и по приезду в нем действительно оказались все необходимые “элементы”, которые были найдены на улицах города, извлечены с городских свалок, вымыты и покрашены. К этому добавлялись плоская витрина с одеждой, еще недавно выпускавшейся печорской трикотажной фабрикой, и фотографиями, показывающими город как безликую, замусоренную, неорганизованную на всех уровнях среду.

Такая экспозиция преследовала цель разбудить самостоятельность и инициативу горожан, желание вернуть городу чистоту, благоустройство, красоту. Характер экспозиции раздела “Надежда” выражал дух проектной мастерской, которая должна наполняться новыми проектами, эскизами, образцами перспективных промышленных изделий. На момент экспозиции она состояла из фрагментов работы архитекторов Ленинграда, занимающихся проблемой развития города, образцами продукции печорских промышленных предприятий, детскими рисунками и двумя авангардными торшерными в стиле “дизайн для выживания” работы одного из авторов проекта, сделанными во время экспозиции из металлолома.

Основными особенностями “открытой” экспозиции музея можно считать:

пространственную и смысловую многослойность, возможность одновременно видеть несколько разделов выставки, что достигалось дополнительными проемами в стенах и острой постановкой крупных экспонатов и оборудования;

немногочисленность оборудования, компактность плоских витрин, работу с открытым показом вещей, позволяющим зрителю иметь непосредственный визуальный контакт с экспонатом;

определенно выраженную гражданскую позицию неприятия безвольного смирения с нелепостями нашего существования, выражение чувства тревоги и связанное с этим решение *сверхзадачи экспозиции*: дать исторические аналоги решению сегодняшних проблем человеческой организации социальной, культурной, деловой, духовной жизни города, напоминая о гражданском долге перед городом, перед природой, перед самим собой, помогая в будущем вновь испытать радость от вида ухоженных улиц, подстриженной зелени, белого снега, чистых берегов рек.

Изменения проекта в ходе реализации были отчасти запланированы, отчасти являлись разумной реакцией на отсутствие каких-либо экспонатов или документов. Вместо них всегда находились другие, чаще всего более точные, выразительные и уместные для экспозиции.

Неожиданные совпадения запланированных нами экспонатов, отсутствовавших в тематическом плане музея, с имеющимися в фондах, являются закономерностью “открытого проектирования”, когда интуиция проектировщика, пропитанного ощущением экспозиционного контекста, подсказывает ему точное решение.

Еще одна “открытость” “открытого проектирования” в готовности авторов экспозиции в отсутствие профессионалов – столяров, маляров, электриков – выполнять их функции, занимаясь изготовлением и покраской оборудования, устройством электропроводки и даже написанием текстов в разделы экспозиции, когда музейные работники оказываются не в состоянии выполнить эту работу на уровне концепции экспозиции./Илл.4./

Экспозиция краеведческого музея в г.Каргополе “Каргополь и Каргополье”, выполненная в июле-августе 1991 г., явилась для ТАФа развитием принципов “открытого проектирования”.

Размещенная в помещении бывшей Введенской церкви, она заменила типичную для провинциального музея выставку “Народное искусство”. Там можно было увидеть рядом крестьянскую утварь и предметы “культы”, орудия производства и макет колокольни, костюмы, самовары и даже... уголок крестьянского быта с кроватью в бывшем алтаре.

Новая экспозиция должна была решить три основных проблемы: реализовать уважительное профессиональное отношение к интерьеру храма, имеющему традиционную структуру (носитель почти очевидных ограничений для проектировщика); осуществить точный отбор предметных экспонатов с точки зрения соединения исторической и художественной ценности; найти в экспозиции меру сочетания ее научно-исторической значимости и зрелищности./5./

Структура храма состоит из трех “восходящих” частей: узкая и относительно низкая входная; более просторная, но такая же невысокая переходная; залитая двухъярусным светом, просторная предалтарная, завершающаяся трехапсидным достаточно раскрытым алтарным пространством.

Структура экспозиции следует архитектурному ритму церкви: активное и более декоративное начало – входная группа “Каргополь и Каргополье”, погружающее зрителя в характерные, типичные для северного края образы. Затем деловая, спокойная, но свободно организованная зона с разделами “Уезд” и “Торговля и промышленность”, не мешающая увидеть открывающееся за ней пространство, структурно расчлененное

при помощи легких темных деревянных решеток с экспозицией “Город” и примыкающих к нему микроразделов древнего Каргополя – “Крепости” и “Периода расцвета”. Алтарь отделен подобными решетками от всей экспозиции, но открыт для обозрения и наполнен немногословной, но выразительной экспозицией церковной утвари, облачения и икон. Венчает выставку видимая от входа, расположенная в глубине апсиды скульптурная композиция XVIII в. “Никола Можайский” в киоте, сочетающая в себе высокую духовность и строгость жанра с наивным, рукотворным выполнением.

Освещение главным образом стен, арок, потолка и лишь частично витрин и экспонатов подчеркивает структуру храма и выделяет наиболее значимые предметы или документы. Это способствует цельному восприятию интерьера как произведения архитектуры или большой скульптуры, а также лучшей сохранности экспонатов./Илл.6./

С этой же целью были сшиты плоские полупрозрачные экраны-занавески, сквозь которые видны переплеты окон. Они задерживают прямой солнечный свет, но сохраняют боковые щели, напоминающие о внешнем пространстве, окружающем храм.

Оборудование располагается свободно, открывая стены, оконные проемы, арки, ниши, уступы стен. Оно представляет собой простейшие столярные изделия – деревянные щиты. Конструктивно они соединены традиционными для севера шпонками, что относит простую в исполнении и эксплуатации конструкцию к древнейшей народной традиции.

Типовые “астраханские” витрины, использованные для одежды и украшений, были упрощены, очищены от внутренних конструктивных элементов и превращены в чистые стеклянные параллелепипеды, дополняющие пространственную проницаемость экспозиции. Как и вообще в системе “открытого проектирования”, работа ориентирована на конкретную материально-строительную базу – простейшие столярные технологии, обновляемое типовое оборудование и стекло. Парусина для подиумов и штор, бархат для ложементов и витрин имелись на складе и были необходимого цвета и качества.

Проблема зрелищности экспозиции решалась соединением экспонатов разных жанров через взаимное проникновение одного в другое, как в витрине “Медведь”, где среди каргопольской игрушки оказывается ее визуально-пластическая параллель – наборный браслет из археологического раскопа.

Соединение зрелищной затейливости и исторической серьезности – принцип устройства некоторых экспозиционных блоков. Например, в экспозиционном блоке “Крепость” на месте бывших сооружений в деревянном макете каргопольской крепости в бархатных ложементах выставлены археологические находки, обнаруженные на территории этой крепости.

Двойное кодирование экспозиционных блоков – характерная черта этой экспозиции в целом, пытающейся одновременно решать контрастные задачи: быть исторически точной и зрелищно-привлекательной, дотошно-документальной и художественно-выразительной, решающей свои задачи и активно учитывающей структуру интерьера, дающей пищу для исследователя и одновременно волнующей обывателя, туриста и, что особенно важно, членов городского управления.

Последняя стадия “открытого проектирования” – жизнь экспозиции после ее осуществления. Это отношение готового продукта к жизни, когда со временем меняется уже не экспозиция, а воспринимающее ее сознание. Изменение эстетического чувства как проявление этого сознания по мере взаимодействия с экспозицией заставляет музейных работников творить новую экспозиционную реальность, то есть изменять экспозицию, развивать ее. Это возможно лишь в том случае, если в

экспозиции заложены глубокие, архетипические основания. Архетип, как известно, представляет собой зафиксированные в структуре внутреннего мира человека следы памяти человеческого прошлого, опыта, передаваемого из поколения в поколение, проявляющиеся через интуицию в художественном творчестве.

Архитектурно-дизайнерское творчество ближе других к архетипическому. Опираясь на вечными категориями пространства, формы, ритма, цвета, оно поднимается в области безусловного, нетленного, абсолютного, предлагает нам модели структурированной материи, очищающей замкнутую на личных страданиях психику.

Архетипы, заложенные в экспозиции, работают на разных уровнях восприятия. В результате ее смысловая, пластическая, ассоциативная *емкость* часто превосходит воспринимающую способность зрителя.

Работа в жанре “открытого проектирования” дает возможность увеличить эту емкость, которая может раскрываться зрителю по мере изменения его социально-культурной, художественной готовности к восприятию. В этой бесконечной возможности к изменениям и состоит тайна проектного творчества, феномен “открытого проектирования”. Возможно, что “открытое проектирование” – продукт времени, следствие нашей бедности, от которой мы не имеем права и не хотим отворачиваться. Возможно, завтра мы будем проектировать абсолютно “закрыто”, т.е. сочинять самые невероятные ситуации, технологии, эффекты, а сфера производства будет наперебой вырывать у нас эти идеи, провоцируя на новые и новые безумства; точно так же, как завтра традиционные типы проектного подхода, развиваясь и совершенствуясь, откроют новые достоинства в своих жанрах, достоинства, которые, быть может, мы сейчас не в состоянии и оценить... Но сегодня нам все же представляется, что влияние “открытого проектирования” все заметнее будет ощущаться в разных жанрах художественно-проектного творчества.

Литература

1. Основные термины дизайна. – М., 1988.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1990. – С.470.
3. Там же.
4. Там же.
5. Курьерова Г.Г. Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. – М., 1987.
6. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1918 (репринтное издание).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Фрагмент экспозиции “ Печеры - Петсери - Печоры”. Музей города Печоры, 1990 г.. Раздел “Эстонский горродок”. ТАФ под руководством А..Ермолаева
2. Фрагмент экспозиции “Печеры - Петсери - Печоры”. Музей города Печоры, 1990 г., ТАФ под руководством А..Ермолаева
3. Фрагмент экспозиции “Печеры - Петсери - Печоры”. Музей города Печоры, 1990г. Раздел “Тревога”. ТАФ под руководством А.Ермолаева
4. Фрагмент экспозиции Музея в Печерах. ТАФ под руководством А.Ермолаева
5. Фрагмент экспозиции Музея в Каргополе. ТАФ под руководством А..Ермолаева
6. Фрагмент экспозиции Музея в Каргополе. ТАФ под руководством

А.Ермолаева

Нетрадиционные формы работы музеев с этнографическими коллекциями

По самой своей природе музей, несомненно, в концентрированной форме выражает духовные устремления не только прошлой, но и настоящей культуры.

Сегодня мнения одних специалистов, признающих значение музея не только как своего рода сгустка коллективной памяти, но и источника современного развития, нередко вызывают скептические, недоверчивые и пессимистические суждения на этот счет со стороны другой группы специалистов. Следует признать справедливыми обе позиции, имеющие, кстати сказать, давнюю традицию в музееведческой литературе (1). Часто посетители музея видят лишь собрание вещей. Экспозиционный “рацион” музея, как правило, скуден, а дефицит идей и оригинальных решений способствует ослаблению интереса к истории, падению престижа музея.

По мнению крупнейших представителей музейного дела у нас в стране и за рубежом, музей сегодня “поворачивается лицом к зрителю”. Анализируя процессы, происходящие в сфере музеев, многие авторы не могут не отрицать начавшегося процесса изменения социальной роли музея, перестройки форм и методов работы, направленной на повышение эффективности взаимодействия музея с обществом (2).

Разговор о нетрадиционных формах музейной деятельности, таким образом, немислим без учета теории коммуникации. Понятие “музейная коммуникация” – международное и трактуется очень широко. С одной стороны, с ним связаны попытки определить общественную роль и социальные задачи музеев на современном этапе развития, с другой — конкретные разработки, направленные на совершенствование форм и методов взаимодействия музеев с аудиторией. В определенной степени понятие это – *средство*, позволившее обосновать переход от ряда традиционных музееведческих концепций, регламентирующих отношения музея и аудитории, к нетрадиционным методам работы, основанным на свободе выбора посетителем своей роли в музее.

Наиболее полный обзор коммуникационных представлений в музееведении дан М.Б.Гнедовским (3). Сегодня пренебрежение к музею как к коммуникационной системе чревато потерей престижа, посетителей, а значит, и перспектив не только развития, но и существования.

И.Ульдал (Дания) считает, например, что характерная для традиционных музейных методов схема “однонаправленной коммуникации” таит в себе опасность “творческой безответственности” посетителя, вынужденного занимать в музее роль пассивного потребителя культуры (4). В силу этого музей превращается в средство “культурного давления на умы”. Традиционные формы работы музеев с посетителями основаны, как правило, на концепции передачи научных знаний и апеллируют к интеллекту человека, но совершенно не учитывают его *эмоциональной* сферы. Музейная коммуникация в идеале видится как диалог, подлинный процесс общения, в котором посетитель выступал бы как собеседник и партнер, имеющий возможность как-то реализовать свои индивидуальные интересы и мотивы посещения.

Коммуникация включает в себя также идею музея как центра информации, культурного центра, центра научной и художественной жизни, как места встречи различных возрастных, социальных, профессиональных или этнических групп, для

каждой из которых посещение музея имеет свой специфический смысл, не всегда сводящийся к воспитательному (5). Постигание этих смыслов может быть осуществлено как традиционными, так и нетрадиционными методами.

Здесь уместно кратко определить то, что понимается под нетрадиционными методами интерпретации источников, так как проблема эта, на наш взгляд, напрямую, самым непосредственным образом связана с проблемой утраты интереса к музею или роста его престижности.

К традиционным методам интерпретации источника можно отнести экспозиционную и выставочную деятельность, в том случае, когда на концептуальном уровне как цель закладывается предъявление предметной сущности источников (т.е. оперирования источниками на бытийном уровне сознания).

Способы противопоставления предмета и идеи, в нем заключенной, в результате которых посетитель приобретает понимание, знание образной, символической сущности источника, относится сегодня к нетрадиционным методам интерпретации. В народной культуре вещь и идея слиты воедино. Единство это достаточно непрочное. При его нарушении, когда связь между предметом и его смыслом разрушается, что случается довольно часто, мы сталкиваемся с такими понятиями, как “вещизм”, “антикультура”. Опираясь такими понятиями, как образ и символ, мы обращаемся к *мифологическому слою сознания*.

Общение зрителя с музеем включает множество уровней и компонентов, тяготеющих к этико-познавательному, социально-психологическому или коммуникативно-знаковому потенциалу (6). Одни характеризуют в большой мере предваряющую фазу восприятия, другие – ее течение, третьи свойственны эффекту “последствия”.

В последние десятилетия произошел скачок в развитии и осмыслении знаково-символических систем народной культуры в музее. Можно утверждать, что вхождение в новую научную парадигму и новую методику интерпретации источника расширит возможности музея и облегчит вхождение музейного зрителя в национально-этнографическую традицию.

Нетрадиционные методы интерпретации источника в экспозиции подразумевают и обыгрывание его мифологической, знаковой сущности, требуют специального ввода зрителя в систему иных ценностных координат, иной традиции и, возможно, иного непривычного экспозиционно-художественного языка. Обращение к глубинным механизмам человеческой психики, мифологическому слою сознания может быть наиболее успешно осуществлено на базе этнографических источников.

Очень точно формулирует эту проблему Д.С.Лихачев: “Слушая серьезную музыку, хорошо знать историю музыки. Слушая джаз, хорошо знать историю джаза... Все это обогащает наше восприятие в десятки раз. Искусство существует для тех, кто обладает собственным тезаурусом” (7).

Современные философы ключом к пониманию целостной ситуации считают метафору и символ. Музейная символика заключается в бесчисленном количестве последовательностей и сочетаний. Объяснение знакового замысла важно, так как соучастие посетителя в нетрадиционных формах интерпретации источника в музее под открытым небом накладывается на это, пусть еще в первом приближении, значение. Примером нетрадиционной интерпретации этнографических источников может служить фонд вышивок Новгородского музейного объединения (8).

Анализ предметов народного искусства как многомерных моделей обнаруживает множественные и многомерные связи с другими объектами системы и может многое прояснить в сложных вопросах этногенеза и этнической истории народа, этнических взаимодействий, традиционно-бытовых укладов, архаических религиозных

воззрений. Создание экспозиционных комплексов источников, воспроизводящих или условно реконструирующих знаковый контекст их бытования, создает возможность интерпретации культурного наследия с позиций масштабных мировоззренческих, социальных, экологических проблем, волнующих современного человека. Например, позволяет посетителям музея ощутить смысл понятия “национальный характер”, понять его динамику во времени через сложную систему связей, в первую очередь с природой, с историей народа, формирующей его духовный опыт. Об этом достаточно наглядно свидетельствуют материалы, демонстрирующие элементы жилища, костюма, орнамента. Показ на фоне такого богатого фактического материала, как различные сферы традиционной культуры, особенностей фольклора, народного искусства, этики, календарных обрядов и праздников связан с этническим самосознанием (задача экспозиционной интерпретации).

Таким образом, речь, в первую очередь, должна идти о категориях ценностного сознания, о семиотике и феноменологии пространства, о драматургии культурно-исторического диалога, развертывающегося в музейном пространстве.

Музей по сути своей является школой вещей, школой визуального пространственного восприятия, где осваивается язык вещей, постигается их скрытое культурное значение и факт их антропогенности, рукотворности. Следовательно, на первый план выходят аспекты интерпретации памятников народной культуры в музейной экспозиции. Проблема интерпретации источника понимается как поиск оптимальных путей его использования, который, в свою очередь, определяется в процессе изучения и осмысления информационного потенциала. На наш взгляд, основная цель научных исследований в музее – повышение информационной отдачи уже имеющихся в фондах и экспозициях материалов интенсивным путем, т.е. путем их глубокого изучения.

Музей, концентрируя памятники культуры, может вступить в права наследования лишь при соответствующем осмыслении накопленного им богатства. Музейные источники могут при соответствующей интерпретации дать интереснейшую познавательную и эмоциональную информацию о культуре народа, корнях многих религиозно-мифологических представлений, понять истоки народной культуры, освоить ее как часть историко-культурного наследия. Цель современного музея, прежде всего, – это установка на культурное освоение, установка охранительная и в то же время творческая, что, собственно, и делает музей не собранием ненужных вещей, а частью живой культуры.

Наиболее интересные и разнообразные нетрадиционные формы интерпретации этнографических источников может создать музей под открытым небом.

Одно из ярких знамений нового – появляющиеся за рубежом музеи, на первое место выдвигающие проблемы сохранения эколого-культурной среды. Суть экомuzeя заключается в том, что он посвящен человеку в его культурном и природном окружении. Он выполняет функции лаборатории (предоставляя материал для изображения прошлого и настоящего), готовит специалистов, оказывает помощь в организации заповедников, сохраняющих и оценивающих местное культурное и природное наследие, функции школы, вовлекая жителей в свою деятельность не только по сохранению прошлого, но и приглашая их к творческой переоценке настоящего и к осознанию будущего.

Именно здесь возможно наиболее полное “погружение” в культуру и культурную среду.

Нынешнее состояние традиционной культуры достаточно плачевно. За многие предшествующие годы оно, существуя в режиме “наименьшего благоприятствования”, свои естественные формы почти полностью утратило. В общественном сознании

практически все понятия, связанные с фольклором, народным творчеством значительно деформированы (9). Современный посетитель музея подчас лишен знания своей традиционной культуры. Музей под открытым небом имеет большие возможности воссоздания целостных комплексов традиционной жизни и видит свою задачу в том, чтобы вернуть культуру народу.

Хочется еще раз подчеркнуть, что музей под открытым небом в данном контексте трактуется очень широко и включает в себя: архитектурно-этнографические музеи под открытым небом, историко-культурные заповедники, включающие в себя сельскую и городскую среду, и др.

Некоторые исследователи отмечают тенденции, свидетельствующие о том, что развитие музейного дела в целом идет по пути формирования экомузеев (10). Т.Хансен высказал мнение, что идея “соприкосновения с реальностью” станет вообще основополагающей для развития музеев в будущем (11). Этот путь видится в живом включении в определенную историко-культурную и природную среду, в сложившиеся социальные, исторические и природные структуры. Цель такого включения – “...способствовать различным путями обретению целостности, включенности в мир, снятию конфликта отъединенности от физического и природного окружения” (12), преодоление фрагментарности впечатлений и знаний о своей собственной национальной культуре, возрождение национального самосознания.

Посетитель музея должен быть свободен не только в выборе тем (проблем) для собственных размышлений, в поиске ответов на волнующие его вопросы, но и в выборе различных видов, форм деятельности, выражения результатов собственного творчества.

В идеале музей лишь предоставляет в распоряжение посетителя определенные “инструменты”, источники и условия для творчества, дает каждому возможность свободного формирования собственного понимания и осмысления действительности. При всей кажущейся незначительности столь малого творческого акта, как возможность формирования у посетителя собственного суждения или самостоятельно-осмысленной оценки того или иного хранимого и представляемого музеем культурного феномена, этот акт – один из важнейших результатов музейной деятельности, знаменующий момент истинного включения музейного собрания в духовную жизнь личности, в сознание, мировоззрение, систему ценностей современного человека.

Прежде чем говорить о системе форм нетрадиционной интерпретации этнографических источников в условиях музея под открытым небом, попытаемся кратко вычленить ту базу, на основе которой возможна эта деятельность. В нее, очевидно, входит та часть национального менталитета, которую называют национальным укладом жизни:

1. историко-природная среда проживания (ландшафт);
2. архитектурно-построечная среда;
3. традиционные формы народной этики (воспитание, образование, религия);
4. традиционные формы хозяйства и быта;
5. политические и социальные институты.

В музее под открытым небом возможно создание статических и динамических экспозиций, наиболее точно соответствующих действительности, возрождение системы фольклорных праздников. “Актуализация живого образа (символа) национальной культуры, ценность которой увеличивается все более, по мере индустриализации общества. Музеи концентрируют информацию семиотически важную для национально-культурной идентификации и формирования менталитета этноса” (13).

Экспозиция в музее под открытым небом в идеале может представлять собой модель “свернутого” микрокосма национальной культуры, который сохраняет все важные элементы для возможности развернуть себя в макрокосме.

Предоставление возможности полного или частичного ролевого погружения в историческую и культурную среду – одна из основных целей деятельности музея в исследуемом направлении. Включаясь в то или иное действие (обряд, праздник и т.п.), посетитель общается с историей не на уровне знаний, а на символическом уровне, и в то же время приобретает личный опыт.

Концентрированным воплощением традиционно-мировоззренческих представлений народа является фольклор, который ранее охватывал все слои населения и полный годовой цикл всех основных видов деятельности. Музей под открытым небом имеет уникальные возможности воссоздания целостных комплексов традиционной праздничной жизни и перенесения элементов этих комплексов в современную жизнь региона. Праздник, как особого рода деятельность, воплощался в единстве действий, обрядов, ритуалов, художественно-прикладных и художественно-эстетических форм жизни. Элементами праздничного комплекса являются, например, такие бытовые реалии, как мыслительно осознаваемая сакральность, эмоционально-эстетическое переживание и др.

Разрабатывая систему календарных фольклорных музейных праздников, музей преследует определенные цели: способствовать обретению утрачиваемого населением региона чувства целостности, включенности в мир, снятию конфликтов отъединенности от физического и природного окружения, преодолению фрагментарности знаний и прерывистого характера деятельности человека. Музейная среда выступает как средство самопознания общества и личности.

Обращаясь к типологии праздника, напомним, что кроме традиционных календарных и семейных, в музее под открытым небом созданы все условия для проведения детских праздников и праздников, появившихся в наши дни, таких, как день строительного мастерства, фольклорные фестивали, праздники детских народных игр, фестивали охотников, рыболовов, ремесленников и т.д.

Календарные и семейные праздники создают уникальные возможности для реализации многообразных форм художественной активности населения, самовыражения индивидуума, творчества.

Организаторам музеев подобного типа можно порекомендовать обратиться к опыту деятельности некоторых научно-исторических центров народного творчества, в частности, к деятельности иркутского областного научно-методического центра (НМЦ), экспериментального постановочного сектора вологодского НМЦ и некоторых других. В деятельности первого вызывает интерес опыт использования фольклорных традиций при организации праздников (создание сценариев “Семика”, “Масленица”, разработка комплексной программы “Подгорная ярмарка”) (14); в деятельности второго – разработка целевых тематических программ (народные календарные праздники, семейно-бытовые праздники, дни ремесел, детские праздники).

Думается, что путь развития работы музея с местным населением – в создании непрерывных комплексных долгосрочных программ, создаваемых в тесном взаимодействии со всеми партнерами. Одной из первых может стать экологическая программа.

Так, музеи и экспозиции, концентрируя семиотически важную информацию, участвуют в национально-культурной идентификации и формировании городского менталитета. Народная мифология через обряды и праздники транслируется в общественное сознание горожан. Таким образом, происходит постепенное формирование сознания поколения на качественно новой основе: человек не противопоставляет себя природе, а осознает свое истинное место в ней (15).

Музей буквально перенасыщен экологической информацией, просто посетители не привыкли воспринимать предлагаемые материалы с точки зрения освоения

культурного ландшафта, экономической жизни человека. Программа, построенная на междисциплинарной основе и нацеленная на интерпретацию источников в контексте определенной экологической системы, поможет музею обрести неповторимый аспект деятельности, возбудит интерес к нему. Несомненно, что к составлению и участию в реализации таких программ должны быть привлечены все возможные “партнеры” музея.

Помимо экологической программы возможно создание целого пакета программ: это и сохранение культурного наследия региона, и эстетическое воспитание подростков, и прочее. Непременным условием осуществления каждой программы являются компетентность, пропаганда ее на всех уровнях, сотрудничество с партнерами.

Таким образом, можно утверждать, что чем активнее, разнообразнее и интереснее музей использует новые формы в своей деятельности, тем больше у него шансов не подорвать бюджет региона, выжить в сегодняшних сложных условиях, а главное, наиболее полно реализовать свои функции.

Попытаемся показать возможный спектр новых подходов на примере опыта работы Новгородского музея-заповедника. Отдел работы с местным населением существует в музее всего несколько лет. Основная его задача – организация нетрадиционных форм музейной работы, совершенствование эстетического воспитания и воспитания музейной культуры местного населения, формирование навыков творческой деятельности у детей дошкольного и школьного возраста (16).

Важно отметить, что корректировка в переориентации музея, до недавнего времени работающего более на приезжих туристов, мыслится не только количественной, но и, что собственно важно, качественной. Оживлению и разнообразию форм деятельности музея с местными жителями, казалось бы, способствует богатая историко-культурная и архитектурная среда старой части города, а также наличие архитектурно-этнографического музея “Витославицы”. Такие исторические и архитектурные достопримечательности, как мост через Волхов, Торг, Ярославово дворище, Кремль, представляются великолепными гигантскими сценическими площадями, созданными для массовых празднеств, гуляний, театральных действ и пр.*

На схеме представлена реальная деятельность и потенциальные возможности отдела с выделением имеющихся сегодня и возможных будущих партнеров отдела в лице различных культурно-просветительских, научных, творческих и иных учреждений и общественных организаций.

В структуру деятельности сектора работы с детьми входит несколько компонентов.

1. Индивидуальные и общие программы сектора работы с детьми

1. Создана система занятий с детьми дошкольного возраста. В нее входит цикл занятий “Здравствуй, музей”, “Уроки волшебства”, “Маленький новгородец”, “Путешествие в старину”, “Красочный мир сказки”, “Азбука”, “В гостях у мальчика Онфима”, “Как смотреть картину” и др. Этот экспериментальный цикл – преддверие музейного всеобуча – по замыслу сотрудников отдела имеет свое продолжение на более углубленном уровне для школьников.

2. Система занятий с детьми школьного возраста (учащимися младших, старших классов, учащимися лицеев, колледжей, ПТУ, ремесленно-художественных школ, учащимися детских домов), предусматривает активную работу в музейных экспозициях. Этот цикл строится путем разработки индивидуальных программ для

каждой школы, лицея или иного учебного заведения.

3. Если вышеуказанные формы работы являются традиционными, то создание специальной детской экспозиции в соборе Входа в Иерусалим и планируемые в этой экспозиции мероприятия должны стать новым словом в работе музея с детьми. Проведение занятий в игровой форме в реконструируемой деревенской избе подразумевает формирование творческой активности, воображения, вкусов, эстетических идеалов, фантазии, развитие исторического сознания, умение мыслить и ориентироваться в народной мифологии. Постоянные систематические мероприятия с детьми, начиная с четырехлетнего возраста, должны охватывать 10 тыс. детей ежегодно.

4. К нетрадиционным формам интерпретации музейных источников и работы с местным населением можно причислить и созданную на хозяйственной основе студию народного творчества, деятельность которой осуществляется на основе специально разработанной программы, способствующей эстетическому воспитанию, формированию навыков творческой деятельности у детей дошкольного и школьного возраста. В ней дети обучаются ткачеству, вышивке, росписи по дереву, вязанию, лепке из глины. Каждый учебный год завершается выставкой-распродажей работ учеников студии.

5. Проведение производственной практики в музее. Двухлетний цикл подготовки юных экскурсоводов музея себя оправдывает: часть выпускников школ приходит работать в музей.

6. Перспективным начинанием Союза работников культуры следует признать программу по эстетическому воспитанию, традициям и культуре, содержащую предложения по созданию детской и подростковой ремесленно-художественной школы. Одна из основных целей будущей школы – возрождение народного искусства путем максимально возможного воссоздания среды бытования и репродуцирования художественных традиций, реанимации художественных промыслов: обработки дерева, ткани, металла, глины, камня, вышивки, плетения из природных материалов; создание оригинальных произведений (живопись, графика). Принцип обучения: передача навыков от мастера к подмастерью, “из рук в руки”, как это и осуществлялось в народной традиции. Программой предусматривается деятельность художественного салона, открытие которого, как и самой школы, планируется в Юрьеве.

7. Среди программ, разрабатываемых Новгородским творческим союзом работников культуры, программа содействия эстетическому развитию, нашедшая свое претворение в работе клуба “Мозаика”, знакомящего всех желающих с творческим потенциалом Новгородчины (встречи с умельцами, художниками, мастерами, вечера новгородского фольклора, распродажи, аукционы и т.д.). В рамках программ проводятся театрализованные встречи с историческими персонажами: “Петровские ассамблеи”, “Литературный салон З.Волконской” и т.д.

II. Сектор работы со взрослым населением

1. Сектор проводит учебные семинары для учителей по программе “Музей и дети”. Занятия строятся с учетом особенностей детской психологии.

2. В рамках традиционных мероприятий – устраиваемые совместно с музыкальными коллективами города концерты в лектории (собор Входа в Иерусалим, Знаменский собор), абонемент духовной музыки “Забытые шедевры”, публичные лекции в лектории.

3. На базовых предприятиях Новгорода “Азот”, “Волна” и в ряде других открыт краеведческий лекторий, клуб выходного дня, организуются концерты.

В программу мероприятий входят встречи с сотрудниками музея, углубленное знакомство с памятниками архитектуры, посещение выставок, обзорные экскурсии. Для работы в клубах, состав которых достаточно постоянен, привлечены ведущие сотрудники музея. Для сельского населения проводятся платные выездные лекции и передвижные выставки.

III. Интересными и перспективными следует признать также мероприятия, направленные на организацию *совместного познавательного отдыха семьи*.

Дни семейного отдыха, в программу которых входят экскурсии (обзорные в экспозициях и на выставках), просмотр фильмов из фондов музея, обед в ресторане “Детинец” в Кремле или в детском кафе “Сказка”. Для каждой группы составляется индивидуальная программа. Форма такой работы с местным населением очень перспективна и, по мнению сотрудников отдела, должна стать более распространенной.

Музей выступает здесь как наследник традиций. В центре внимания – миграция населения, продолжающаяся утрата новгородского менталитета, проблемы сохранения преемственности, незнание генеалогии своей семьи, исторических семейств Новгорода. Познанию собственных корней способствует занятие по теме “Создание личного и коллективного музея-выставки” (для школьников с третьего класса).

Особо следует отметить такие формы работы с местным населением, как разработка системы праздников, проводимых на базе музея. К таким праздникам относятся: День музея (18 мая), Праздник славянской письменности, фольклорной праздник в Витославицах, Державинский праздник. Пристальное внимание следует обратить на разработку сценариев подобных праздников, предусматривающих участие в них потенциальных “партнеров” музея. Несомненно необходимость самых тесных контактов музея с НМЦ в этом направлении.

Заканчивая анализ деятельности отдела, следует признать, что система работы с местным населением в новгородском музее по сути в основе своей уже создана. В большей или меньшей степени эта система, на наш взгляд, присутствует в деятельности большинства крупных музеев. Наряду с традиционными мероприятиями достаточно большое место занимают в работе музеев и те новые формы, о которых говорилось выше. Естественно, что в меру сил и возможностей, учитывая сегодняшние реалии, музей должен стремиться расширить поле своей деятельности.

Подводя итоги, следует выделить следующие положения:

1. Главной задачей нетрадиционных форм культурной деятельности является решение проблемы всемерного развития музейной коммуникации, одной из основных целей которой станет включение посетителей в активную деятельность путем создания свободы выбора “роли”, ситуации ролевой определенности, т.е. свободы не только осматривать неподвижные предметы, но и наблюдать процесс их взаимодействия, принимать в нем активное участие.

Деятельность существующих структур музея в этой связи направлена на то, чтобы предоставить посетителю максимально широкий диапазон ролей: от любителя диковинок – до ценителя истории, искусства, человека, стремящегося к знаниям, пытающегося реализовать себя как “профессионала” в музейной работе, участника всевозможных видов деятельности музея.

2. Направление на развитие музейной коммуникации диктует необходимость расширения состава участников музейной работы, развития структуры и содействия деятельности музея. Необходимость междисциплинарного подхода приводит к привлечению новых специалистов: психологов, социологов, специалистов по АВС, музейных педагогов, программистов, философов. Ставка на музей как на центр

культурной жизни, учитывающий все каналы связи с внешним миром (бизнесменами, политиками, деятелями культуры и науки) требует качественной проработки, активизации и обновления всех возможных связей с потенциальными партнерами музея. Быть может, это единение должно произойти на основе какого-то межведомственного совета, ассоциации с привлечением мощных спонсоров, которых сегодня найти не так уж трудно, учитывая создание зон свободного предпринимательства, СП, частных фирм.

3. Создание системы нетрадиционных форм деятельности музея разных уровней, включающих работу с источниками, с одной стороны, и посетителями музеев, с другой.

4. Разработка пакета долгосрочных и непрерывных программ.

К созданию пакета программ необходимо привлечь высококвалифицированные силы. Следует создать специальный стипендионный фонд, организовать пропаганду этой формы деятельности, сделать ее престижной, принимать предложенные проекты на конкурсной основе, использовать печать, телевидение, радио.

Литература

1. *Бакушинский А.В.* Искусство и музеи. Современные музеи искусства и музеи будущего // Исследования и статьи. – М., 1981. – С.130; *Федоров Н.Ф.* Сочинения. – М., 1982. – С.580,597; *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез // Советская культура. – 1989. – 18 мая.

2. Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах. Теория и практика. Музейное дело и охрана памятников. – М., 1986. – Вып.1; *Коссонс Н.* Новые традиции // *Museum*. – 1983. № 138. – С.11-17; *Хансен Т.* Музей как просветительское учреждение // *Museum*. – 1984. № 144. – С.4-11.

3. Современные тенденции развития музейной коммуникации... – С.4.

4. Там же.

5. Там же. – С.9.

6. *Волкова Е.В.* Зритель и музей. – М., 1989. – С.12-13.

7. *Лихачев Д.С.* Прошлое – будущему. – Л., 1985. – С.68-69.

8. *Галкина Е.Л.* Изучение и использование этнографических источников в музейном объединении (на примере фонда вышивок Новгородского музейного объединения) // Музееведение. Вопросы совершенствования деятельности музейных объединений. – М., 1985. – С.141-157.

9. *Латин В.П.* Экология культуры и фольклор // Традиционные и новые обряды народов СССР и их отражение в музеях под открытым небом. – Архангельск, 1989. – С.3.

10. *Волкова Е.В.* Зритель и музей... – С.7-9.

11. *Хансен Т.* Музей как просветительское учреждение // *Museum*. – 1984. – № 144. – С.4-11.

12. *Шейкин Т.Н., Матрунчик Н.Л.* Историко-культурные заповедники и задачи развития национального самосознания // Традиционные и новые обряды народов СССР и их отражение в музеях под открытым небом. – Архангельск, 1989.

13. *Давыдов А.Н.* Экоскансен: Социальная активность музея под открытым небом в свете теории “нового музееведения” // Традиционные и новые обряды... – С.9.

14. *Казарин А.Д.* Календарный обряд “Масленица”. К вопросу использования фольклорных праздников // Традиционные и новые обряды народов СССР...

15. *Давыдов А.Н.* Экоскансен: Социальная активность музея под открытым небом в свете теории “нового музееведения” // Традиционные и новые обряды...

16. Основные направления работы отдела организации и методики работы с

местным населением (архив отдела НГОМЗ).

Естественнонаучная экспозиция и посетитель: к поиску новых моделей музейной коммуникации

Обращение к идее гармоничного единства природы, общества и человека как единственно возможному условию сохранения человеческой цивилизации связано с происходящим в настоящее время обострением экологических проблем. Реализация этой идеи возможна только при условии формирования экологического сознания средствами всей системы общественных институтов. В этой системе особая, очень ответственная роль принадлежит естественнонаучным музеям. Понимание важности этой роли, искренняя тревога за будущее музеев природы нашли отражение в ряде публикаций, дающих отчетливое представление об основных проблемах, стоящих перед музеями данного профиля. В то же время озабоченность несоответствием подавляющего большинства музеев требованиям сегодняшнего дня зачастую не позволяет выработать целостную концепцию их перспективного развития. И как ни велико желание подойти к решению проблемы с точки зрения чисто экспозиционного подхода, реальность настоящего (а тем более – будущего) требует рассмотрения всего спектра проблем, стоящих перед комплексным естественнонаучным музеем.

В первую очередь необходима выработка общей концептуальной модели, в которой были бы объединены основные задачи, факторы развития, условия и формы самореализации музея как социального института. За основу может быть взята графическая концептуальная модель вузовского естественнонаучного музея (1). На рисунке приводится производная от этой модели схема, адаптированная для отдела природы областного краеведческого музея.

В значительной степени влияние на характер деятельности музея оказывает современный социальный заказ. Наиболее общая формулировка социального заказа, обращенного к данному типу музея, звучит как “... назревшая ныне необходимость широкого просвещения и популяризации музейными средствами учения о биосфере и основ экологии” (2). Такая позиция, однако, требует существенного уточнения, поскольку не учитывает ряда прогрессивных тенденций, наметившихся в развитии музейного дела в последние годы. В первую очередь это отказ от господствовавшей с начала 1930-х гг. “школоцентристской” точки зрения на образовательную деятельность музея (3), преодоление устоявшихся стереотипов во взглядах на содержание социальных функций музея (4), а в целом – замена традиционной целеустановки, заданной музею в незапамятные годы. Дело в том, что практически все, как уже существующие, так и находящиеся в стадии проектов музеи (отделы) природы (5), исповедуют в большей или меньшей степени принцип прагматизма, в основе которого заложено представление о природе как определенном наборе материальных ресурсов, а главным негативным последствием антропогенной деятельности считается возникновение экологического дискомфорта для человеческого организма.

Прагматизм порождает прагматизм. В результате после посещения экологических экспозиций взрослый посетитель выходит с мыслью, что “на его век еще хватит”. Что же касается самых маленьких посетителей, то для них “прагматическая” экспозиция просто непонятна и неинтересна. Но, несмотря на это, мы никак не можем сойти с проторенной дороги природопотребительского прагматизма (хорошо-плохо, полезный-вредный), зачастую даже не задумываясь о том, что, принимая во внимание тесную

взаимосвязь и взаимозависимость всех элементов биосферы, данные термины, используемые с учетом интересов только одного биологического вида – человека, звучат просто безнравственно.

И очень своевременным представляется утверждение Т.П.Полякова о том, что “... основы любой новой концепции “Природа-Человек” лежат в традиционном мифологическом сознании, подчиняющем результаты науки и искусства нравственным целям” (6). Именно в переориентации с прагматического на нравственно-этический подход заключается основное направление предъявляемого к музею современного социального заказа, содержание которого, суммируя сказанное, можно сформулировать как создание культурно-формирующей системы, способствующей развитию эмоционально-ценностных реакций посетителей на экологические проблемы, превращению музея в региональный культурно-экологический центр.

Следующий этап – разработка основополагающего документа, определяющего главные направления деятельности музея, условия и формы реализации музеем требований социального заказа. Каким быть музеем природы? Ответ на этот вопрос должен быть получен в результате создания научной концепции. Новым звеном в этом процессе должен стать поиск каждым музеем своей собственной, имеющей генетическую связь с данной территорией, символики, утверждающей единство Природы и Человека. Одним из таких символов может стать Исток Волги (7), или Вятский увал (8), или Тамбовский земляной вал – рукотворный оборонительный рубеж, с одной стороны, разделивший в пространстве и времени этапы естественного развития природы и ее “хозяйственного освоения”, а с другой – соединивший далекое прошлое (до- и послеледниковую растительность, процесс генезиса черноземных почв, уникальным резерватом которых он сегодня является) и современность (что доказывается самим фактом его существования). Трудно представить более подходящий символ, не только поддающийся экспозиционному решению (в частности, с помощью пленочных монолитов), но и позволяющий объединить (пространственно и тематически) отделы истории и отделы природы в реализации сквозной темы, раскрывающей историческое единство Природы и Человека.

Такой символический образ должен стать стержнем, этической основой новой экспозиции, которая и является квинтэссенцией информационного потенциала музея. Но здесь отчетливо ощущается определенный дисбаланс между особой ролью экспозиции и ее второстепенным положением в рамках социальной функции образования и воспитания. Очевидно, что понятия “образование” и “воспитание” уже не в состоянии охватить всей полноты задач, поставленных современным социальным заказом, и могут рассматриваться лишь как отдельные элементы некоторой функции с более глубоким содержанием. Возникает необходимость введения понятия “культурно-экологической коммуникации” как комплексной формы реализации информационного потенциала музея (отдела) природы, в содержание которой входят экспозиционная, образовательная, воспитательная и рекреационно-досуговая деятельность.

В качестве одного из основных факторов развития естественнонаучного музея (отдела) в целом и экспозиционной работы – в частности, следует рассматривать *внешний экспозиционный фонд*. Необходимость в его целенаправленном формировании и оформлении как самостоятельной структурной единицы именно для отделов природы объясняется значительной обедненностью фондов (как в количественном, так и в качественном, тематическом, отношениях) естественнонаучных материалов (по сравнению с историческими). В результате диапазон тем для выставочной работы является настолько ограниченным (как правило, это минералы, охотничьи трофеи и коллекции насекомых, чаще всего экзотических), что говорить о реальных перспективах в данной области просто не имеет смысла. Материальной базой для

серьезных качественных изменений в организации выставочной работы является внешний экспозиционный фонд, представляющий собой сочетание таких разнородных элементов, как фонды других музеев, частные коллекции, произведения работников искусства (художников, скульпторов), оригинальные материалы, участвовавшие в конкурсах, проводимых музеем, произведения народного творчества (в том числе из природных материалов) и другие. Отдельные элементы этого фонда эпизодически использовались музеями и раньше, но это не рассматривалось как система.

Целенаправленная деятельность по формированию этого фонда преследует по меньшей мере две очень важные цели:

1. Переход на качественно новый уровень выставочной работы в музее.

2. Включение в процесс формирования музейной и экологической культуры новых категорий населения, способствуя тем самым превращению их из пассивных потребителей музейной информации в активных участников культурно-коммуникационного процесса – субъектов музейной коммуникации.

Музеи Западной Европы и США уже имеют опыт в создании системы общественных помощников или “друзей музея” (9).

Поворотным пунктом в эволюции представлений о содержании естественнонаучной экспозиции стало признание необходимости скорейшего отказа от так называемой “типовой тематической структуры”. Создание нестандартных, более образных экспозиционных решений, связанных с художественным осмыслением природы, требует не только традиционного “научного”, но и культурологического подхода (10), применения в равной степени как научных, так и нравственно-эстетических критериев. Возрастание значения последнего связано с усиливающейся в настоящее время тенденцией обращения теоретиков и практиков музейного дела к детской аудитории (преимущественно дошкольного и младшего школьного возраста): ведь именно эстетическое отношение человека к действительности может стать основой формирования целостной личности, а привлекательность музея для посетителей, особенно самых юных, в значительной степени определяется сочетанием рационального и эмоционального компонентов в восприятии музейной экспозиции (11). И только как необъяснимый парадокс можно рассматривать ситуацию, когда, вопреки официальному признанию детей приоритетными посетителями, составляющими в некоторых музеях до 65% (12), и многолетней ориентации деятельности музеев на школьную (детскую) аудиторию, существующие экспозиции оказались ни в коей мере не рассчитанными на ребенка (13), а по материалам социологического исследования, проведенного автором настоящей статьи, за последние 5 лет в отделах природы краеведческих музеев России отмечены лишь единичные случаи создания выставок, специально рассчитанных на детей до 14 лет. В устранении этого противоречия можно видеть одно из основных направлений развития экспозиционной мысли в ближайшей перспективе.

Возможное решение этого вопроса известно: достаточно обратиться к отечественного (периода 1920-х гг.) и зарубежному опыту по созданию детских экспозиций. Варианты могут быть разные: от широко распространенных за рубежом детских музеев (14) до целенаправленных, адресованных конкретным возрастным группам, детских выставок (15) и специально организованных зон для работы с детьми в рамках существующих экспозиций (16). Поле деятельности неограниченно: излишне напоминать, что в настоящий момент нет ни одной детской естественнонаучной экспозиции (в качестве хорошей предпосылки создания такой экспозиции могут рассматриваться сценарные предложения М.Б.Гнедовского к проекту Государственного дарвиновского музея) (17). Безусловно, задачи экспозиционеров существенно усложнятся, так как речь идет не о подмене глубокого научного

содержания дешевым развлекательным оформительством, а об использовании профильных наук как основы для радикальных качественных изменений в самом процессе музейно-экспозиционной популяризации, в “эстетизации” музейной коммуникации.

Вероятно, следует согласиться с утверждением Ю.У.Гуральника о том, что дальнейшее совершенствование музея будет в меньшей степени связано с какими-то принципиальными перестройками, а в большей – с качественными видоизменениями самого процесса контакта с посетительскими аудиториями (18). Это подтверждается и анализом работ зарубежных музееведов: так, по мнению П.Кольба, привлекательность музеев для юных посетителей связана прежде всего с многообразием программ и мероприятий, сопровождающих экспозиции и выставки (19). Первым шагом в этом направлении можно считать разработку программ музейного всеобуча (20). Поскольку естественнонаучная тематика занимает в этих программах более чем скромное место (так как составлены они преимущественно сотрудниками научно-просветительных отделов), особое значение приобретает создание системы экологического всеобуча.

Организация экспозиционного пространства является сегодня наиболее актуальной проблемой. Даже поверхностное (без специальных расчетов) знакомство с некоторыми экспозициями отделов природы краеведческих музеев России убеждает в том, что они совершенно не соответствуют новым требованиям организации процесса культурно-экологической коммуникации (особенно это касается детской аудитории). Это несоответствие выражается в отсутствии в экспозициях (полностью или частично) в первую очередь таких элементов, как:

рекреационная зона (зона отдыха);

зона тактильного восприятия музейной информации (одно из главных “табу” современного музея – “не трогать!”);

зона творчества (художественного осмысления полученной информации);

игровое пространство.

Отрицательные последствия отсутствия в музее зоны отдыха очевидны. Вследствие крайней тесноты редкий музей предоставляет уставшим после полутора-двухчасового осмотра посетителям стулья или банкетки. В результате многие покидают музей раньше, чем они действительно хотели бы это сделать.

Сложнее решить вопрос о предоставлении посетителям возможности непосредственного (тактильного) контакта с экспонатами. Безусловно, в большинстве случаев это недопустимо по соображениям обеспечения сохранности. Наиболее предпочтительный вариант – создание так называемой “комнаты открытий” (21), в которой посетители (в первую очередь, дети) могут удовлетворять естественную потребность не только осматривать предметы, но и брать их в руки. Такая зона может быть совмещена с зоной творчества. Отсутствие подобных зон существенно затрудняет процесс контакта с посетителями. В качестве примера можно отметить опыт отдела природы Тамбовского областного краеведческого музея (далее ТОКМ). В результате активного использования внешнего экспозиционного фонда в течении 1989-1991 гг. было создано несколько оригинальных и разноплановых выставок (рассчитанных преимущественно на детей, составляющих до 70% посетителей данного музея): “Порхающие цветы” (вышивка бабочек Е.Э.Тизенгаузен), “Зимний букет” (использованы материалы станции юных натуралистов), “Мохнатая азбука” (произведения московских художников-анималистов В.М. и Ю.М.Смириных). Для выставки “Мохнатая азбука” вместо привычных эколого-систематических описаний использовались специально написанные тамбовским поэтом Г.Поповым своеобразные, проникнутые тонким юмором, стихотворения. Но, несмотря на необычность экспонатов, нестандартный этикетаж, ожидаемого признания выставка не получила из-

за недостатков в организации экспозиционного пространства: ввиду отсутствия выставочного зала выставки размещались в отделе природы.

Признавая необходимость практической деятельности ребенка в качестве основополагающего принципа в процессе воспитания и обучения, следует прогнозировать приоритетное развитие экспозиций, оптимальное функционирование которых предусматривает не только визуальное изучение, но и активное участие в творческом процессе (вышивка, рисование, моделирование и др.).

Наряду с созданием зоны творчества развитие системы музейного всеобуча еще в большей степени требует организации в музее игрового пространства. Оно включает не только площади, предназначенные для экспозиции, но и для всего комплекса подготовительных работ для проведения игровых занятий, существенно отличающихся от привычных, экскурсионных. Осуществление этого процесса может иметь наряду с традиционными (развитие эмоционально-чувственной сферы, обогащение новыми знаниями) и совершенно непредвиденные направления. Одно из них – возрождение детского фольклора. Так, в процессе разработки сценариев специальных игр-экскурсий по заказу сотрудников отдела природы ТОКМ Г.Попов написал цикл экологических стихотворений и считалок (см. Приложение 1). Использование их в регулярных занятиях с дошкольниками с последующим изучением “конкурентоспособности” в сравнении с небезупречными по содержанию образцами (например, известным “Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана...”) позволит оценить возможность музея в новой для него сфере деятельности.

К сожалению, несмотря на то, что современная педагогическая наука рассматривает игру как наиболее эффективную форму занятий с детьми младшего возраста (22), задача организации игрового пространства в большинстве музеев сегодня не только не решается, но даже и не ставится. Проблема эта требует особого внимания в связи с тем, что развитие музейного всеобуча с неизбежностью приведет (в связи с большим объемом работы и ограниченностью штатов работников музеев) к выходу музейного игрового пространства за территориальные границы музея. В процесс реализации музейно-педагогических программ окажется вовлеченным широкий круг педагогов. Это, в свою очередь, сделает возможным возникновение обратной связи, когда культурно-экологические программы, вышедшие из стен музея, возвратятся обратно для реализации, пройдя процесс усвоения и творческой переработки.

Новый социальный заказ потребует и поиска новых критериев оценки существующих и, главным образом, проектируемых отделов природы. До настоящего времени анализ содержания естественнонаучных экспозиций проводился преимущественно с точки зрения их научного содержания в свете современных достижений профильных наук (23), а главной целью совершенствования экспозиции считалось повышение эффективности воспитательной и образовательной работы (24). Очевидно, что возникающая задача разработки дополнительных критериев оценки проектируемых естественнонаучных экспозиций – нравственно-эстетических, психолого-педагогических, рекреационных – не может быть решена только музейными работниками. Важнейшей предпосылкой успеха является последовательное возрастание влияния на процесс культурно-экологической коммуникации непрофильных наук. Их роль должна быть различной: от определяющей основные параметры любой проектируемой экспозиции и характер ее последующего использования (эстетика, культурология, социология, психология и др.) до вспомогательной, позволяющей расширить хронологические или тематические рамки экологической экспозиции (история, археология, этнография, искусствоведение). Процесс этот неизбежен, но, признавая за музеем право на превращение из обычного просветительного учреждения в особую систему производства культурных ценностей,

необходимо сделать его двусторонним. Это позволит решить более масштабную задачу: превратить музей из системы, интегрирующейся в культурно-историческую среду, в систему, ее формирующую (25), перейти от пассивного отражения действительности к активному воздействию на нее.

Осуществление этого процесса не может не сопровождаться расширением способов воздействия музея на различные стороны общественной жизни. В дополнение к официально признанным (но далеко не всегда успешно реализуемым) видам музейной деятельности могут появиться и такие, связь которых с современным музеем представляется нетрадиционной. Так, официальную прописку с прилагательным “музейный” получили праздники и игры, театрализованные представления, духовная музыка и литературное кафе; музей становится местом проведения школьной производственной практики и центром возрождения и распространения местных народных промыслов и ремесел. Освобождение от жестких рамок стереотипов краеведческой тематики по мере использования межмузейного обмена выставками может утвердить музей в роли инициатора культурных процессов, а широкое распространение внедидактических форм работы – превратить его в центр формирования творческой личности.

Решение обозначенных проблем невозможно в организационных и тематических рамках Старого музея. Нужен Новый музей – музей со своим лицом, деятельность которого базируется на новых принципах организации экспозиционного пространства и контактов с посетителями. Нам нужны разные музеи, нет и не может быть “музея для всех”: создателей такого музея ожидает судьба слона-живописца из басни С. Михалкова (к сожалению, мы все, в большинстве случаев, выступаем в роли таких слонов). Каждый человек – и большой, и маленький – должны иметь возможность найти свой музей природы. Музеев таких пока нет, но с их созданием следует поторопиться.

Приложение

Г. Попов

“Экологические” стихотворения и считалочки

Лиса

Лиса хитра – а как иначе?
За нами нужен глаз да глаз!
Она хитрит с одной задачей:
Чтоб шубку уберечь от нас.

Лиса красива, только худо –
Мех лисий нынче – моды крик.
И для иных лиса не чудо,
А просто рыжий воротник!

Барсук

Не ругайте барсука,
Что он так наел бока, –
Ведь придется похудеть
За зиму ему на треть!

Летом ел он, что придется,
Что под лапу попадется,

Стало зябко на дворе –
 Спать залег в своей норе.
 И, мечтая о весне,
 Жир расходует во сне...

Ласка

Все зверек красивый ласка –
 Что фигура, что окраска...
 Проскользнет в любую щель,
 Если есть такая цель,
 Схватит за загривок мышь –
 Что, мол, в закромах шалишь?
 Участь вора решена,
 Наша каша спасена!

Считалочка

Вы не видели, ребята,
 Как смешные лягушата
 Накупавшись в пруду,
 Заиграли в чехарду?

Раз, два, три, четыре, пять –
 Не дают себя считать,
 Прыг да скок, да скок да прыг –
 Не присядут ни на миг!

Раз, два, три, четыре, пять –
 Вот и сбились мы опять!

Филин

Филину ночная тень –
 Как другому ясный день.
 Зорко видит... Ну, а слышит
 Даже топот мелкой мыши!

Птица, мышь, зверек иной –
 Не зевайте под сосной:
 Хватка есть и быстрота
 У пернатого кота!

Суслик

Суслик сытым быть умеет
 (Хочешь жить – соображай!)
 Он не пашет и не сеет,
 А снимает урожай!

Он в уборочную пору
Колоски таскает в нору,
Знает – не страшна зима,
Коль заполнишь закрома!

Литература

1. *Иванов Д.Л., Иксанова И.В.* Опыт построение графической концептуальной модели вузовского (академического) естественнонаучного музея // *Музееведение. На пути к музею XXI века.* – М., 1989. – С.102-110. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
2. *Экологическое образование музейными средствами.* – М., 1989. – С.5.
3. *Гнедовский М.Б., Макарова Н.Г., Юхневич М.Ю.* Музей и образование. Материалы для обсуждения. – М., 1989. -С.3.
4. *Ванслова Е.Г.* и др. Социальные функции музея: споры о будущем (материалы дискуссии в отделе музееведения НИИ культуры) // *Музееведение. На пути к музею XXI века.* – М., 1989. – С.186-204. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
5. *Иксанова И.В., Соустин А.С.* К вопросу о разработке научной и художественной концепции регионального музея природы (экспериментальная работа НИИ культуры Бурятской АССР) // *Вопросы экспозиционной работы краеведческих музеев.* – М., 1979. – С.96-111. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.); *Снегирев В.В.* Перспективы профилирования филиалов и создания природоведческих экспозиций в Калининском государственном объединенном историко-архитектурном и литературном музее // *Музееведение: Естественнонаучные музеи (теория и практика работы).* – М., 1984. – С.68-83. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
6. *Поляков Т.П.* Мифологическое сознание и музей XXI века (на примере концепции музея-заповедника “Исток Волги” // *Музееведение. На пути к музею XXI века.* – М., 1989. – С.157. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
7. Там же. – С.150.
8. *Соловьев А.Н.* На холмах Вятского увала // *Советский музей.* – 1985. – N3. – С.31-33.
9. *Лисюк В.Е., Силищев С.С., Кольб П.Л.* Детский музей в США. Факты, интерпретации, методы посредничества. К вопросу о сравнительной музейной педагогике. – М., 1986; *Кузьмина Е.Е.* Работа зарубежных музеев с подрастающим поколением (на материалах музеев Англии). – М., 1990.
10. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.* – М., 1989. – С.40. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
11. *Ванслова Е.Г., Юхневич М.Ю., Чумалова Т.В.* Эстетическое воспитание подрастающего поколения в музеях различных профилей (материалы к программе) // *Музееведение. Воспитание подрастающего поколения в музее: Теория, методика, практика.* – М., 1989. – С.11. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)
12. *Музей и школа. Пособие для учителя.* – М., 1985. – С.89.
13. *Ванслова Е.Г., Юхневич М.Ю., Чумалова Т.В.* Эстетическое воспитание... – С.25.
14. *Зеленко А.У.* Детские музеи Северной Америки. – М., 1926; *Лисюк В.Е., Силищев С.С., Кольб П.Л.* Детский музей в США... – С.10-12.
15. *Рашитова Р.С.* Детский музей (к истории вопроса) // *Музееведение.*

Воспитание подрастающего поколения в музее: Теория, методика практика. – М., 1989. – С.75-76. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)

16. Beyond the showcase // Museums journal. – 1990. № 6. P.24-27; *Creenwood E.F., Phillips P.W., Wallace J.D.* The natural History Centre at the Liverpool Museum // The International Journal of Museum Management and curatorship. – 1989. -Vol. 8, № 2. – P.215-225.

17. *Гнедовский М.Б., Макарова Н.Г., Юхневич М.Ю.* Музей и образование... – С.27-37.

18. *Гуральник Ю.У.* Каким быть музею будущего? Опыт социологического анализа // Музееведение. На пути к музею XXI века. – М., 1989. – С.104. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)

19. *Лисюк В.Е., Силищев С.С., Кольб П.Л.* Детский музей в США... – С.8.

20. *Вансалова Е.Г.* Музейный всеобуч. – М., 1989.

21. *Arth M., Clareton L.* The discovery room // Curator. – 1977. Vol. 20, № 3. – P.169-180.

22. *Коваль М.Ю.* Дети в музее: размышления психолога // Музееведение. Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика. – М., 1989. – С.43-51 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)

23. *Никишин Н.А.* Экспозиции отделов природы краеведческих музеев в свете современных достижений профильных наук // Музееведение. Вопросы научного содержания экспозиций краеведческих музеев. – М., 1987. – С.9-29. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)

24. *Иксанова И.В.* Проблемы пропаганды естественнонаучных знаний в краеведческих музеях // Музей и посетитель. Актуальные проблемы музейного строительства. – М., 1979. – С.53-65. (Сб. науч.тр. / НИИ культуры.); *Овчинникова Т.Н.* Роль музеев в природоохранном образовании // Природоохранное воспитание и образование. – М., 1983. – С.103-108.

25. *Дукельский В.Ю.* Музей и культурно-историческая среда // Музееведение. Проблема культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989. – С.108-115. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры.)

Время и пространство в музейной экспозиции

Казалось, еще совсем недавно мы переживали взлет интереса к музеям, так называемый “музейный бум”. Посещаемость музеев стала угрожать сохранности экспонатов. Кое-кто предлагал даже устроить экзамен на право посещения музеев. Сейчас наступил глубокий спад интереса к музею, и проблема уже не в том, как ограничить посещаемость, а в том, как привлечь посетителя.

Если вчера то, что мы называем клубной деятельностью музея, как бы рассредотачивало интересы посетителя, отвлекая внимание от собственно экспозиции и перенося его на сопутствующие виды музейной деятельности, то сегодня те же мероприятия – лекционно-концертная работа, музейный театр, разнообразные встречи по интересам, кружки и даже музейные кафе – служат привлечению посетителей, как бы заывают их познакомиться с экспозицией и, что сегодня немаловажно, укрепляют финансовую базу музея.

Возможно, что противопоставление дня вчерашнего и сегодняшнего музейной жизни не столь категорично, каждый музей по-своему и в свое время переживает период своего “бума” и строит по-своему свою будничную жизнь, у каждого по-своему протекает процесс сочетания разных направлений музейной деятельности, но само это сочетание, как и характеристики каждой его составляющей, требуют анализа, осмысления, а может быть, и определенных методических выводов.

Постараюсь проанализировать, а может быть, прорефлексировать, становление и жизнь экспозиции нескольких музеев, тех, которые, с одной стороны, достаточно известны, с другой, с перипетиями создания которых я знаком по собственной работе или по работе, курирующих эти музеи художественных советов. Выбор музеев может показаться несколько случайным, но я не научный работник и умею анализировать только через большее или меньшее, но обязательно свое непосредственное участие в той или иной работе.

Вашему вниманию предлагаются записки художника на полях или скорее на манжетах собственной творческой жизни, а не научный труд. Может быть, для такого труда они смогут стать определенным источником. Итак, не только и не столько “ума холодных наблюдений”, сколь “сердца горестных (и радостных) завет”.

В результате надеюсь получить определенные выводы, безусловно, необходимые мне для собственной творческой работы, а может быть, в чем-то интересные и тем, кто прочтет эти заметки.

Но прежде, чем начать рассмотрение отдельных музейных объектов, необходимо остановиться на очень распространенном, охватившем многих близких мне художников и научных работников музеев, стремлении – переждать трудное время. Отказаться от проектирования и создания экспозиций. Для художников это означает – обратиться исключительно к станковой деятельности, тем более, что сегодня она материально выгоднее проектной и подобно тому, как вчера материальные интересы определяли полное или частичное переключение станковистов на проектирование, так сегодня соображения выгоды диктуют обратный процесс. Но, повторяю, по-моему, основа здесь не столько материальные соображения, сколь стремление переждать этот момент, отмеченный отсутствием необходимого

проектировщику ясного видения перспективы развития проектной деятельности. Для музейного сотрудника стремление переждать оборачивается исключительно собирательской деятельностью, формированием фондов. Здесь также присутствуют материальные соображения – пока денег мало, будем вкладывать их исключительно в приобретения. На первый взгляд, позиция “переждать”, может быть, и обладает некоторыми положительными сторонами.

Действительно, временно отказаться от экспозиции и направить все средства на комплектование, это, казалось бы, обогатит основу всякого музея – его фонды. Однако это далеко не так, все стороны музейной деятельности – комплектование, изучение, экспонирование, неразрывно связаны друг с другом. Комплектование неизбежно проходит через экспонирование как единственное собственно музейное средство отбора фондов. Под экспонированием я понимаю необязательно реально выполненную экспозицию, но и визуальный, а не понятийный характер отбора фондов – некую мысленную экспозицию.

Музейное изучение осуществляется через “музейное чудо”, раскрывающее суть отдельных экспонатов и их взаимодействия – через раскладки. В противном случае будет потеряна главная ценность музея, его индивидуальность, неповторимость, отличие от других музеев, т.е. то, что притягивает посетителя именно в этот музей, а не в музей вообще.

В процессе раскладок “пасьянс” экспонатов в определенный момент складывается так, что информация от групп экспонатов становится больше, чем сумма информации от каждого из экспонатов в отдельности. Эта дополнительная информация и есть суть экспозиционного комплекса.

Наблюдая безликость, единообразие многих, особенно мемориальных, музеев, экспозиция которых сводится к комплекту среднего качества мебели красного дерева, реже карельской березы, с добавлением некоторых предметов из бронзы, фарфора и стекла, ни один из которых не содержит и намека на характеристику личности их героя и его окружения, я вспоминаю один рассказ.

Я вырос в общительной семье московской интеллигенции. Дом всегда был полон друзей, а значит, в нем не переставали звучать разговоры и беседы, многие из которых я запомнил на всю жизнь. В.Н.Голицын, описывая московский быт начала века, в доказательство того, что не дотошное следование нормам хорошего тона, а раскованность, непосредственность, свобода личности, выражающаяся в свободе поведения, являлись характерной чертой русской аристократии, привел такой пример.

Отличить дворянский особняк от дома купца было, на первый взгляд, невозможно – устанавливая колонны на фасаде к этому времени было разрешено всем сословиям, мебель красного дерева также была неотъемлемой частью любого интерьера, но в доме дворянина пахло жидкостью от клопов, потому что в деревянном зачастую особняке с резной мебелью обязательно заводились клопы. В доме же купца пахло одеколоном, которым опрыскивали детали интерьера, чтобы не пахло жидкостью от клопов. Так и многие наши музеи, особенно мемориальные, лишенные своего “запаха”, не возбуждают интереса у посетителей.

Не более продуктивным, если, конечно, речь не идет о смене профессии, а именно о временном переживании смутного времени, кажется мне и занятие исключительно станковым искусством. Станковое искусство для художественного проектирования это, с одной стороны, его культурный ареал, сфера его профессионального существования, с другой – это средство его деятельности. Основное кредо методики художественного проектирования – средство деятельности – определяется в процессе (процедуре) деятельности. Занятие же поиском средств вне процедуры деятельности приводит к тому, что средство стремится стать самоценной

сущностью деятельности, разрушая при этом ее совокупность, нерасторжимость.

Надежда переждать “минуты роковые” истории тщетна. Всякая деятельность непрерывна, необходимость найти себя, определиться – это и есть умение ощутить свое место, свою роль в динамике развития профессии.

Разговор о музее Маяковского, что бы ни говорилось и ни писалось по этому поводу, начинать нужно с благодарственного слова в адрес его директора С.Стрежневой. В трудное для экспериментов время, под неусыпным оком надзирающих инстанций она на несколько лет превратила музей в экспериментальную площадку для проверки возможности осуществления самых острых литературно-научных концепций, для демонстрации своего рода экспозиционных новелл, для поисков новых средств и композиционных закономерностей экспозиционного искусства, для максимального раскрытия творческих индивидуальностей как музейных исследователей (здесь этот термин больше подходит, чем привычно звучащее “научный сотрудник музея”), так и художников-экспозиционеров.

Выставки “Маяковский и лубок”, “10 дней из жизни Маяковского”, “Маяковский и производственное искусство” помогли становлению и признанию таких мастеров экспозиционной деятельности, как Т.Поляков, Е.Богданов, С.Черменский, Е.Амаспур, Л.Озерников*, и сами стали значительным этапом развития экспозиционного искусства.

“Экспозиционная новелла”: думаю, что этот термин можно и нужно включить в музееведческую науку, определить его как литературно-экспозиционные, так и художественно-экспозиционные характеристики. В одном ряду с уже названными выставками следует рассматривать несколько экспозиций Варшавского музея А.Мицкевича, выделив особо выставку “Три века польской поэзии”, выставки А.Тавризова, посвященную творчеству Высоцкого, а также ряд экспозиций автора этих заметок, таких, как “Портреты неизвестных” в литературном музее А.С.Пушкина и “К 90-летию А.Блока” в Государственном литературном музее.

Все эти выставки отличает оригинальность, ясность, строгость и острота литературной и собственно художественной композиции, отсутствие описательности, субъективная авторская избирательность и символичность отобранных для экспозиции экспонатов.

Однако законы построения экспозиционной новеллы – музейной выставки, – очевидно, не пригодны для стационарной, исторически осмысленной, многосюжетной музейной экспозиции. Очевидно, именно это и является причиной многих недостатков стационарной экспозиции музея Маяковского.

Главный герой экспозиционной новеллы – ее автор, его замыслу полностью подчинены как сюжет, так и поведение действующих лиц. В экспозиционном повествовании, если уж мы пользуемся литературоведческой терминологией, все иное – это сотворение автором некоего экспозиционного мира, в котором герои ведут себя не по его воле, а, зачастую, вопреки ей, как утверждал Л.Н.Толстой, по законам созданного им, автором, мира.

Музейная экспозиция – это определившийся или, может быть, определяющийся вид искусства, который имеет собственные законы, или точнее, закономерности построения художественной формы. Можно искать новые закономерности, расширяя этим границы вида, но нельзя уничтожать уже определившиеся, иначе этот вид погибнет, а если и сложится новый, то к искусству музейной экспозиции он уже прямого отношения иметь не будет. Это, очевидно, и происходит в складывающихся сейчас искусстве аранжировки пространства и в искусстве инсталляции. Интересно отметить, эта этимология слова “инсталляция” связана с актом посвящения в сан высших иерархов церкви, т.е. речь идет именно об искусстве перевода предмета из его

обыденного значения в значение конечное, что соответствует и основной задаче искусства музейной экспозиции.

В моем представлении искусство музейной экспозиции строится как минимум на трех составляющих его суть закономерностях, все они отсутствуют в стационарной экспозиции музея Маяковского.

Во-первых, это синтез, по меньшей мере, двух времен, наличие в структуре экспозиции образа времен: Времени, о котором ведется музейное повествование, и времени, когда оно ведется, т.е. времени создания экспозиции. Временная многозначность образа создает у посетителя чувство его одновременного существования в двух временах, т.е. чувство своей причастности к событиям истории культуры, и одновременно придает большую остроту сегодняшней оценке этих событий.

Наличие в произведении, какова бы ни была его тематика, времени его создания, и есть та авторская позиция, то авторское присутствие, которое является одной из основных составляющих произведения искусства, без которой искусство состояться не может. Если экспозиционная тема относится не к одного временному периоду, а сама содержит в себе смену времен, то временных образов будет не два, а больше, столько, сколько их заключено в тематике музея. Удачным примером синтеза времен – времени экспонируемой темы (1812 год) и времени постройки музейного здания (1912 год), а также современности времени создания экспозиции – может служить выполненная художником Э.Кулешовым основная экспозиция Бородинского военно-исторического музея.

В процессе работы над созданием экспозиции литературного музея А.С.Пушкина формировалась и формулировалась концепция двух времен. Находясь в значительной степени под гипнозом этой концепции, создатели экспозиции, включая авторов этих заметок, не включили в систему экспозиционных образов образ третьего времени – XVIII век (время определения творческой личности А.С.Пушкина), не менее важное, чем время его жизни. Не случайно ряд пушкинистов считают его не первым поэтом XIX века, как он сам себя называл, а последним поэтом века XVIII. И только сейчас, работая над выставкой, посвященной дяде поэта В.Л.Пушкину, нам, может быть, удалось, хотя бы частично, восполнить собственную ограниченность тридцатилетней давности.

В музее Маяковского нет ни модерна начала XX века, внутри которого рождался футуризм Маяковского, ни конструктивизма 20-х годов, сформировавшего и сформированного Маяковским, ни 30-х годов, погубивших поэта. Есть только время создания экспозиции и рассмотрение перипетий жизни и творчества поэта из этого авторского времени.

Во-вторых, это синтез пространств. Архитектурное пространство музея и пространство его экспозиции находятся в сложных соотношениях, включая функциональные, стилистические и эмоциональные связи этих пространств.

Функциональные соотношения выражаются в соответствии плана и объемно-пространственной структуры музейного здания структуре музейной экспозиции.

Стиль – система закономерностей построения художественной формы. Чувство стиля присуще сформировавшейся творческой личности каждого художника, художественной школе, и, в конечном итоге, времени. Поэтому стилистические соотношения архитектурной и экспозиционной формы есть визуальное выражение синтеза времен. Их соотношение может быть организовано по подобию, тогда у зрителя усилится восприятие экспонируемого времени, или по контрасту с ним, тогда усилится восприятие времени создания экспозиции, усилится восприятие связи времен, динамики исторического процесса. В музыке композиция, основанная на включении в

произведение различных стилистических построений, объединенных личным стилем автора, получила название полистилистики – это направление в наиболее ярком своем проявлении присуще творчеству А.Шнитке. Очевидно, полистилистика одна из основных закономерностей построения образа и в музейной экспозиции.

Эмоционально воспринимаемая форма пространства кардинально отличается от его реальной формы и величины и зависит от последовательности движения по системе пространств. Если из малого по объему помещения переходить в большое, оно покажется больше своих реальных геометрических размеров; если из одного помещения перейти в точно такое же другое, второе будет восприниматься меньшим по сравнению с первым; если войти в помещение, расположенное в первом этаже здания, стена с окнами будет казаться наклоненной внутрь; если же помещение расположено на верхних этажах, стена воспринимается наклоненной наружу. Углы помещения, примыкающие к стене с дверью, вообще исчезнут из поля зрения, а углы стены, расположенной напротив двери, покажутся тупыми и скругленными. Меняя схему движения посетителя, автор экспозиции может по своему замыслу регулировать восприятие отдельных помещений, уменьшая или увеличивая их значимость в соответствии со значимостью расположенной в них экспозиционной темой.

В музее Маяковского отсутствует какая-либо связь архитектурного и экспозиционного пространства, это тем более обидно, что отлично решенная архитектура музея (руководитель авторского коллектива А.Боков) концептуальна, соответствует теме экспозиции, с присущим архитектуре языком раскрывает экспозиционный образ.

В-третьих, это синтез, взаимосвязь отдельных экспозиционных предметов, образующих вещную, визуально воспринимаемую, прочтываемую структуру музейной экспозиции. Для организации такой структуры необходимо классифицировать участвующие в ее построении, составляющие ткань экспозиционного комплекса, предметы, определить сущность, место и роль каждого из них в целостном органичном музейном пространстве. На современном этапе развития искусства музейной экспозиции я вижу пять отличных друг от друга, обладающих специфическими характеристиками, активно участвующих и играющих свои роли в экспозиционном комплексе, предметов. Это – музейный подлинник, экспозиционная бутафория, специально созданное произведение искусства, модель или макет, копия или научно-художественная реконструкция.

Музейный подлинник – это предмет, функционировавший в быту героев экспозиции или в экспонируемый историко-культурный период. Музейным подлинником предмет становится только будучи помещенным в экспозицию. В экспозиции с вещью происходит культурная трансформация, она теряет свое обыденное значение и приобретает значение конечное. Теряет свое назначение и приобретает значение.

С этой тонки зрения интересно и обратное явление – бытовое использование музейного подлинника посетителем музея. Например, употребление музейной мебели для отдыха посетителей, докладов, лекций, концертов. При таком ее использовании трансформация происходит в сознании посетителя. Оно переходит из обыденного ощущения в культурное переживание.

Визуальным проявлением подлинника является патина – отпечатки времени на “теле” предмета. О патине есть интересная статья немецкого дизайнера Клауса Дителя. Классики русской архитектуры, не мыслящие свои произведения вне потока времени, понимали роль патины и всегда воспроизводили будущую патину в своих проектах.

Бутафория. В привычном употреблении это слово означает театральный реквизит, приблизительно воспроизводящий стиль эпохи, выполненный, как правило,

из папье-маше или других дешевых, легко обрабатываемых материалов, имитирующих материалы подлинника, то есть объект, не имеющий самоценности, принадлежащий не реальному миру, а псевдомиру, миру театра. Однако сейчас появилось новое значение бутафории как самоценного вида искусства. Именно отсутствие реального бытового назначения, существование только в мире искусства, вместе со сравнительной легкостью изготовления, отсутствием сложных ремесленно-технических средств для создания, возможностью, предоставляемой тем самым художнику-автору самому создать объект искусства, позволили бутафории из мира некоего ремесла войти в мир станкового искусства, существовать на грани реального и эфемерного мира. Бутафория из принадлежности театра трансформировалась в бутафорию трагикомедии современной жизни. Современный интерес к процессу создания произведения искусства, а не только и не столько к его результату, можно увидеть в растущем интересе к бутафории как наиболее ярко соединяющей в себе процесс и результат. И перестав быть ремеслом, труд бутафора, став искусством художника, вошел составной частью в искусство создания экспозиции: от бутафорского предмета, запечатлевшего в себе время его создания, до восковой фигуры (сегодня, как правило, это не воск, а соответствующие виды пластических масс, но, главное, это опять-таки произведение искусства, близкое многим направлениям в современной скульптуре). Наиболее удачным примером экспозиции с применением восковых фигур можно назвать музей медицины в Киеве (автор А.Крыжапольский). “Восковая фигура” – экспонат не ведущий, а сопутствующий в богатой подлинными материалами экспозиции. Более того, даже в “мизансценах”, где “восковая фигура” выходит на первый план, ее “сопровождают” подлинные экспонаты – мебель, электроарматура, медицинские инструменты, способствуя тем самым ее восприятию в экспонируемом времени, а не во времени создания экспозиции.

Пройдя путь от культпросветовской дидактической к собственно культурной деятельности, музейная деятельность выделяется в самостоятельную специализированную сферу культуры.

Культпросветовское представление об обучающих задачах музейной экспозиции изначально ошибочно. Музейная экспозиция, как и всякое художественное произведение, не учит, а пробуждает ассоциации, рождает образы, мысли и чувства, обогащает культуру как творцов экспозиции, так и ее посетителей, даже если этот посетитель школьник. Экспозиция не иллюстрация к учебнику, а инструмент формирования и совершенствования личности.

Экскурсовод – это ведущий представитель творческого коллектива, выступающий с авторским текстом; главное в его искусстве – это пауза, время, которое он должен оставить посетителю для музейного сопереживания, для активного творческого восприятия экспозиционного образа.

В музее Маяковского экскурсовод зачастую выступает не как соавтор экспозиции, а как ее критик, полностью разрушая при этом тонкую ткань экспозиционного произведения, в котором, как и в пастернаковском искусстве поэзии, смотрят “из-за покрывала” и “зыблет полдень южный зной”.

Культурная деятельность в отличие от деятельности практической, имеющей цели и результаты, – это мир значений, знаковых характеристик, символов, эстетических категорий, мир, где процесс деятельности, ее цели и результаты нерасторжимы, мир духовной жизни человека – это не только жизнь разума, логики, но и жизнь в образах. Для музея это полифония образов, несущих в себе черты прошлого, его тени, намеки, ассоциации, находящие свое отражение в настоящем и проецирующиеся в будущее.

Экспозиция, пространство которой строится по законам, или точнее, на основе

закономерностей построения произведения искусства, – это, в первую очередь, полифония образов художественных.

Создание экспозиции, как специфического вида синтетического искусства – это построение системы художественных образов и нахождение суммы художественных средств их воплощения. Создание так понятой экспозиции возможно только тогда, когда не только целое, но и его составляющие являются произведениями искусства. Поэтому как музейный подлинник становится таковым только трансформируясь в культуре из значений обыденных в значения конечные, в объект сферы специализированной культурной деятельности, так и любой другой объект экспозиции становится таковым лишь будучи изначально в системе конечных значений, являясь самоценным произведением искусства. Не говоря уж о том, что произведение синтетического искусства может состояться только, если и его составляющие, в свою очередь, самоценные объекты искусства. Именно поэтому бутафория получила право стать структурным элементом экспозиции лишь предварительно, в значительной степени под влиянием творчества Л.Озерникова, утвердившись в системе искусств.

Анализируя некоторые, кажущиеся мне основополагающими, закономерности построения художественной формы экспозиционного пространства музея, я всякий раз констатировал, что в экспозиции музея Маяковского они не соблюдены, более того, закономерности, на которых я собираюсь остановиться ниже, также не учтены в музее Маяковского. Следует ли из этого, что экспозиция этого музея не состоялась и может лишь служить примером экспозиционных погрешностей? Отнюдь нет. В музее Маяковского достигнуто главное, его экспозиция, безусловно, состоялась как полноценное произведение искусства (автор Е.А.Амаспюр), а произведение искусства следует судить лишь по законам им самим для себя созданным. Приводимые мною как обязательные закономерности говорят лишь о том, что можно исходить из разных, более того, диаметрально противоположных предпосылок при построении экспозиционного пространства. Те закономерности, о которых уже было сказано, как и те, рассказ о которых еще впереди – это закономерности построения гармонически организованного пространства. Это может быть гармония, построенная по подобию или по контрасту, гармония простых и сложных колористических конструкций, гармония метрических, модульных и ритмических, при этом сложных, ритмических построений, но обязательно гармоническое, а не дисгармоническое решение экспозиции.

Но право на существование имеет и хаос как эстетическая категория. В первобытных мифологических античных представлениях хаос показан не только как деструктивное начало, не только как бездна, но и как некий источник порядка, в котором порядок изначально заложен, и к которому он, разрушаясь, в конце концов, вновь возвращается.

Представьте себе мешок годами собиравшихся лоскутков, высыпанных на стол, из массы которых профессиональный или самодеятельный художник по цвету, фактуре, масштабу рисунка или по каким-либо еще признакам отбирает нужное ему количество и шьет лоскутное одеяло или komponует панно. Лоскуты собирались одним человеком, и, естественно, в основу отбора сознательно или бессознательно были заложены какие-то свойственные именно этому человеку предпочтения, они и были основой существовавшего в хаосе лоскутков порядка – эстетической системы. Наличие этого подспудного порядка и явилось некой основой работы художника. Но возможен и другой вариант: можно предъявить зрителю всю кучу лоскутов, заложенные в ней основы порядка возбуждают поток ассоциаций, выстроят в его сознании системы образов, т.е. помогут зрителю самому стать творцом своего произведения. В этом случае творческая активность зрителя значительно возрастает, что соответствует стремлению

современного художника максимально возбудить процесс сотворчества зрителя. Аналогичных примеров можно привести много: это и природные фантазии, основанные на умении увидеть в природе вызывающие различные ассоциации объекты, и умение видеть образ в чернильном пятне или подтеках сырости, случайном сочетании цветов и фактур в хаосе архитектурного мусора и т.п.

Степень соотношения творческой активности художника и зрителя может быть разной, однако активность зрителя в создании образа в случае предъявления ему некоего незавершенного или не полностью завершенного произведения всегда выше, чем при приглашении его к восприятию полностью эстетически завершенного, гармонически построенного целостного пространства.

Я постарался, с возможной объективностью, доказать право на существование иных, чем близкие мне закономерности построения художественной формы, и теперь с чистой совестью возвращаюсь к обязательным для меня системам построения экспозиционного пространства. При этом я отнюдь не утверждаю, что эстетика хаоса – основа построения музея Маяковского. Гармоническая композиция и хаотические построения – два крайних полюса создания художественного произведения, в пространстве между ними протекает жизнь искусства с ее взаимовлияниями и взаимосвязями, внутри которой, но ближе к полюсу хаотических построений, и находится эстетическая основа экспозиции музея Маяковского.

Упомянутое выше требование к экспозиционной номенклатуре быть самоценным произведением искусства относится ко всем без исключения элементам экспозиции. И в первую очередь, к так называемым научно-вспомогательным материалам, начиная от сопровождающих текстов, которые должны отвечать требованиям искусства шрифта, до графических, живописных и скульптурных изображений военной и гражданской одежды, предметов быта, памятников архитектуры, исторических и военных карт и т.п., включая модели, макеты, диорамы. Широкое применение находит здесь и декоративно-прикладное искусство.

Летом 1973 г. я проводил занятия о группой ленинградских художников-проектировщиков в доме творчества на Старой Ладого. Инициатором и организатором работы группы был один из лидеров ленинградской школы художественного проектирования художник А.Скрягин. В крепостной башне XII в. им была спроектирована и осуществлена экспозиция исторического музея, там в первый раз я увидел музейную экспозицию, в которой научно-вспомогательные материалы были подлинными произведениями искусства. Музейные натюрморты тематических комплексов включали в себя наряду с подлинными средневековыми доспехами, оружием, грамотами кованые металлические планы сражений, на выполненном из обожженного дерева фрагменте крепостного частокола были высечены пояснительные тексты, плетеные из грубых канатов с вкраплением металлических фрагментов макрорегиона были географическими картами.

Подобных примеров можно привести множество. В музее Чесменской битвы (автор А.Яковлев) изображения участвующих в сражении кораблей выполнены художниками Ломоносовского завода на роскошных фарфоровых блюдах. В композиционных акварелях ведущих ленинградских художников представлены формы военной и гражданской одежды в музее истории города (автор Я.Грачев). В музее Суворова в период его организации в 1912 г. экспонировались деревянные скульптурные изображения форм одежды солдат и офицеров Суворовского войска. Эти изображения в основном утеряны, но как произведения скульптуры они значатся во многих международных каталогах. Недавно художники Е.Богданов и С.Черменский выполнили для музея-панорамы “Бородинская битва” замечательные скульптурные изображения в одежде из натуральных материалов, с подробнейшей проработкой

деталей вплоть до изображения на пуговицах, формы одежды всех русских и французских пехотных, кавалерийских и артиллерийских подразделений, участвовавших в Бородинском сражении.

В этом же ряду следует отметить макеты и модели. Достаточно посетить Политехнический музей и сравнить модели, выполненные в первые годы его создания, с современными. Первые изготовлены из тех же материалов, что и прототипы моделей, уровень исполнения достигает таких высот, что границу между ремеслом и искусством провести почти невозможно. Современные модели, часто очень сложные по своему техническому устройству, выполнены в основном из крашеного оргстекла и никакой аттрактивностью не обладают. В немецких музеях истории техники каждая модель имеет латунную этикетку с именем мастера, т.е. опять-таки обладает необходимой для экспозиции самоценностью. В Московский Союз художников в апреле 1992 г. был, в частности, единогласно принят художник Г.Митрофанов, его виртуозно выполненные копии о классических музейных экспонатах доводят ремесло исполнения до уровня полноценного произведения искусства.

Балетмейстер Большого театра, партнер Анны Павловой по ее гастрольным поездкам, постановщик ряда нашумевших в свое время балетов Лев Лащилин, любил говорить: “Искусство танца начинается только после тридцати трех пируэтов”. При этом развитие искусства идет по пути возрастания количества пируэтов. Художник становится профессионалом, достигает свободы творчества, лишь преодолев вершины ремесла. Без ремесла искусство состояться не может. Это либо самодеятельность – в высшей форме своего существования примитивизм, либо концептуализм – в своей высшей форме визуализированная философия. И то, и другое может быть значимым явлением культуры, но ни то, ни другое собственно искусством не являются. И примитивизм и концептуализм – это два полюса делитантизма, что отнюдь не влечет за собой негативной оценки этого явления. Может быть, делитантизм и есть культурная деятельность вне сформировавшихся традиционных, специализированных ее направлений.

Большинство упомянутых в статье музеев, в которых создание самоценных произведений искусства, выполняющих задачи научно-вспомогательных материалов, играет значительную роль в экспозиции, более того, в которых экспозиционный образ строится в основном на этих произведениях, – это музеи, созданные петербургскими художниками. Экспозиции этих музеев, основа петербургской школы музейной экспозиции. Думается, что причиной явилось то, что основоположниками Санкт-Петербургской школы были в основном художники, окончившие Мухомовское училище – это И.Оминин, А.Скрягин, Я.Грачев, Л.Ляк, Д.Городецкий, в то время, как в Москве школа экспозиционеров зарождалась в основном из выпускников Московского архитектурного института. Сейчас, благодаря взаимовлияниям, а также потому, что основу художников-экспозиционеров в Москве стали составлять выпускники б.Строгановского училища и, готовящих художников сценографии театральных факультетов, положение изменилось, и школы в значительной степени нивелировались.

Отличительной чертой построения экспозиции, основанной на применении вновь создаваемых произведений искусства, является то, что эти произведения в основном создаются самими авторами экспозиции и являются основой их творческой и материальной заинтересованности.

Включение в ткань музейной экспозиции специально создаваемых для этого произведений формирует новую функцию музея. Наряду с собиранием, изучением, хранением и экспозицией современный музей в процессе экспозиционной деятельности сам создает пополняющие его фонды художественные произведения. Блюдо Ломоносовского завода с изображением кораблей, участвующих в Чесменском бою, не

менее ценно, чем тарелка или чашка того же Императорского фарфорового завода с изображением портретов или архитектурных пейзажей. Ценностное отличие его от музейного подлинника только в том, что оно перед включением в экспозицию не имело обыденного значения.

Самая распространенная форма научно-вспомогательной документации – текст. Текст, ведущий или пояснительный, аннотация или этикетка. При этом мне почти никогда не приходилось видеть в музеях, да и не удавалось выполнить самому музейные тексты на уровне подлинного искусства шрифтовой композиции. Это тем более странно, что диапазон художественных возможностей шрифта безграничен. И в отличие от произведений искусства, всякое воспроизведение которых или копия, если подлинник назван, или плагиат, если он скрыт, шрифт – не произведение, а средство, и использование его, тем самым, не имеет ни культурных, ни профессиональных, ни юридических ограничений.

В то же время шрифт, как всякое средство художественной деятельности, является существенным элементом стиля, и в этой роли активно выражает время своего создания. Ведь стиль ни что иное, как присущая своему времени сумма закономерностей построения художественной формы. Шрифтовая композиция может нести в себе не только образ времени темы экспозиции, характеристику ее действующих лиц и даже их душевное состояние, но и образ времени создания экспозиции.

Но есть у шрифта и еще одна функция, еще одно очень существенное назначение в решении экспозиционного пространства. В отличие от вербального восприятия, при котором впечатление от услышанного или прочитанного создается соответственно лишь после прослушивания или прочтения информации. При восприятии визуальном, отношение к увиденному создается с первого взгляда, и уже под влиянием этого отношения зритель воспринимает все составляющие части увиденного им вначале пространства.

Для целенаправленной организации такого восприятия художник-проектировщик должен заранее предусмотреть ту точку или же те точки зрения, из которых первое восприятие пространства зрителем будет соответствовать его замыслу и побуждать зрителя вести осмотр экспозиции, задерживаясь именно в этих точках.

В выполнении художником этой задачи существенную роль могут играть шрифтовые композиции. Шрифт лучше всего воспринимается зрителем, когда тот находится на расстоянии, пропорциональном его размеру. Чем крупнее шрифт, тем, соответственно, больше должно быть удаление от него зрителя. Естественно, это расстояние зависит не только от размеров, но и от конфигурации шрифтов. Варьируя размеры и начертание шрифтов, художник может поставить посетителя в такую точку пространства, откуда его взору предстанет именно тот фрагмент экспозиции, который художник хотел предъявить для формирования у зрителя первого впечатления. Система таких точек и составит маршрут движения посетителя по экспозиции.

В практике проектирования и создания выставочных экспозиций привлечение художников шрифтовой композиции уже давно стало обязательным. Очевидно, пришло время активного включения художников шрифта (вместо шрифтовиков-ремесленников) и в процесс создания экспозиций музейных.

Раздел II

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА НОВЫЕ КОНЦЕПЦИИ

Сценарий Объединенного музея Ю.А.Гагарина в городе Гагарине

Этот сценарий был написан весной 1990 г. по заказу Объединенного музея Ю.А.Гагарина в г.Гагарине. В то время уже существовала научная концепция музея (авторы К.М.Газалова и Н.Е.Волосенкова), и начиналась разработка его архитектурно-художественной концепции (авторы А.Конов и И.Дубинин). Участвовать в этой работе мне предложил Александр Конов, считающий, что его проектные замыслы требуют более широкого взгляда на тему и коллекцию музея, чем тот, что нашел отражение в научной концепции. Речь шла, в первую очередь, о необходимости обоснования темы с позиций философии и культурологии и о ее драматургической проработке. То и другое в научной концепции отсутствовало в силу жанровых особенностей этого документа.

Я работал параллельно с художниками, иногда следуя научной концепции и опираясь на нее, а иногда – полемизируя с ней. Еще кажется, что это – нормальный творческий проектный процесс, и если впоследствии, на стадии реализации, кто-то (например, художники) станет полемизировать с какими-то положениями этого сценария и предложит решения, идущие с ним вразрез, то это тоже будет нормально.

Тем не менее на этой стадии нам удалось выработать с художниками общее понимание стоящих перед музеем задач и общий взгляд на тот путь, по которому следовало идти к их решению.

Сотрудники музея тоже приняли основные идеи проекта. Кроме того, проект в обеих своих частях (сценарий и архитектурно-художественная концепция) был принят и одобрен Ассоциацией музеев космонавтики (АМКОС). И хотя осуществление его до сих пор откладывалось из-за нехватки средств*, мне кажется, что многие заложенные в нем идеи не потеряли своей актуальности и могут быть сегодня предложены на суд читателя. Более того, задачи, которые я ставил перед собой в данном сценарии, позволяют взглянуть на него не только как на рабочий документ, но и как на музееведческий очерк, несколько выходящий за рамки конкретной проектной ситуации.

Во-первых, это была одна из первых попыток предложить новую музейную интерпретацию недавних событий отечественной истории. Во-вторых, это была попытка, не отрывая краеведческую тему от темы “космической”, связать воедино местные, национальные и общечеловеческие ценности. И, наконец, в-третьих, здесь была предложена принципиально гуманитарная трактовка проблемы освоения космоса, что существенно отличает подход, заложенный в данном сценарии, от подхода, принятого сегодня в большинстве музеев космонавтики, где эта проблема рассматривается главным образом в контексте истории техники.

Взгляд с орбиты

Когда экспедиция Фернана Магеллана завершила первое в истории кругосветное плавание, из пяти кораблей в порт вернулся только один. Сам Магеллан погиб в стычке с филиппинскими аборигенами. Путешествие продолжалось более двух лет.

“Португальцы, самой судьбой влекомые в морские просторы, – пишет Андре Шастель, – первыми представили себе и сумели изобразить Землю как единое целое, символизирующее гармонию мира” (1)./Илл.1./

Четыре с половиной столетия спустя, совершая первый в истории орбитальный полет, человек воочию увидел Землю как целое – не карту и не глобус. Человеком этим был наш соотечественник, Юрий Гагарин, родом из-под Гжатска. “Красота-то какая!” – воскликнул он, взглянув на Землю из космоса. Полет продолжался 108 минут. Так тридцать лет тому назад началась история освоения космического пространства, подчас не менее драматичная, чем история Великих географических открытий.

Но наша тема – не космос. Точнее, не только космос. А еще точнее – тот взгляд, исполненный восхищения и любви, который бросает на Землю только что оторвавшийся от нее человек.

Взгляд из космоса символизирует то, что принято называть “планетарным сознанием”. Сознание это собирает воедино, одухотворяет и окрашивает по-новому все отдельные, частные впечатления, из которых складывается наша земная жизнь. И рождает способность видеть Землю как дом, а собственный дом – как “место человека во Вселенной”./ Илл.2 а./

Сама судьба города Гжатска и гжатской земли ставит очень высокую “планку” для каждого, кто возьмется писать их историю. Край, где родился первый на Земле космонавт, получил не только новое имя, но и как бы особое “планетарное” посвящение. Глава, связанная о Гагариным, – не просто эпизод местной истории, но эпизод, имеющий “обратную силу”. Какими бы малыми и частными ни казались теперь те или иные обстоятельства жизни края, они тем не менее уже вписаны в предельно широкие, поистине глобальные рамки, причастны к Большой истории, к “гармонии мира”./ Илл.2 б./

Но чтобы эта глобальная система координат стала по-настоящему фактом сознания, она должна быть еще выявлена в окружающей человека среде, прочерчена в пространстве, представлена в формах культуры. (Ведь и после экспедиции Магеллана не сразу появился глобус, не сразу и не везде было развеяно убеждение, что Земля – это блин.) Вот в этом и заключается цель всех музеев города Гагарина, взятых как целое. Образно говоря, их общая сверхзадача – выявлять кривизну поверхности Земли, характерную именно для этого края, т.е., вписываясь в его природный и историко-культурный ландшафт, подчеркивать его уникальность и в то же время неотрывность от судеб планеты.

Этот взгляд с орбиты на родные места и есть то главное, что мог бы завещать своим землякам Юрий Гагарин*.

Координаты места и времени

Для человека, стоявшего обеими ногами на земле, связь с космосом всегда задавалась ориентацией по сторонам света. Направления Юг-Север и Запад-Восток отмечены не только в планировке принадлежащих сегодня музею гжатских соборов, но и в самой истории города и края.

Гжатская пристань была основана Петром I на водном пути из плодородных южных земель в Петербург. Ось, проходящая с юга на север, была поэтому крайне значима для города на первых этапах его развития. Топографически она задана рекой Гжатью, разрезающей город надвое.

Другая ось, проходящая с запада на восток, является, пожалуй, еще более

значимой, причем не только для истории города и края, но и для судьбы всего Российского государства. Это направление задано Старой Смоленской дорогой. Здесь, на гжатской земле, бывшей в течение многих веков русским пограничьем, решались военные споры с Великим княжеством Литовским и Речью Посполитой, с французскими и немецкими завоевателями.

Здесь в 1812 г. принял командование русской армией М.И.Кутузов. И, кто знает, ведь могло случиться и так, что Гжатск (или Клушино?) сыграл бы в истории роль Бородин, – когда бы не “обстоятельства”... (2). Здесь действовал отряд Дениса Давыдова. А во время Великой Отечественной войны – партизанский отряд “Победа”. И если Бородинское сражение произошло к востоку от Гжатска, то первое крупное сражение 1941 г. – Смоленское – к западу.

Эти исторические аналогии не случайны: они обусловлены геополитическим положением гжатского края, всегда находившегося на оси Москва-Смоленск, Россия-Европа, Восток-Запад. Благодаря этому в музее могут возникать своего рода “рифмы”, сближающие различные исторические периоды и задающие ритмическую структуру экспозиции, наложенную как бы поверх структуры хронологической. А в той мере, в какой мемориальные сюжеты удастся “замкнуть” на исторический фон (например, события Великой Отечественной войны), эти “рифмы” можно будет использовать и в экспозициях, связанных с именем Юрия Гагарина.

Таким образом, к двум названным пространственным осям можно добавить еще и третью ось – время. В системе экспозиций, в организации исторической среды города и края, в пространственно-пластической проработке различных музейных объектов (тех, что издавна находились на этой территории, и тех, что только будут построены) необходимо передать ощущение исторической дистанции, отделяющей нынешнее поколение от поколений, живших здесь прежде. Причем, “глубина” исторического времени должна оказаться соразмерной “планетарному” масштабу сознания./ Илл.3 а./

Иначе говоря, как для жителей края, так и для пришельцев, туристов, паломников, надо создать возможность “восхождения” вспять по исторической лестнице со ступеньками в тридцать, пятьдесят, сто, тысячу лет, а может быть, и дальше, насколько достанет фантазии и фактов. Именно восхождения, ибо обычный путь – от “сотворения мира” до наших дней, – будучи путем самой истории, не является тем не менее путем ее познания. Ведь естественной рамкой и точкой отсчета, определяющей способ понимания и оценку исторических реалий, является сегодняшняя жизнь, происходящая за стенами музея. И мы постигаем историю не от Магеллана к Гагарину, а скорее от Гагарина к Магеллану, от первопроходцев космоса – к первым летчикам, путешественникам, мореплавателям. От космоса, каким мы представляем его сегодня – к “делам давно минувших дней”, к космосу древних./ Илл.3 б./

Из этого не следует, что в экспозиции надо обязательно пускать историю “вспять” (хотя такое решение вполне возможно). Сегодняшний взгляд может быть выражен и при сохранении хронологического принципа – в архитектурном решении музея, в пластике его экспозиции, наконец, в постановке экспозиционных тем и проблем. Но несомненно другое: музей должен быть открыт не только в историю, в прошлое, но и в современную жизнь и, как это ни парадоксально, в будущее. Чтобы выполнять культуuroохранительную функцию, он должен взять на себя также функцию культуротворческую.

Гагаринский мемориал имеет для этого все предпосылки. Уже сегодня он является местом сбора космонавтов. Но можно пойти и дальше, сделав его местом

встреч и работы художников, писателей, кинематографистов, разрабатывающих в наши дни космическую тему. Во всяком случае, футурологический аспект, связанный и с будущим края, и с будущим планеты, должен стать неотъемлемой частью музея. Библиотека научно-фантастической литературы, семинары писателей-фантастов, фестивали научно-фантастических фильмов, не говоря уж о самых разнообразных выставках, связывающих прошлое с настоящим и будущим, – все это было бы оправдано и уместно здесь, на родине первого космонавта. И если деятельность эта примет международные масштабы, то можно будет с полным основанием утверждать, что на оси Восток-Запад возможны не только войны, но и сотрудничество.

Земля и Небо

Деревня Клушино гораздо старше города Гжатска. За сто лет до основания Гжатской пристани она упоминается в числе деревень, запустевших в результате “литовского разорения” (3). Значит, еще в XVI в. она была процветающей.

Дитя петровских реформ Гжатск – просто юноша в сравнении с Клушино. Конечно, как всякий город, он имеет повышенную “плотность” истории. Но история Клушино, начало которой теряется в глубине веков, это история самой земли, история народа, хотя и анонимная, без звучных имен и дат.

Вот только в 1934 г. здесь родился Юрий Гагарин. В этом смысле деревня исключительная. И она, несомненно, имеет право на память об этом человеке.

Пожалуй, лишь здесь, в деревне, можно понять Гагарина как сына своего времени и своей земли. Знакомый глазу ландшафт, не менявшийся на памяти десятков поколений: пашня, перелески, река, заливные луга, деревянные дома и амбары, тяжелый крестьянский труд... И небо, бывшее всегда сводом, “твердь” и вдруг распахнувшееся в бесконечность – для одного, а затем и для многих.

Семья жила в крытом соломой деревянном доме, который поставил отец. Родители работали в колхозе. Во время войны из дома выгнали немцы – жили два с половиной года в землянке, отрытой на огороде. После освобождения дети учили в школе грамоту не по Букварю, а по Боевому уставу пехоты, считали, раскладывая гильзы. Картины предвоенной, военной и послевоенной жизни Гагариных в деревне описаны в воспоминаниях и пока еще легко восстановимы. (Отчасти уже восстановлены, как, например, землянка.) Жизнь эта мало чем отличалась от жизни других семей во многих других русских деревнях в ту же пору. Выделяется она только тем, что спустя двадцать лет один из детей Гагариных стал первым на Земле космонавтом.

Клушино как потенциальный объект музеефикации можно решить как классический скансен – архитектурно-этнографический музей под открытым небом, воспроизводящий облик смоленской деревни 30-40-х гг. нашего века. Будет ли восстановлен только один дом с усадьбой или, скажем, целая улица, потребуется ли перевозка деревянных построек из других деревень, – все это чисто методические вопросы, хорошо разработанные для музеев такого типа. И сочетание скансена с мемориальной темой – вещь уже вполне традиционная. Ограничившись детскими годами Гагарина, проведенными в Клушино, можно свести мемориальную экспозицию к бытовому интерьеру (более или менее условному), поставить у околицы самолет (ЛаГГ), совершивший вынужденную посадку 1 сентября 1941 г., или другой (Як), пришедший ему на помощь, сказать, что мальчик мечтал быть летчиком.

В самом деле, ведь не здесь Гагарин учился летать. И Байконур находится совсем не в Смоленской области. Все это так, и путь “объективной” мемориальной экспозиции в Клушино является вполне возможным. Но вместе с тем разве не *это* небо

бороздил первый космический корабль с человеком на борту? И разве не *эту* Землю облетел он всю целиком? И, с другой стороны, уже на последнем “витке” своей жизни, будучи известным всему миру, разве не возвращался Гагарин вновь и вновь в родные места, к матери, к родительскому очагу, сюда в Клушино?

Говорят, что путешествие в тысячу миль начинается с первого шага. Дорога Гагарина в космос началась отсюда, с этой землянки, буквально из-под земли. Наверное, основываясь на скансене, включающем мемориальную землянку и дом, восстановленный на предвоенную пору, надо добавить здесь, в Клушино, еще один штрих. Надо каким-то образом дать понять, что небо в этом месте действительно смыкается с землей. Будет ли это рифмующийся с землянкой бункер, из которого можно наблюдать (в видеозаписи) взлет первого в мире пилотируемого космического корабля. Или это будет высокотехнологическое оборудование, контрастирующее с фактурой земли и дерева. Или часовня, в которой проблема земли и неба будет решаться традиционным способом. Как бы то ни было, здесь должна появиться еще одна координатная ось – вертикаль, буквальная или смысловая.

И даже если эта тема (этот прием) будет так или иначе воспроизведена в мемориальной зоне в городе Гагарине, нигде кроме Клушино не прозвучит она так остро и драматично.

Ведь это и вправду было: космический корабль “Восток” поднялся в воздух не на благополучном и технически продвинутом Западе, а здесь, за железным занавесом, в нищей и полуголодной стране, едва оправившейся от изнурительной войны и чудовищных репрессий. Он был рожден из этой земли, создан ценой трудов и лишений этого народа, принявшего нелегкую эстафету у строителей древних пирамид.

Жизнь Юрия Гагарина

Этот человек сегодня известен всем. Его имя увековечено в самых разных вещах – от города, в окрестностях которого он родился, до кратера на обратной стороне Луны. Его хорошо знакомое лицо смотрит с плакатов и памятников, с кино- и телеэкранов, со страниц посвященных ему альбомов и книг, изданных во всех странах мира. Он – гражданин Земли.

Но всем известный Гагарин – это человек, уже совершивший первый орбитальный полет. Летчик-космонавт, депутат Верховного Совета СССР, объездивший полмира, встречавшийся с королями и президентами, человек, жизнь которого проходила почти все время на виду, при включенном микрофоне и постоянном щелкании фотокамер. Гагарин последних своих семи лет – с 12 апреля 1961 года по 27 марта 1968 года.

В старину жизнь человека считали на “седмицы”, периоды по семь лет, целостные, внутренне законченные. Юрий Гагарин прожил без малого пять седмиц. И если последняя была залита ярким светом известности, то годы, предшествующие полету, оставались как бы в тени. Между тем интерес к ним велик и совершенно оправдан. И именно здесь, на гжатской земле он может быть удовлетворен наиболее полно. Потому что в отличие от мемуарных и мемориальных произведений, созданных уже после полета, культурная и природная среда города и его окрестностей является живой цитатой из жизни Гагарина.

Подлинность этой среды делает убедительной биографическую экспозицию, а экспозиция, в свою очередь, станет ключом к восприятию среды в особом мемориальном ракурсе.

Со временем экспозиция, посвященная жизни первого космонавта, будет развернута в специальном павильоне в мемориальной зоне в городе Гагарина. Ее

“генеральной репетицией” станет выставка в гостиничном корпусе, состоящая из пяти разделов – по числу “седмиц” в биографии Юрия Гагарина.

1. 1934-1941 гг. Детство, проведенное в Клушино. Здесь речь пойдет не столько о самом мальчике, сколько о среде, его сформировавшей, в первую очередь, о семье. Главные “герои” этого раздела – отец, мать, сестра, братья, родня по отцовской и материнской линии, односельчане. Фон – быт Клушино в предвоенные годы.

2. 1941-1949 гг. Поступление в школу, совпавшее с началом войны. Война, ставшая для Гагарина школой, – вот содержание этого раздела. Канва событий этого периода известна: жизнь семьи в землянке, эпизоды с летчиками, судьба сестры и брата, освобождение, учеба в школе в Клушино, затем – в Гжатске, участие в восстановлении города.

3. 1949-1955 гг. Начало самостоятельной жизни. Учеба в Люберцах, затем в Саратове, освоение профессии литейщика. Перед нами Гагарин-юноша, уже оторвавшийся от отчего дома, но еще не нашедший себя в жизни. Становление характера, поиски своего призвания лучше всего отражены в письмах к матери и на известных фотографиях – в литейном цехе, на скамейке в парке, со скульптурой летчицы, в спортивной команде и др.

4. 1955-1961 гг. Период становления позади: Гагарин уже не мальчик, но муж. Он впервые поднялся в воздух и выбрал профессию летчика. Женился и стал отцом. Саратовский аэроклуб, Оренбургское военно-авиационное училище, эскадрилья в Заполярье, первый отряд космонавтов – вот путь длиною в семь лет, приведший Гагарина к его звездному часу.

5. И, наконец, 1961-68 гг. – последний этап жизни Гагарина, о котором уже было сказано выше.

Быть может, с этой последней “седмицы” и стоит начать экспозиционный рассказ о жизни Юрия Гагарина. И только затем перейти к рассказу о его детских годах. Нарушив таким образом хронологию, мы выиграем в драматургическом плане. Во-первых, посетитель получит возможность двигаться от Гагарина хорошо знакомого к Гагарину менее известному. Во-вторых, главное событие жизни – полет – будет обрамлять экспозицию как две монументальных колонны, открывая ее и одновременно замыкая. В, в-третьих, момент смерти-падения, составляющий контрапункт взлету-полету, сомкнется с моментом рождения.

Фигура удвоения (полет в начале и полет в конце) возникает не только в биографической экспозиции, но и в мемориальной части музея, где в силу обстоятельств жизни семьи Гагариных (переезд и перенос дома из Клушино в Гжатск) и обстоятельств культурных (восстановление дома в Клушино) один и тот же мемориальный объект (дом) существует парадоксальным образом дважды. Такая ситуация исторически оправдана, тем более, что интерьер клушинского дома предполагается восстанавливать на довоенный период, а гжатского – на послевоенный. А кроме того, не всякий посетитель городского музея попадет и в музей сельский. Но вместе с тем и там, и здесь необходимо представить жизнь Гагарина как целое. То есть Клушино должно как-то отразиться в Гжатске, а Гжатск в Клушино, не говоря уж о том, что в обоих музеях предстоит обозначить и Люберцы, Саратов, Оренбург, Заполярье, Байконур... Здесь не избежать повторов, избыточности и в то же время это должны быть два разных музея. Достичь этого можно путем четкого варьирования тематических акцентов и художественного языка. Ведь то, что в одном случае выступает как реальный объект (например, землянка), в другом будет уже фотографий, воспроизведением или условной композицией (т.е. знаком той же землянки). Да и экспозиционные версии одних и тех же документальных материалов могут быть совершенно разными. Иными словами, надо не бояться повторов, а сделать их

сквозным художественным и тематическим приемом. Благодаря этому один и тот же объект будет поворачиваться своими разными гранями. Точно так же различными сторонами будет поворачиваться и человек.

Две ипостаси смыкаются в биографической экспозиции: Гагарин как гражданин мира и Гагарин как уроженец этих мест. Но есть и еще одна тема – роль Гагарина в советской истории.

Роль эта совершенно исключительна. Юрий Гагарин стал живым символом коммунизма в ту пору, когда коммунистический идеал казался наиболее близким к осуществлению. Звездный час Гагарина совпал со звездным часом страны, с периодом чрезвычайного, поистине всенародного воодушевления. Успешность первого космического полета явилась как бы залогом успешности всех других начинаний, гарантией незамедлительного (в рамках жизни одного, “нынешнего” поколения) наступления царства земного счастья (в одной, отдельно взятой стране).

И обобщенный герой советских плакатов чем-то неуловимо похож на Гагарина. Простой русский парень с открытой улыбкой, из обычной крестьянской семьи, он, даже приобретя всемирную славу, остался доступным, близким, в доску своим. Став на плечи десятков, сотен, тысяч и миллионов людей, он вознесся в такую высь, куда до него не поднимался никто. Но, казалось, то, чего он достиг, может быть обещано каждому.

Весь облик и образ жизни Гагарина стал воплощением мечты. И пока мечта эта несла на себе отблеск далеких звезд, она оставалась возвышенной. Однако была в ней и другая, вполне земная составляющая.

Вспомним черную “Волгу” Гагарина, припаркованную у родительского дома. Вспомним интерьер этого дома, подаренного семье властями после полета. Может быть, не всякий полетит в будущем в космос, – как бы говорят эти картины, – но на такое (впрочем, не Бог весть какое) благополучие может рассчитывать каждый. Это тоже идеал коммунизма, но не отвлеченный и не парадный, а преломленный в обыденном сознании. Правда, в таком виде просуществовал он недолго.

Уже в 1968-м, в год смерти Гагарина, что-то сломалось, сдвинулось в сознании, и новые полеты, так же, как и победы (над первыми диссидентами, над мятежной Чехословакией), не смогли вернуть утраченных надежд. И не случайно сломали дом, подаренный родителям, переселив мать в новые хоромы, в которых она прожила последние пять месяцев своей жизни. За этим стоит смена стандартов благополучия, а мать первого космонавта должна была этим стандартам соответствовать. Хотя внутри все уже давно рухнуло – вместе с самолетом, в котором в последний раз в жизни летел ее сын.

Вновь отстроенный сегодня родительский дом, так же, как и сохранившаяся квартира матери в гостиничном корпусе, – уникальные документы эпохи, ибо судьбы их обитателей тесно переплелись с судьбой страны. И это достаточный аргумент в пользу их сохранения. Только история, которую рассказывают эти стены, связана не с одной лишь героикой. Здесь есть еще драма – человеческая и историческая.

Городок во Вселенной

Спустившись от мемориальной зоны к реке, попадаешь на пешеходный мостик, с которого открывается живописный вид. Плавное течение Гжати, уютные домики, идущие вереницей по правому берегу, и исторический центр с его тремя соборами, который виден отсюда как на ладони. Сама эта картина является своего рода памятником. Ценность ее тем более велика, что таких видов осталось в Гагарине мало. Современная застройка, вклиниваясь в историческую среду, постепенно разрушает

индивидуальность и пространственную целостность города. И мемориальную зону, включающую несколько домов старого Гжатска, расположенных по обе стороны реки, уже обступили безликие жилые здания, в которых есть все удобства, но нет ничего, что может радовать взор.

Два города, – старый и новый, – конфликтуют здесь особенно остро. Причем, конфликт этот нельзя нивелировать, сгладить, поскольку оба начала уже укоренились в ландшафте. Невозможно, скажем, поэтизировать новостройки, усматривая в них визуальную рамку мемориальной зоны, хотя еще недавно мы были склонны относиться к ним с оптимизмом (4). Но нельзя искать опоры и внутри самой зоны, ибо сам состав мемориальных объектов является разновременным и внутренне разнородным (два дома, гостиничный корпус, машина и т.д.).

Тем не менее необходимо визуально выделить мемориальную зону, найти пластическое решение, которое придаст этому фрагменту городской среды подобающую ему осмысленность. По отношению к конфликту, заранее заданному конкретной градостроительной ситуацией, решение это должно быть внутренне примиряющим и объемлющим. Оно должно быть высокотехнологичным, т.е. выражающим силу нашей цивилизации, и в то же время мягким, толерантным к реальностям нашего повседневного бытия. Позволяя принять сегодняшний город как он есть, оно призвано также помочь увидеть в нем одно из многочисленных проявлений жизни, занесенной, по мысли В.И.Вернадского, на Землю из космоса*/ Илл.4./

Благодаря зрительной связке (вид с моста) и экспозиционным историко-биографическим рифмам, в мемориальной зоне будет присутствовать и старый Гжатск. Но и обратно: космическая тема даст свой отблеск, рефлекс в центр города, в музей, находящиеся по ту сторону реки, в исторической зоне. Это и “космическая” живопись, выставленная в художественной галерее, и экспозиция, посвященная космической одиссее, которая в будущем откроется в специально построенном павильоне, и, наконец, краеведческие экспозиции, где “планетарный масштаб” будет присутствовать почти незримо, задавая лишь особый подход, особый взгляд на исторические и природоведческие материалы.

Ядро экспозиции “Космическая одиссея” составят материалы о первом пилотируемом орбитальном полете. И поскольку обстоятельства жизни Юрия Гагарина в основном отражены в мемориальной зоне, здесь внимание посетителя будет сосредоточено на самом полете, на его подготовке, участвовавших в ней людях и на технической стороне дела, т.е. на том, что происходило “за кулисами” всем известного события*. Лица и судьбы людей, готовивших первый полет, и тех, кто входил вместе с Гагариным в первый отряд космонавтов (в первую “двадцатку” и в первую “шестерку”), людей известных, малоизвестных и совсем неизвестных, скрывавшихся долгое время за завесой секретности или не вписавшихся в официальную парадную концепцию истории покорения космоса, – вот группа материалов, которым предстоит занять в экспозиции заметное место. Другую группу составят материалы о технических проектах, осуществленных и неосуществленных, которые разрабатывались в нашей стране и за рубежом начиная с 50-х гг. При этом в фокусе внимания окажется, естественно, полет корабля “Восток”.

Вместе с тем, рассказывая об этом без преувеличения эпохальном достижении нашей цивилизации, нельзя ограничиться одной лишь его ближайшей историей. Первый полет необходимо осмыслить в предельно широком историческом и культурном контексте, обращаясь к иным эпохам, подчас весьма отдаленным, ибо предыстория выхода в космос это, по сути, вся история человеческой мысли, всегда стремившейся преодолеть “земное притяжение”.

Представляя в экспозиции материалы о деятельности С.П.Королева, нельзя не вспомнить и о размышлениях К.Э.Циолковского. В свою очередь, идеи Циолковского неотрывны от своего времени, скажем, от научных концепций В.И.Вернадского и А.Л.Чижевского или от произведений Андрея Платонова. Каждый из этих авторов по-своему рассматривает феномен человека, но неизменно – в его связи с космосом, в масштабном, “планетарном” измерении. Таковы представления о биосфере и ноосфере Вернадского, предвосхитившие самые современные экологические концепции, и мысли Чижевского о связи ритмов нашей земной жизни с космическими циклами, и космоантропологические образы Платонова, органической частью которых была мифология и поэзия техники.

С другой стороны, появление этих взглядов было подготовлено всем развитием отечественной мысли, ибо “космизм” был одной из наиболее характерных черт русской философии рубежа XIX-XX вв. Чрезвычайно важной является с этой точки зрения фигура Н.Ф.Федорова, идеи которого оказали большое влияние и на Циолковского (они были лично знакомы), и на Платонова, и на многих других деятелей отечественной культуры (в их числе были, например, Ф.М.Достоевский и Л.Н.Толстой). Но и это только вершина айсберга, поскольку корни “космизма” лежат гораздо глубже – в двухтысячелетней христианской традиции и вообще в истории философии и религии, во все времена включавших ту или иную космологическую составляющую, тот или иной ответ на вопрос о бытии человека перед лицом вечности.

“Порожденный крошечною землею, зритель безмерного пространства, зритель миров этого пространства должен сделаться их обитателем и правителем”, – писал более чем за полвека до первого полета Н.Ф.Федоров (5). Выход в космос, считал он, это “великий подвиг, который предстоит совершить человеку” (6).

Полет “Востока” – достижение не только и не столько техническое, сколько культурное и в широком смысле гуманитарное. Поэтому, показывая в экспозиции его предысторию, надо сосредоточиться прежде всего на ее гуманитарных аспектах. Это и история путешествий и открытий, и многочисленные проекты и утопии, волновавшие умы в разные времена, и их религиозная и философская подоплека, и развитие этой темы в искусстве, в частности, в жанре научной фантастики. И если в экспозиции будет создан такой гуманитарный фон, то и технические экспонаты зазвучат совершенно иначе. Ведь всякое техническое устройство создается человеком и является в конечном счете воплощением его помыслов, чаяний и надежд.

Вместе с тем техника обладает самодвижением. Порожденная человеком, она сплошь и рядом выходит из-под его контроля, становится самодействующей силой, которую можно использовать как во благо, так и во зло. Действительно, скажем, ракетная техника – это и мирные полеты в космос, и самое разрушительное в наше время оружие. Как писал Н.Ф.Федоров, то, что призвано служить идее всемирного братства, используется во имя вражды. Усилия всех армий мира он предлагал направить на дело “регуляции природы”, включавшее, по его замыслу, и освоение космоса (7). Не эта ли мысль, звучавшая тогда как утопия, положена сегодня в основу программ разоружения и конверсии военной промышленности? Да и сам Гагарин – человек сугубо военный, а в подготовке первого космического полета армия сыграла далеко не последнюю роль.

Впрочем, опасности технического прогресса обусловлены не только намеренным использованием во зло его достижений. Мы слишком хорошо знаем, что даже мирный атом может обернуться чернобыльской катастрофой. И что множество иных, на первый взгляд безобидных рассогласований в природе и в жизни человека, возникших в результате внедрения технических новшеств, привели планету в течение одного только нашего столетия в состояние чудовищного экологического кризиса.

Пути преодоления этого кризиса не только в анализе непосредственных, породивших его причин, но и в обращении к мудрости, к опыту сознания единства человека и космоса, существовавшему во все времена и во все времена ценившемуся на вес золота. Собрать эту мудрость по крупицам и предъявить ее посетителю – задача экспозиции музея, находящегося в городе Гагарине.

И здесь тема “космизма” непосредственно смыкается с экологической темой, которая, в соответствии с научной концепцией, должна стать лейтмотивом природоведческой экспозиции краеведческого музея*. Дело в том, что экология – тема не столько естественнонаучная, сколько гуманитарная, и в этом заключается пафос и учения В.И.Вернадского, и взглядов Н.Ф.Федорова, и многих современных концепций, например, “экологии культуры” по Д.С.Лихачеву. Подробный рассказ о них будет поэтому не только предварять экспозицию, посвященную освоению космоса, но послужит также своего рода камертоном к краеведческой экспозиции и ко всей деятельности краеведческого музея.

Возвращение

Вся “Одиссея” Гомера – это история возвращения героя из дальнего похода домой на Итаку.

Юрий Гагарин покинул Гжатск, чтобы вновь и вновь приезжать в родные места, покинул Землю, чтобы к ней же вернуться. Факт его возвращения так не важен, как и факт самого полета, отрыва от Земли.

Также и посетитель музея. Погружаясь в глубины истории, он начинает лучше понимать сегодняшний мир. Взлетая вслед за Гагариным в космос, обретать новый взгляд на Землю. Следуя мыслью за умозрениями русских “космистов”, острее ощущать смысл собственной жизни.

Целью и конечной точкой, оправдывающей существование музея, является, как это ни парадоксально, не история и не дальние горизонты, а “здесь и теперь” каждого человека, то место и время, в которых заключена его жизнь. Другое дело, что подлинное, истинно человеческое миро- и самовосприятие в огромной степени диктуется исторической памятью, способностью к умозрению и умением видеть вещи и события в глобальной перспективе.

В наши дни все чаще музей трактуется не как вместилище осколков прошлого, т.е. мертвого по сути наследия, а как элемент живой культуры. Концепция музея-хранилища, музея-цитадели постепенно уступает место концепции открытого, динамичного, живого музея, деятельность которого прочными нитями связана не только с прошлым, но и с сегодняшней жизнью. Таким сто лет тому назад видел музей и Н.Ф.Федоров (8).

“Музей, – писал он, в частности, – есть не собрание вещей, а собор лиц”. Это – высшая ступень всякого образования, преодолевающая “небратское” состояние нынешней науки, разделенной по специальностям, объединяющая ученых и “неученых” Поэтому музей включает в себя школу и храм. Это единство “отцов” с “сынами”, живущих с умершими. Поэтому он включает кладбище. Этот орган “регуляции природы” и наблюдения за происходящими в ней процессами. Поэтому он включает лабораторию и обсерваторию. Но самое главное, во всех своих ипостасях музей объединяет людей для “общего дела” освоения земли и космоса, победы над смертью.

Из современных концепций наиболее близкой к позиции Н.Ф.Федорова является идея “экомuzeя”. Она родилась во Франции в 70-е гг. и в короткий срок получила распространение во многих странах мира. Экомuzeй – это не музей, посвященный

проблемам экологии в узком смысле слова. Экологический подход является в нем не темой, а методом организации деятельности. Как писал один из авторов этой концепции, “экомузей – это зеркало, в которое смотрится местное сообщество” (9). Иначе говоря, это просто форма выражения культурного самосознания людей, живущих на определенной территории. Не будучи государственным учреждением, экомузей объединяет общественность и специалистов для решения конкретных задач, связанных с изучением, учетом, охраной и популяризацией культурных ценностей, находящихся в сфере его действия. Это могут быть природные заповедники и заказники, археологические объекты, городские и сельские постройки, промышленные сооружения, частные коллекции, обычаи и ремесла, характерные для данного региона: экомузей не имеет профиля, ибо все зависит от интересов и склонностей конкретных людей. Здесь нет идеи систематического “отражения” истории и природы края, осуществляемого специалистами для неспециалистов, хотя есть все музейные формы деятельности, включая создание разнообразных коллекций и экспозиций и организацию путешествий и экскурсий.

Опыт развития современных зарубежных экомузеев перекликается с отечественным опытом 20-х гг., когда краеведческие музеи были неразрывно связаны с краеведческим движением. Интересно, что параллельно существовали и местные “мироведческие” музеи. Впоследствии ситуация изменилась. Краеведческое движение было уничтожено, потеряна связь музеев с живой культурной работой, они превратились в отчужденные, построенные по стандартной схеме и малопосещаемые экспозиции. Восстановление связи с живой культурой – задача, которая стоит сегодня перед каждым краеведческим музеем. Иными словами, такой музей должен вновь обрести свою экологическую нишу в культурной жизни края. И стать не только музеем для приезжих, но и настоящим культурным центром для местных жителей – популярным, посещаемым, кому-то и зачем-то нужным.

Одним из путей решения этой проблемы могла бы стать активная и гибкая выставочная политика. Создание различных по жанру и по тематике временных экспозиций, в которых соединялись бы история и современность, краеведение и мироведение, природа, космос и человек, обращение к неожиданным, острым темам или наоборот к темам “вечным”, использование материалов из музейных собраний или из частных коллекций, привлечение специалистов и общественности – диапазон такой деятельности практически не ограничен. В результате в музее появились бы не только новые посетители, но и активные помощники и партнеры. С другой стороны, это облегчило бы процесс проектирования стационарной экспозиции музея, комплектование его фондов.

Другой путь – развитие клубной деятельности. В этом случае музей мог бы стать центром искусств, местом, где работают студии, кружки, проходят вечера и концерты. Тогда музей собирал бы не только вещи, но и людей, использовал бы не только коллекции, но и непредметные формы бытования культурного наследия, выступал бы как хранитель традиций, ремесел, фольклора, “устной памяти”. Он мог бы стать не только “храмом”, но и “форумом”, где проходят дискуссии, сталкиваются мнения, где на фоне, образуемом историческими материалами, обсуждаются проекты развития города и края.

Как бы то ни было, но если музей будет следовать концепции “открытого музея”, он так или иначе выйдет за пределы рутинных форм работы, за пределы собственных стен, навстречу посетителю, навстречу городу. И тогда экспонатами окажутся не только предметы из фондов, но и сами соборы, и другие памятники старого Гжатска, и отрезок Старой Смоленской дороги, и река, и лес, подступающий к городу, и роща, которую сажал с одноклассниками Юрий Гагарин, и кладбище, где

похоронены его родители, и многое другое, что требует бережного, небезразличного к себе отношения и составляет неповторимое лицо города. Иначе говоря, музей должен вернуть город городу и край – жителям края.

Литература

1. *Изар Ю.Р.* Португальские открытия и Европа эпохи Возрождения // *Museum*. – 1984. – № 142. – С.38.

2. “Для еще удобнейшего укомплектования велел я из Гжатска отступить на один марш и, смотря по обстоятельствам, и еще на другой, дабы присоединить к армии... отправляемых из Москвы в довольном количестве ратников, – писал М.И.Кутузов 19 августа 1812 г. в донесении Александру I, – к тому же местоположение при Гжатске нашел я по обозрению моему для сражения весьма невыгодным”. (*Кутузов М.И.* Письма, записки. – М., 1989. – С.305.)

3. Город Гагарин: Очерки истории города Гагарина и Гагаринского района. – Смоленск, 1984. – С.7.

4. “Не всякому городу выпадает родиться дважды. Тихий Гжатск пережил такое. Город ... ощутил себя вдруг молодым – он стремительно обновляется, набирает этажи, меняет архитектурный облик, становится все более многолюдным и красивым... Секретариат ЦК ВЛКСМ принял постановление о шефстве Всесоюзного студенческого строительного отряда над строительством и благоустройством города Гагарина”. (Город Гагарин. Фотопутеводитель. – М., 1987. – С.41-46.) См.также: “Растет город-символ” // *Город Гагарин (Очерки истории города Гагарина и Гагаринского района)*. – М., 1984. – С.112-116.

5. *Федоров Н.Ф.* Философия общего дела. – Т.II. – М., 1913. – С.253.

6. *Федоров Н.Ф.* Сочинения. – М., 1982. – С.360.

7. Там же. – С.57.

8. Музей, его смысл и назначение // *Федоров Н.Ф.* Сочинения. – С.575-604.

9. *Ривьер Ж.-А.* Эволюционное определение экомузея // *Museum*. – 1985. – № 148. – С.2.

Вообще экомузей – производное от того же корня, что и экология и экономика, – от грече

ского “ойкос”, что значит “ дом”.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Проект музея Ю.А. Гагарина в г. Гагарине. План комплексного решения музейной зоны. Художник А. Конов,

2. А. Проект музея Ю.А.Гагарина в г. Гагарине .Фасад и композиция при входе.

2.Б. Проект музея Ю.А.Гагарина в г. Гагарине.Фрагмент музейной зоны / Центральное перекрытие /.

3. А Проект музея Ю.А. Гагарина в г. Гагарине.Общий вид макета.

3. Б. Проект музея Ю.А. Гагарина в г. Гагарине .Общий вид макета.

4. Проект музея Ю.А.Гагарина в г. Гагарине.Макет второго этажа.

История и мифология в музейной экспозиции (на примере сценарной концепции экспозиции Калининградского областного историко- художественного музея)

Каждый творческий акт есть скрытая или явная попытка ответить на вопрос “Что есть истина?” На уровне музейного (экспозиционного) проектирования поиски истины чаще всего выражаются в создании наукообразных концепций исторического процесса (явления, события), связанного с темой или профильной ориентацией того или иного музея. Особое место занимают экспозиции отечественных музеев комплексного профиля, в первую очередь – краеведческих, представляющих собой овеществленный учебник с историко-природоведческой тематикой, ограниченной проблемами данного региона. В свое время центральная проблема – “Что есть истина?” – решалась здесь на наглядно-дидактическом материале, гарантировавшем истину в последней инстанции и являвшемся своего рода наукообразной или политической мифологией с местной ориентацией, подчиненной общесоюзным мифологемам. Роль художника в таком музее проста и понятна: украсить (а если надо – и проиллюстрировать в “картинках”) этот учебник, придать ему соответствующую эмоциональную окраску, способствующую восприятию дидактических истин, готовых ответов.

Таким образом, большинство краеведческих музеев были похожи друг на друга, как две капли воды, в прямом и переносном смысле данного выражения, ибо все вытекает и обратно впадает в единый поток мифологизированной лжи, часто называемой “исторической наукой”. Но не будем столь категоричны – есть ложь и есть... воображение, творческая фантазия. Первое – скрытое, тайное, облаченное в благообразно-наукообразные одежды, второе – открытое, явное и яркое, не претендующее на знание истины, а лишь пробуждающее интерес к ее поиску. Заменяем конъюнктурную, *политическую* мифологию на мифологию *поэтическую* – и тем самым активизируем работу души, сердца и интеллекта, вызовем ассоциации, тренирующие образное мышление. Понятно, что в данном случае речь идет о большом, подлинном искусстве – *искусстве музейной экспозиции*, обладающем уникальным языком.

Ну а наука? Та самая история (естествознание и т.д.), которую свели до уровня дидактической мифологии? Способна ли она сосуществовать с высшим продуктом мифологического сознания – искусством? В какой-то степени ответом на этот вопрос и является данная статья, излагающая основные идеи сценарной концепции экспозиции, связанной с уникальным регионом России – Калининградской областью.

В научной концепции Калининградского областного историко-художественного музея*, разработанной на базе Лаборатории музейного проектирования НИИ культуры, обозначено огромное количество проблем, которые предстояло решить на этапе дальнейшего проектирования системы экспозиции данного музея. Круг проблем расширялся, расширяется и будет расширяться до момента окончательной реализации задуманного. Более того, можно предположить, что и после торжественного открытия, газетных рецензий (несомненно, дискуссионного характера) и возможных наград вряд

ли наступит творческое и (что еще вероятнее) административное успокоение. Главная проблема, которая только начинает “жечь мозг и душу”, а впоследствии может оказаться всеобъемлющей – проблема старения... еще не созданных экспозиций. В процессе предыдущей проектной деятельности автор данной статьи решал эту проблему, исходя из особенностей нового метода построения музейной экспозиции (1). Отношение к музейной экспозиции как к самостоятельному виду искусства (включая рассмотрение конкретной экспозиции в качестве полноценного произведения искусства) теоретически (а при достойной реализации и практически) гарантировало бы ей вечную жизнь: подлинное искусство, смеем утверждать, не имеет временного ценза. Тем не менее музейных экспозиций, построенных на основе нового метода, пока очень мало. Да и те, что есть, вызывают неоднозначные оценки. Таким образом, тезис о “вечности” произведений нового вида искусства можно считать гипотетическим (хотя автор считает его за аксиому). Отсюда возникает проблема убедительности авторской позиции.

Варианты решения этой проблемы на уровне “я – автор, я так вижу” – бесперспективны. Популярный сегодня “консенсус” достижим в случае удовлетворения творческих амбиций всех основных лиц и групп, так или иначе заинтересованных в создании уникального музея. Поэтому восприятие музейной экспозиции как авторского произведения искусства* должно сочетаться с восприятием соседних (дополняющих или развивающих) экспозиций в качестве открытых информативно-рекреационных структур, способных синтезировать в себе на новом уровне такие традиционные формы, как “открытые фонды”, “выставочный зал”, “дискуссионный клуб”, “салон” и т.п. То есть речь идет о создании открытых, динамичных, способных к саморазвитию “коллективных” музейных экспозиций, восполняющих кажущуюся “субъективность” и “временную ограниченность” “авторских” экспозиций. В более широком смысле, речь идет о создании уникальной многоплановой и саморазвивающейся системы экспозиций, входящих в структуру Калининградского музея. Это как раз тот самый случай, когда объективные трудности становятся ценностным материалом для проектирования принципиально нового культурного феномена.

Ключ к решению поставленной задачи в руках дирекции музея. Этим ключом откроем двери бывшего “Городского зала” Кенигсберга, ныне – центрального здания музея (Госпитальная ул., д.9). Понятно, что планируемая система экспозиции филиалов во многом будет обусловлена сценарной концепцией центральной экспозиции. Наши предшественники – ленинградские проектировщики – сделали, казалось бы, все возможное для невозможности осуществления в этом пространстве иных решений как на уровне сценария, так и на уровне архитектурно-художественной концепции. А это “иное”, напомним, состоит в попытке разрушить стереотипы традиционных краеведческих экспозиций с их наукообразным делением на разделы “Природа” и “История” и с раскраиванием последней на “периоды”, “этапы”, иллюстрируемые золотом “почетных грамот” и образцами отсутствующих в продаже продуктов. Что взамен? Попробуем объяснить на уровне сценарной концепции**.

Ведущий принцип музейного проектирования заключается в следующем: экспозиция не выдумывается – она выращивается, т.е. проектируется на основе объективных исходных данных, связанных, в первую очередь, с мемориальными характеристиками здания. Что такое “Городской зал”? В нашем понимании это нечто среднее между “народным домом”, “дворцом культуры”, “культкомбинатом” (понятие 30-х гг.) и т.п. Возможна ли здесь музейная экспозиция в принципе? Конечно, так как согласно своей этимологии она сближается с античным “мусеем” – храмом, посвященным одной из девяти муз, где собирались для поклонения и общения

художники – авторы созданных и принесенных в дар произведений искусства. Может ли здесь доминировать музейная экспозиция (в ее традиционно-музейном значении)? И да, и нет. Да, если она является философско-поэтической моделью жизни, “свидетелями” которой являлись и являются разные поколения, связанные “сквозь Время” посредством материальных предметов-символов. Нет, если доминирование обусловлено количеством экспозиционных иллюстраций, “читать” которые приходится под строгим взглядом экскурсовода от “входа” и до “выхода” из музея. Может ли здесь какая-либо из традиционных краеведческих тем – “Природа”, “Советская история” (в частности, “Война”) и “Досоветская...” – стать ведущей? Нет, так как единственная тема, главенствующая и в бывшем “Городском зале”, и, смеем надеяться, в новом музее – “Человек и Мир” (понятно, что в связи с особенностями данного региона). Может ли быть забыта или поставлена на второе место одна из тем или одно из подразделений в ныне существующем музее? Нет, так как сегодняшняя структура музея, его задачи и специфика деятельности органично связаны с традициями “Городского зала”.

Все эти вопросы, по-видимому, являются неизбежными, если придерживаться утверждаемого автором принципа “консенсуса”: экспозиция как произведение искусства и экспозиция, способная стать местом (или средой) коллективного общения как по “вертикали” (с прошлым), так и по “горизонтали” (с настоящим, ежечасно становящимся прошлым и устремленным в будущее).

Архитектурная планировка экспозиционных залов такова, что позволяет создать уникальную тройную структуру. Действительно, каждый экспозиционный этаж (а их всего три) разделен на три неравномерные части, причем центральные части всех трех этажей практически соразмерны. Предлагается оставить под собственно экспозицию (авторскую, философско-поэтическую, посвященную основной теме музея) центральные части всех трех этажей, а “левые” и “правые” экспозиционные залы отвести под экспозиции-клубы, экспозиции-открытые фонды, экспозиции-выставочные залы, – т.е. под экспозиционно-средовые помещения, выполняющие функции своеобразных “салонов”, каждый из которых имеет свое лицо, свою элитарную (не будем бояться этого слова) аудиторию, объединенную общностью интересов. В какую сторону – сугубо научную, художественную, культурно-обывательскую или иную будут развиваться эти интересы, можно только предполагать. Во всяком случае, здесь заложены истоки и клуба по интересам, и кафедры возможного Института Калининградской области (Восточной Пруссии). Принципиальное же отличие этих залов от традиционных “конференц-залов” – экспозиционная среда, насыщенная подлинными памятниками Природы, Истории, Культуры. Переходя к главной теме концепции – центральной экспозиции, объединяющей эти “салоны” в целостную структуру, скажем несколько слов о так называемом “Вводном разделе” или точнее – экспозиционном вступлении, являющимся ключевым художественным образом. В традиции краеведческих музеев “Вводный раздел” обычно представляет собой карты региона, выполненные с помощью художественно-технических средств, а также скульптурный, (живописный) портрет “Героя” города (если таковой есть): Ленина (бывший Ленинград), Свердлова (бывший Свердловск), Калинина (Калининград)... Подобные “герои” воплощают обычно какую-то часть истории Города или региона, а карта “объясняет” границы и другие особенности последнего. Для нас это, естественно, неприемлемо, но нам важно сохранить внутреннюю структуру подобного “образа” (все тот же принцип “выращивания”), а также найти и качественно новое, философско-поэтическое воплощение традиционной структуры, где элементы героики и торжественности переплетались бы с ироническим отношением к преходящей восторженности. “Две вещи наполняют душу все новым и возрастающим удивлением и благоговением, чем чаще и настойчивее мы предаемся размышлениям: *“звездное небо*

надо мной и моральный закон во мне”. На первый взгляд, удивительно, что великий кенигсбержец Иммануил Кант создавал свою космогонию, этику, эстетику, политику..., практически не покидая родной город. Хватало, значит, ему этой земли для философских обобщений. И отсчет Времени он вел отнюдь не с года своего рождения (1724), как делаем часто мы, отсчитывая юбилеи то с 1917, то с 1946... Его взгляд – космический, соизмеряющий себя, свою родину, свою землю с Вечностью. Представим экспозиционно-художественное пространство, моделирующее космическую Бездну, где в тусклом свете условных “звезд” проглядываются контуры традиционного постамента (или подиума) для скульптурных портретов. Сам подиум как бы парит в молчаливом Пространстве. У основания постамента – “упавший” бюст Фридриха Великого (с одной стороны) и гипсовая голова М.И.Калинина (с другой стороны). На постаменте – скульптурный портрет И.Канта. В центре звездного пространства – условная модель нашей планеты, на которой в районе Балтийского моря ярко выделяется маленькая точка. Сегодня ее называют Калининградской областью, вчера называли Восточной Пруссией, а еще дальше во времени – землю пруссов. Войдем в эту землю.

Центральный зал первого этажа, связанный рамками прежней концепции (диорамы и поддерживающие их монументальные конструкции), порождает много трудностей, а с другой стороны – помогает создать *условную модель разрушаемой культуры*. Здесь необходимо отметить, что подобных моделей будет всего три, что соответствует и количеству этажей и количеству основных драматических моментов в истории региона. То есть в реальности последних было, конечно же, больше, мы же моделируем *кульминационные* процессы.

Итак, земля пруссов в момент этнокатастрофы. Под этнокатастрофой мы понимаем не физическое уничтожение коренного населения Пруссии рыцарями Тевтонского ордена (процесс был гораздо сложнее), а уничтожение пруссов как этнокультурной группы. Прибалтийское язычество разрушается христианской культурой в ее крайней военно-орденской форме. Что даст такая концепция? Во-первых, мы одновременно расскажем и о природе края, и о культуре его аборигенов, что можно будет сделать в данном случае только благодаря археологическим памятникам и природным объектам. В центре зала (между априорными для нас диорамами “Море” и “Берег”, в которые будут внесены стилистические дополнения, связанные с общей художественной концепцией зала) – условный образ ритуального холма со “священным Дубом”, объединяющий всю экспозицию. В соответствии с тремя уровнями прусского (прибалтийского) “космоса” (преисподня – жилище бога Патояса или Паитоиса, земля – Поуримиса и небо – Перкунса), отмеченными на “священном Дубе”, моделируется вся структура экспозиции.

Нижний уровень – палеонтологический и археологический (допрусский и прусский) – создается на основе общепринятой “научной” систематизации, но объединяется с помощью экспозиционно-художественного образа, носящего название “Янтарь”: условные стеклянные (или подобные) “витрины”, напоминающие янтарные образцы, как бы обволакивают уникальные предметные символы.

Средний уровень – природные объекты (включая и сделанные ленинградцами ландшафтные диорамы), поданные как языческие символы единства Человека и Природы. Объединяющий мотив “нижнего” и “среднего” уровней выражен с использованием естественных природных символов – валунов, служивших надгробиями для могил предков, столь почитаемых языческой культурой. Мифологическое мышление (сознание) – это конкретно-чувственное, философско-поэтическое восприятие мира, направленное на гармонизацию Бытия – Природы, Человека и Общества. В этом смысле язычество – золотой век набившей сегодня

оскомину “экологии”. Все природные объекты, характерные для прибалтийской земли, вводятся в экспозицию в контексте ритуальных обрядов, свойственных языческой культуре древних прибалтов. Это и Потримпс – юный бог рек и источников, и Аутримис – бог моря, и Пергрубрюс – воплощение весны, листвы, травы, и Круминс – божество зерновых, и Гониглис – бог леса, и Согварос – бог скота, и Уникис-девос – бог рек, и Ератинис – бараний божок. Используя в качестве материала археологические данные (надписи, рисунки, скульптурные изображения), а также визуальные реконструкции, необходимо с помощью скульптурно-пластических художественных средств создать гармоническую модель языческой культуры, где традиционными “экспонатами” считались бы природные объекты, а условные “витрины” сообщали бы этим экспонатам “голос” и придавали “движение”.

Верхний уровень (жилище Перкунса) завершает целостность модели языческого “космоса”. Крона “священного Дуба” становится центром божественного “неба”, теснимого под железным напором военизированной христианской религии, а точнее (по Л.Гумилеву) – европейско-христианского суперэтнуса.

В эту гармоническую “девственную” модель Жизни врывается, разрушая ее, чуждая культура. “Представим себе этих людей (пруссов – *Т.П.*), которые оставались верны культу природы и продолжали обожать ее таинственные силы – пугавший их гром, благодетельные воды источников, кормилицу-землю, вековой дуб, который ежегодно вновь зеленеет и считается бессмертным”. Вдруг к ним являются пришельцы “... оскверняют священные леса, тень и молчание которых чтится дикарями; налагают выюк на белого коня, прорицателя в храме Святовита, бога священного огня; вонзают топор в корни дуба, ветви которого при колыхании ветром открывают людям волю неба. Они объявляют этот освященный веками культ... делом ада и сатаны, а взамен немедленно принимаются излагать самые таинственные из догматов христианской церкви – о грехопадении и искуплении, о непорочном зачатии, о святой троице и т.п. Можно себе представить, что должно было при этом твориться в голове варваров” (2). И хотя Э.Лависс не был музейным проектировщиком, приведенный отрывок как нельзя лучше раскрывает сценарную суть локального сюжета.

Как гласит легенда, “...на старом языческом холме у реки тевтоны соорудили крепость, назвав ее Кенигсбергом” (3). Топор, вонзившийся в корни “священного Дуба”, был первым из инструментов, с помощью которых возник Королевский Замок (опережая события, скажем, что это – архитектурная “рифма” для образной конструкции центральной части второго этажа). Начало строительства Замка как символа новой культуры, пришедшей на землю пруссов, – последний метафорический “мазок” в создании центрального экспозиционно-художественного образа. Центр объединяет локальные образы, характеризующие основные аспекты новой культуры. Пока это – субъективно разрушающая сила, уничтожающая гармонию, но в ней заложен огромный созидательный потенциал, обеспечивающий последующую политическую, военную, религиозную и экономическую мощь Ордена.

Как бы из четырех углов, с “улицы”, врываются в заповедную землю пруссов четыре условных экспозиционно-художественных образа, расширяя свое пространство и тесня природно-языческие объекты*.

Политическая организация – конгломерат духовных и светских братьев, рыцарей в белом плаще с черным крестом и “просто братьев” в плащах мышинного цвета. Все выстраиваются в строгой последовательности: гроссмейстер, генеральный капитул (совещательный орган), магистры, командоры, госпиталарии и т.п. Все “орденские” земли делятся на командорства (их символ – замок) – округа. При всей святости “духовных” законов – относительная независимость от Рима, а порой и прямое пренебрежение к “папе”. И несмотря на всю иерархическую строгость – полная

автономия городов Ордена: грамоты, которым могли бы позавидовать наиболее свободные из немецких городов XIII столетия (4).

Военное могущество. Флот на Балтийском море и несколько речных флотилий – малая толика сильнейшей военной корпорации среди Прибалтийских государств XIII-XV вв. Основа армии – пехота, затем легкая и, в первую очередь, тяжелая “рыцарская” кавалерия. На вооружении, помимо стальных мечей, – луки, заимствованные в “святой земле” у сарационов, тараны, баллисты, подвижные башни. Наконец, пушки (XIV в.) чудовищных размеров: погребальные валуны пруссов применяются в качестве ядер (!). Все эти атрибуты нападения – всего лишь условные “витрины” для многочисленных летописных, археологических и прочих свидетельств о локальных и общеевропейских войнах, в которых принимал участие Орден вплоть до XV-XVI вв.

Христианская культура в ее римском варианте, идущая на смену язычества Пруссии, запечатлевается в символических предметах – книгах, археологических памятниках, архитектурных останках готических храмов и их предметной символике. “Евангелие”, Дева Мария, Христос, многочисленные распятия, фигуры христианских святых теснят космогонию древних пруссов.

Социально-бытовые и торгово-экономические отношения. Этот условный экспозиционно-художественный образ по сути развивает три предыдущих. Немного о морали: рыцарский обет бедности (нет ничего своего!) и целомудрия (надолго ли?); отсутствие ярких красок в одежде, на щите и броне, соблюдение (всегда ли?) постов, “коллективный” сон (в общей спальне). Далее – смешение наций: “цивилизованные” пруссы, поляки и, естественно, многочисленные немцы из разных областей Германии. Культ Природы сменяется решительным вторжением в ее таинства. По мотивам Дыршауской статуи (5) необходимо создать условный образ (выполняющий функцию витрины) рыцаря, опирающегося на колесо (скульптура создана в память о больших осушительных работах). Предметное наполнение витрины – образцы польдерной системы и других искусственных природных образований. Связующий мотив: природная стихия заменяется искусством организации природы – искусственной землей, искусственно очищенными реками, прудами и колодцами, искусственными лесами. Помимо известных пруссам пшеницы, ржи, ячменя и других культур выращиваются экзотические перец и шафран, виноград и тутовые деревья. Выводится новая порода лошадей – для сельскохозяйственных работ и тяжелой конницы. Девственный лес пруссов становится объектом торгово-экономической эксплуатации – “священное” дерево вывозится в виде кольев для заборов и луков, добывается смола, поташ и зола. От меча и стрел погибают зубр, медведь, волк, бобр, белка и куница. С замками соседствуют мельницы. За ними – города. Помимо поставок экзотического для Рима янтаря – обширная торговля в системе Ганзейских городов (монеты, грамоты, предметы торговли и т.п.) в том числе с Новгородом.

На первый взгляд, парадоксально, но как констатация победы новой культуры звучат слова одного из гроссмейстеров XIV в., времени расцвета Тевтонского ордена: “Мы никого не давим, ни на кого не налагаем незаконных тягостей; мы не требуем того, что нам не принадлежит, и все, благодаря Богу, управляется нами с одинаковой благосклонностью и справедливостью” (6). Что ж, прецедент “свободного” вытеснения есть. История продолжается...

Отвлечемся на время от центральной экспозиции (ее продолжение – на втором этаже) и остановимся на расположенных слева и справа от центрального зала “дополняющих” экспозиционных залах, способных стать основой для проектирования новых культурных феноменов, синтезирующих традиции выставочного зала, клуба, салона и т.п. Эти экспозиции-клубы-салоны должны быть тесным образом связаны с тематикой центральной экспозиции. Естественно было бы посвятить “левый” зал

Природе, т.е. создать своего рода “клуб любителей природы” (название может быть и пооригинальнее), где традиционные коллекционные (и столь любимые хозяйкой этого научного “салона”) экспозиции (на уровне открытых фондов) сочетались бы с временными выставками иллюстративного плана, освещающие ту или иную проблему уважаемого нами естествознания. Одно принципиальное дополнение. Все это – только средство, среда для живого человеческого общения на любом уровне – дилетантском, научном, обывательском... Жизнь покажет, в какую сторону будет развиваться этот уникальный клуб-экспозиция. Художнику же необходимо поработать над созданием интерьера этого “клуба”, учитывая желание посетителя (члена или члена-корреспондента “клуба”) получить максимум удобств для “салонного” общения.

Справа от основной экспозиции предполагается открыть “клуб любителей древностей”. Принцип организации его работы тот же: экспозиции (открытые фонды) с коллекционно-археологической, систематической и любой другой наукообразной тематикой, ограниченной составом и состоянием элементов прусской и орденовской культуры. Здесь тоже свое лицо, свой устав, свой круг участников, свои планы и свои возможные заработки. Естественны и выставки личных коллекций как для членов данного клуба, так и членов-корреспондентов. Чай и кофе, к сожалению, те же, что и в “клубе любителей Природы”.

Вернемся к основной экспозиции. Второй этаж. Второй кульминационный момент восточно-прусской истории – разрушение мифически “чуждой” культуры потомков Тевтонского ордена. Она за ряд столетий приобрела лютеранско-евангелическую, а затем и светскую окраску, но духовные корни ее, несомненно, уходят в рыцарское прошлое. Более того, эта культура многонациональна в своих истоках. Колонисты из западных немецких земель, голландцы, чехи, поляки, швейцарцы, греки, французы, шотландцы (предки великого Канта!) в XVII-XVIII вв. растворились в прусском населении. “Эти иностранцы передали ему полученные ими от природы особые дарования и сделали его непохожим ни на какой другой народ. Из смешения различных рас образовалась новая раса” (7). Догмы национал-социализма были априорно чужды этой уникальной культуре. Здесь и скрыты корни трагедии. А ее жизненная “форма” – разрушение культуры, физическое и духовное, в результате второй мировой войны, опустошившей эти земли, и как бы “подготовившей” их для новых пришельцев, теперь уже с Востока.

Будем откровенны. Для нас эта война – величайшая трагедия по сей день. Для наших потомков – значительный эпизод в тысячелетней героико-драматической истории России. Для Восточно-Прусской земли, если отклониться в сторону чистого пантеизма, – новый поворот Жизни, новая этнокатастрофа. Выяснить же в данной экспозиции, кто прав – кто виноват в тоталитарном столкновении фашизма и коммунизма было бы бессмысленно: фашизм – почти двухдесятилетний эпизод в истории Германии; коммунизм – почти семидесятилетний эпизод в жизни великой России. Война двух тоталитарных систем обернулась войной двух наций, двух культур (имеющих в своей основе многонациональные корни). Именно такой эта война осталась в сознании большинства наших современников. И идея показа мифически “чуждой” культуры, отнюдь не сводящейся к фашистской символической, сегодня была бы весьма актуальна. Но в фондах музея предметных символов этой культуры, мягко говоря, недостаточно. Это, скорее всего, останки культуры, а не ее полноценные свидетели. Перспективы дальнейшего комплектования экспозиции также не обнадеживают (причины понятны). Единственное, что еще можно собрать – это обломки, по традиции даже не всегда принимаемые на основной учет... Минус? Да, и очень серьезный, если подходить с позиций классического музееведения. В нашем же случае – оптимальный вариант для экспозиционно-художественного моделирования

новой этнокатастрофы. Необходимо показать уникальную систему восточно-прусской культуры в момент ее разрушения, начало которому положила вторая мировая война. И одновременно показать весь трагизм и чудовищность гибели сотен тысяч наших соотечественников, вынужденных защищать свою родину, воюя уже на территории врага. Трудно даже предположить, что вскоре эта земля станет новой родиной для многих из них.

В центре зала – экспозиционно-художественный образ *полуразрушенного королевского замка* (того самого замка, что начали строить на прусско-языческом холме тевтонские рыцари). Пластическая основа создаваемого образа выполняет роль своеобразной витрины: под обломками в разбитых стекло-витринах видны останки предметных свидетелей политической истории Восточной Пруссии, начиная с XVI в. (со времени правления герцога Альбрехта). Образ разрушенного королевского “музея” (осколки скульптурных изображений, фрагменты гравюр, документов, иных источников) вмещает курфюрстов и герцогов, королей и императоров, их жен и ближайших сановников. Кроме того, здесь карты Восточной Пруссии в разные периоды истории, фотографии, отражающие политическую жизнь страны в конце XIX – первой половине XX в. Прусско-немецкая символика, русский двуглавый орел на городских воротах (Семилетняя война), портреты императрицы Елизаветы (державной владетельницы Пруссии в течение четырех лет), Багратиона, Александра I и Наполеона (Прейсиш-Эйлау и Тильзит)... Рядом то, что осталось от “экспозиции” иного музея: декоративно-прикладное искусство и живопись (по крайней мере на уровне каталогов).

Центральный образ объединяет стройную систему экспозиционно-художественных комплексов. Условными “витринами” здесь являются образы полуразрушенных архитектурных объектов, ассоциативно связанных с тем или иным аспектом культуры.

Начнем с *городского быта*: остов типичного дома кенигсбергского бюргера с мебелью, посудой, бытовыми реалиями, “семейным альбомом” с фотографиями городских жителей конца XIX – начала XX в.; живописные портреты предков, альбомы с открытками – фотовиды Кенигсберга и других городов Восточной Пруссии, городская одежда...

Далее – *религия*: условный образ полуразрушенной кирхи с сохранившимися элементами религиозной предметной символики, надгробными памятниками и т.п.

Наука, образование: образ “Альбертины” – кенигсбергского университета, из-под руин которого – библиотечные стеллажи с книгами и изображениями математика Г.Якоба, естествоиспытателя Г.Герльмгольца, физика Ф.Неймана, филолога И.Гардера, наконец, И.Канта и многих других.

Военная культура: пластическое изображение крепостного бастиона, созданное по мотивам крепостных сооружений последней трети XIX в., окружавших Кенигсберг. Под остатками вооружения солдат Третьего рейха – символические атрибуты прусской армии, начиная с XVII-XVIII вв., изображения военной техники, оружия и инженерно-технических сооружений.

Торговля: экспозиционно-художественный образ кенигсбергской ярмарки с предметными символами торговых взаимоотношений на протяжении всей истории Восточной Пруссии.

Рыбная промышленность: останки рыболовного корабля с соответствующими атрибутами и документами, характеризующими масштабы лова и переработки рыбы.

Крестьянский быт: атрибутика, характерная и для бюргерского быта, только с сельской тематикой.

Промышленность: образ изуродованного бомбардировками завода (фабрики), под развалинами которого символические останки промышленной продукции: от

локомотивов, морских судов, паровых котлов до пива.

Между названными экспозиционно-художественными образами (или традиционными тематическими комплексами) – природные комплексы, символы искусственно созданной Природы: кенигсбергский *зоопарк*, *парк* Луизиана, названный в честь жены Фридриха-Вильгельма III и *Ботанический сад*. Все это, естественно, необходимо подать в соответствующей экспозиционно-художественной обработке, с использованием страшных атрибутов войны.

Целостная модель разрушаемой культуры окружена со всех сторон военной символикой, прежде всего связанной с наступающей и обороняющейся армиями. Но не армии, дивизии, направления удара и другие стратегические и тактические понятия являются объектом художественного размышления. Не через понятия, а через образы рядовых солдат раскрывается стратегия одной из самых кровавых операций в истории Великой Отечественной. Что думал этот парень, с ненавистью вонзающий сапог в “фашистскую” культуру? Знал ли он, что эта земля может стать его новой родиной, во всяком случае, последней землей в этом мире?

Все пространство “сверху” заполнено советской и фашистской символикой. Звезды и свастики, фрагменты оружия, сверхфотоувеличения силуэтов солдат, идущих в атаку – вот среда, созданная вокруг этой культуры. И здесь же, практически на каждом квадратном метре экспозиции, – десятки (сотни?) условных обелисков, своеобразных саркофагов, содержащих предметные символы война (письма, боевые награды, личные вещи). Солдаты, сержанты, офицеры – свидетели “выдающейся” операции. Из таких условных памятников-obeliskов и складывается незаметно для посетителя хроника кенигсбергской операции. Победные даты военных операций обернулись датами человеческой смерти.

Гибнет ненавистная культура врага, гибнут лучшие парни России. Что дальше?

Слева и справа от центральной экспозиции – боковые экспозиционные залы меньших размеров. Один из них предполагается использовать как *художественный салон* (или *клуб любителей изящных искусств*). Его структура традиционна: сочетание экспозиции (в данном случае художественные выставки) и салонной среды, способствующей искусству общения. Не исключено, что два локальных отсека, примыкающие к этому залу, могут быть использованы как художественные мастерские. Окончательное решение вопроса – за хозяйкой салона. Вероятно также, что первые выставки будут связаны с некогда чуждой культурой – немецким искусством, классическим и современным.

Справа от центра находится экспозиционный зал, где в настоящее время установлена диорама “Штурм Кенигсберга”. Нет смысла оценивать эту работу, хотя хочется отметить ее излишнюю натуралистичность. Во всяком случае, это не самый плохой театр. И если в концепции основной экспозиции предполагается, что архитектурные объекты полуразрушенного Кенигсберга будут восприниматься как условные, символические образы “чужой” культуры, то в данной диораме архитектурные здания выглядят как стратегические объекты.

Если же облагородить эту диораму раздвигающимся занавесом, можно создать достаточно остроумную модель “театра военных действий”. А если организовать интерьер перед сценой-диорамой, поставив кресла, столик, трибуну с гербом СССР и т.п., то образуется основа для второй, дополнительной экспозиции с элементами клуба. Представив себе этот зал, украшенный воинскими знаменами, наградами, фотографиями военачальников (начиная с Генералиссимуса), электрифицированной картой Кенигсбергской операции, обеспечим также возможность разворачивания здесь временных выставок, иллюстрирующих планирование и реализацию кенигсбергской операции. Кстати, подобная экспозиция находится в настоящее время в бывшем

бункере Ляша. Перенеся ее в этот зал, дополнив главную диораму макетами, проведя еще ряд необходимых операций, получим уникальный *клуб фронтовых друзей*, где ветераны войны могли бы встречаться, общаться, отмечать праздники Победы. В конце концов, им самим решать, в каком направлении будет развиваться этот клуб. Здесь может быть и научный центр по изучению стратегических талантов наших военачальников, и просто уютное место, где рядовые и генералы послушают друг друга, обсудят свои нынешние проблемы, скажут пару теплых (или ласковых?) слов нашей славной молодежи. Главное, чтобы никто не был обижен и нашел свое место в стенах бывшего “Городского зала”*.

Возвращаемся к основной экспозиции. Третий этаж. Согласно старой концепции, это и история образования и развития Калининградской области после 1946 г., то есть в советский период существования Восточной Пруссии. В пособии для учащихся, посвященном истории края этого периода, выводы “перестроечного” издания весьма осторожны и далеки от прежних восторгов: “К началу шестидесятых годов область достигла некоторых успехов в хозяйственном и культурном строительстве” или “В шестидесятых – первой половине семидесятых годов в социально-экономическом развитии Калининградской области были некоторые достижения” (8). Теперь представим себе такое: “К середине XII века коренное население Восточной Пруссии достигло некоторых успехов в хозяйственном и культурном строительстве” или “Накануне Семилетней войны в социально-экономическом развитии Пруссии были некоторые достижения”. Бред? Нет, скорее логическая экстраполяция нашей игры в “социалистическое строительство”. Итак, к чему им пришли? На ритуальном холме, повалив “священный Дуб”, построили Королевский замок; на развалинах Королевского замка – Дом Советов; на развалинах Дома Советов... Стоп. Никаких развалин нет! Это уникальное архитектурное сооружение (кстати, московских проектировщиков) недостроено. Дальнейшая судьба его не ясна и вряд ли прояснится в ближайшее время. Думается, что это уникальное сооружение – выразительный мотив для создания экспозиционно-художественного образа недостроенного Дома Советов (две его башни символизируют единство КПСС и советской власти). К настоящему времени центральное пространство третьего этажа занимает часть загадочной конструкции, видимо, приготовленной для демонстрации достижений “развитого социализма”. Конструкция эта вполне впишется в нашу модель, благодаря единству стиля московских и ленинградских “социалистических реалистов” (наш же стиль ближе к “соцмодерну”). Из чего, точнее, из каких материалов строится наш Дом Советов? С музейной точки зрения – это (помимо стекла и бетона) Почетные грамоты, переходящие знамена, вымпелы, фотосвидетельства нашего всеобщего “одобрям” и другие материалы, которыми забиты фонды как калининградского, так и других подобных музеев. Что окружает этот игрушечный Дом Советов? Некая конструкция, удивительно напоминающая детскую песочницу. И даже песок есть. Чем, помимо недостроенного Дома, наполнена эта песочница? Различными игрушечными моделями: паровозы, машины, автобусы, экскаваторы, станки, механизмы, корабли и многое другое, что раньше выстраивалось в ряд “достижений народного хозяйства” на местных экспозиционно-музейных ВДНХ. Все сохраняется! Комплектование фондов велось абсолютно правильно, так как отражало общесоюзную игру то в “коммунистические города”, то в “социалистические соревнования”, то в известные “бригады”, наконец, – в “перестройку”... Необходимо также отметить, что песочная модель нашей жизни устремлена в будущее – вверх, все выше и выше, и выше. Здесь и тексты-лозунги насчет коммунизма с портретом автора, и модели космических кораблей (детские восторги от их полетов заменяли нам хлеб насущный), и многое другое. Да, в песочнице много “совков” – разных размеров...

А за границами “песочницы”, за границами этого детского мифа – экспозиционно-художественные модели реальной жизни Калининградской области. И в первую очередь – экспозиционные комплексы из предметов-символов, связанных с первыми (и последними) переселенцами из различных областей и республик России. Из натуральных, незатейливых, ностальгически “теплых” предметов необходимо сложить ряд образов, выражающих национальные, социальные и психологические особенности российских граждан, оторвавшихся от родных корней (русских, украинских, белорусских, мордовских) и вынужденных строить себе новую родину на чужой земле, хранящей следы мифически чужой культуры (об этом напоминают многочисленные крышки от подземных люков – символы ушедшей под землю культуры). Здесь и быт, и условия работы, и проблемы питания, воспитания... – словом, все, что составляло и составляет нашу повседневную и такую дорогую для каждого жизнь. Новая национальная общность – “жители Калининградской области” – удивительно напоминает остальных жителей Советской России, в большей или меньшей степени несущих в себе черты так называемого “гомосоветикуса”, наивно играющего в “перестройку”, порой дерущегося, подобно ребенку, из-за игрушек. Но здесь, в Калининграде, есть и свои особые проблемы. Судьба распорядилась так, что на смену потомкам Тевтонского ордена пришли россияне, перенесшие на эту землю советскую символику. Сегодня это уже третье и четвертое поколения. Что будет дальше – и с ними, и с этой землей?

В экспозиции, как, впрочем, в любом художественном произведении, нет ответов, есть только вопросы, воплощенные в художественные идеи. Где же искать ответы – в Прошлом или в Будущем? Каждый выбирает самостоятельно. Предоставим эту возможность нашим “философам” и “функционерам”, создав в левом экспозиционном зале третьего этажа *Клуб любителей книги* – своеобразную библиотеку с читальным залом, с временными выставками, с книжным салоном, с возможностью получать ксерокопии нужных страниц из книг, журналов, газет. К тому же, здесь создана уникальная художественная среда, смоделированная по мотивам библиотеки Кенигсбергского университета (или библиотеки Валленрода). Сюда придут те, кто ищет ответы в прошлом, погружаясь в глубины книжной истории.

В противоположном, правом экспозиционном зале, – *дискуссионный клуб* по проблемам современной политики, экономики, культуры. Это место для футурологов, спорящих о будущем и внедряющих его в настоящее. Это одновременно и экспозиция, посвященная современной жизни Калининграда. “Левые” и “правые” в политике и искусстве, круглый стол, атмосфера трескучего многоголосья – вот единственная “идеологическая” основа будущего клуба.

Два экспозиционных зала-клуба будут логическим продолжением и постоянным развитием “современной” темы в истории Кенигсберга-Калининграда.

Подведем итоги. Основную “авторскую” экспозицию, строящуюся по законам произведения искусства, дополняют шесть экспозиций-клубов (салонов), в которых хранители исторически сложившихся фондов и структурных подразделений Центрального музея – “Природа”, “История”, “Великая Отечественная война”, “Советская история”, “Художественный отдел”, “Библиотека” – найдут достойное применение своим научным, организаторским и творческим интересам.

Литература

1. См.: *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.* – М., 1989 (Сб.науч.тр.НИИ культуры).

2. *Лависс Э.* Очерки истории Пруссии. – М., 1915. – С.80-81.
3. *Бирковский В.Г.* История нашего края. – Калининград, 1990. – С.10.
4. *Лависс Э.* Указ соч. – С.126.
5. Там же. – С.130.
6. Там же. – С.126.
7. Там же. – С.279.
8. *Бирковский В.Г.* Указ. соч. – С.70, 90.

Судьба Царицына: к методологии музейного моделирования

Дискуссии вокруг музейного будущего Царицына классически подтверждают, что всякая “музеефикация” памятников истории и культуры есть ни что иное, как интерпретация их духовных смыслов сквозь призму тех или иных ценностных ориентаций современного общественного сознания с неизбежным противоборством в них привычных стереотипов и обновленческих устремлений. “Музеефикация” всегда актуализирует одни из этих смыслов и, напротив, приглушает или даже полностью разрушает какие-то другие (особенно при трансформации физического облика памятника). Гражданская и профессиональная ответственность специалистов-“музейщиков” за судьбу памятника тем выше, чем изменчивее и конфликтнее новейшие идеологические потребности и многосложнее история конкретного памятника. Чем больше поводов для разных, подчас диаметрально противоположных толкований его духовной миссии в прошлом, настоящем и будущем и чем больше, следовательно, методологических альтернатив для его реставрации и “музеефикации”. В ситуации с Царицыным – этой недостроенной и превращенной в почти античные руины подмосковной резиденцией Екатерины II – указанные обстоятельства пересеклись с поразительной остротой и потому ее нынешние проблемы весьма интересны и поучительны, а перспективы – чрезвычайно интригующи...

Большинство предлагаемых концептуальных подходов к Царицыну опирается на традиционную методологию академического искусствознания и музейного дела, равно как на взаимосвязанные с последними стереотипы массового сознания. Суть этой методологии состоит, прежде всего, в отождествлении духовных смыслов всякого памятника с его историко-художественными значениями, т.е. с его “полочным” местом в развитии определенных стилей, жанров, школ, направлений искусства. И, наконец, в культе некоего “первозданного” (или приравниваемого к оному) облика памятника как единственно бесценного материального носителя этих его значений-смыслов.

В данной связи восприятие Царицына сводится к искусствоведчески-эрудированному пониманию его в качестве:

оригинального образца дворцово-парковых ансамблей Европы XVIII-XIX вв. вообще, русских в особенности и подмосковных в отдельности;

яркого проявления европейской архитектурной псевдоготики XVIII в. вообще и русской в частности;

важного этапа в творчестве великих зодчих В.И.Баженова и М.Ф.Казакова;

типичного феномена русской усадебной культуры XVII – первой половины XX в. и подмосковного дачного быта середины XIX – начала XIX в., связанного с жизнью и деятельностью ряда крупных деятелей отечественной истории, культуры, науки и искусства;

редкого памятника дровнерусской археологии (курганы вятичей XI-XII вв. и др.).

Перечень подобных значений-смыслов можно умножить и детализировать.

Зрелище печальных развалин царицынских дворцов, запустевшего и захламленного парка, одичавших прудов, назойливого новостроечно-индустриального окружения ансамбля не вызывает, как правило, иных чувств, кроме горечи и досады на

тех близких и далеких предков, что эгоистично лишили нас счастья лицезреть некое “первозданное” состояние всех памятников усадьбы и постигать глубину их историко-художественных значений. Парадоксальная судьба Царицына, где ничто и никогда не удерживало надолго свой “первоначальный облик”, представляется малосодержательной житейской случайностью или, во всяком случае, чем-то таким, что никак не связано с сущностной природой самого памятника и никак не определяет его духовные смыслы. Отсюда возникает соблазн “поправить” реальный ход истории Царицына на основе всегда увлекательных размышлений о том, “что было бы, если бы”. И, соответственно, соблазн задним числом смоделировать судьбу Царицына по аналогии с “классическими” судьбами знаменитых царских резиденций под Петербургом. Принцип тут ясен: “сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен”...

При таком генеральном подходе вырисовывается по меньшей мере три сценария “музеефикации” Царицына.

“Программа-минимум” предполагает предать анафеме советскую власть, допустившую, по своему обыкновению, ускоренное разрушение ансамбля в последние семьдесят пять лет, а в придачу еще и дворцовое ведомство 1860 г., когда последнее утратило всякий интерес к Царицыну и с передачей его удельному ведомству открыло шлюзы для коммерческо-хозяйственного использования его памятников и территории.

Это означает ни что иное, как стереть “случайные черты”, появившиеся в облике Царицына за последние сто с небольшим лет, и попытаться реконструировать состояние ансамбля по крайней мере на период первой половины XIX в. (с отдельными вкраплениями наиболее ценных из сохранившихся фрагментов данного быта конца XIX-начала XX в.). В результате Царицыно вписалось бы в ряд общеизвестных усадеб-ансамблей данного периода и выделялось бы из него, главным образом, отсутствием целостно оформленных дворцовых интерьеров, вызывая всеобщее сожаление и грусть по поводу нереализованных возможностей пустынных зданий Баженова и Казакова.

Успех этого сценария зависел бы, естественно, от степени научной достоверности всего проекта, в том числе, кстати, от того, удалось ли бы произвести крупномасштабную смену пород деревьев в парке, восстановить знаменитые в первой половине XIX в. царицынские оранжереи, фруктовые сады и т.п..

“Программа-максимум” предполагает решительно осудить вящее неразумие не только советской власти и дворцового ведомства, но и императора Павла I, по строгому указу которого от 8 июня 1797 г. строительство дворцового ансамбля в Царицыне навсегда прекратилось. Можно мысленно представить, что Казакову удалось и достроить его Большой дворец, и осуществить отделку всех дворцовых зданий Баженова, так что уже в конце XVIII в. Царицыно предстало в качестве подмосковной царской резиденции. Можно предположить, впрочем, что ансамбль был закончен только в царствование Александра I или Николая I и в качестве, быть может, уже не царской, а просто аристократической усадьбы. По аналогиями с биографиями других дворцов и усадеб XVIII – начала XX в. легко представить далее, что при смене поколений владельцев ансамбль частично переоформлялся и перестраивался в соответствии с новыми эстетическими вкусами и житейскими надобностями.

При сих теоретических допущениях Царицыно можно было бы превратить в типизированную по научным схемам иллюзорную модель процветающей великосветской усадьбы и в музейную энциклопедию всех или избранных стилей дворцового художественного быта от классицизма конца XVIII в. до модерна начала XX в. Этот сценарий, бесспорно, был бы с особым восторгом принят массовым зрителем, привыкшим отождествлять XVIII в. и вообще классическую культуру прошлого с пышной позолотой, богатой лепниной и прочими атрибутами неопишуемой

дворцовой роскоши, щедро представленными в Царском Селе, Петергофе, Павловске, Зимнем Дворце и т.д. Почему бы, в самом деле, не осчастливить Москву подобием Царского Села или хотя бы новым Кусковым или Архангельским?

Успех такого дела зависел бы, конечно, от таланта художников-дизайнеров и моделировании интерьерных инсценировок в соответствующих ретростилях, а также от возможностей либо перераспределить в пользу Царицына ряд обширных музейных собраний русского искусства XVIII – начала XX в., либо осуществить крупномасштабные закупки художественных произведений и предметов быта для конструирования из них целостных дворцовых интерьеров. Впрочем, предметную среду можно было бы частично сформировать и с помощью современных стилизаций, копий и просто бутафорских конструкций, тем более что массовый зритель не заметил бы особых различий между подлинниками и подделками в этой грандиозной зрелищной иллюзии...

“Программа-компромисс”, наконец, предполагает, с одной стороны, реконструкцию дворцовых зданий только по достоверному минимуму, а с другой – устройство в незавершенных внутренних пространствах баженовской и казаковской архитектуры различных витринно-стендовых экспозиций русского культурного наследия, художественной классики вообще. Суть компромисса выявляется в ходе игры некоей “исторической правды” Царицына с теми привычными стереотипами массового зрительского восприятия, что сформированы стандартной практикой изучения, реставрации и музеефикации дворцов и ансамблей XVIII-XIX вв. Принцип тут – ни в целостно сочиненных заново дворцовых интерьерах в том или ином ретростиле (что явилось бы, конечно, искажением реальной истории), ни в пустынных архитектурных пространствах (что может оказаться весьма скучным для многих посетителей), а в нечто, так сказать, среднем: и в том, что было в Царицыне в действительности, и как бы прозрачные намеки-указания на то, чего в нем никогда не было, но теоретически могло бы быть. Такими намеками станут как единичные элементы некоего “стильного” интерьерного убранства (предметы мебели, осветительные приборы и т.п.), так и, в особенности, музейно-выставочные экспозиции. Вариант такого подхода демонстрирует, по-видимому, публикуемая в настоящем сборнике статья А.А.Галашевича, О.В.Докучаевой, Л.Г.Клейман и О.И.Носовой о концепции восстановления и музеефикации Оперного дома.

Содержание экспозиций, кстати, может быть весьма разнообразным в зависимости от акцентов на тех или иных историко-художественных значениях Царицына. Так, можно трактовать Царицыно именно и исключительно в качестве несостоявшейся подмосковной царской резиденции. В этом случае следовало бы экспонировать главным образом произведения искусства и предметы быта, характерные именно для оформления в прошлом целостных дворцовых интерьеров.

Вместе с тем можно трактовать Царицыно и гораздо шире: как памятник, имевший многообразные связи со многими этапами русской истории и культуры, начиная с периода домонгольской Руси и кончая эпохой модерна. В этом случае в пространствах дворцовых зданий ансамбля могли бы разместиться экспозиции, построенные на любом, в сущности, материале дореволюционной русской культуры.

Можно, наконец, избрать и совсем локальную экспозиционно-выставочную специализацию Царицына и демонстрировать в его зданиях, например, материалы по истории главным образом русской архитектуры и садово-паркового искусства XVIII-первой половины XIX в.

Ясно, что такому восприятию Царицына и таким музейным подходам в корне противоречит действующее в настоящее время решение о размещении в ансамбле Государственного музея декоративно-прикладного искусства народов СССР с его

коллекциями преимущественно разнонационального и притом современного искусства, в том числе концептуально-авангардного. “В Царицыне, как и других подобных памятниках, должна безраздельно господствовать ее величество Классика”, – убеждены многие специалисты. “В старом – место только старому, в русском – русскому, а все иное – от лукавого”, – раздаются воинственные кличи в стане наших национал-патриотов. Для ГМДПИ, говорят, надо подыскать какие-то “нейтральные” помещения в современной городской застройке, а Царицыно музеефицировать по любому из вышеописанных или подобных сценариев в рамках историко-культурного заповедника на манер аналогичных музеев в других дворцово-парковых ансамблях XVIII-XIX вв.

Стоит, однако, рассмотреть принципиально иные возможности и перспективы музеефикации Царицына. Они открываются в том случае, если опираться не на искусствоведческие, а на философско-культурологические традиции восприятия и интерпретации этого памятника, связывая духовные смыслы Царицына не столько с его “полочными” ролями в стилевых и прочих историко-художественных процессах, сколько, главным образом, с его исторической судьбой за последние двести лет, запечатленной в его архитектурных развалинах и во всем его вчерашнем и сегодняшнем облике.

“Для меня этот дворец красноречивее всех развалин Рима и Гишпаний”, – признавался молодой Иван Киреевский в своей новелле “Царицынская ночь” в 1827 г., когда он первым, кажется, пронзительно почувствовал особую духовность Царицына именно в незавершенной, необжитой по назначению и уже тогда руинированной дворцовой архитектуре Баженова и Казакова. И когда ясно понял, что эта духовность Царицына вовсе не сводима к банальной “поэтике руины” по Дени Дидро или “поэзии смерти” по Рене Шатобриану и прочим романтикам рубежа XVIII-XIX вв. Что это не просто одна из многих архитектурных развалин мира, которые напоминают чувствительной душе о бренности человека вообще, о тщеславии его помыслов, о разрушительном действии всякого времени, о парадоксах обретения человечеством славы и бессмертия. Царицыно вовсе не случайно заставило Киреевского обостренно размышлять не только “..о будущем, о назначении человека, о любви, о собственной судьбе”, но и “о судьбе России”, “о таинствах искусства и жизни”.

“Правда истории требует, чтобы Царицыно оставалось незавершенным капризом XVIII века, – убежденно заявлял исследователь начала XX в. Ю.Шамурин. – Доделанное, включенное в число памятников своего времени, оно ложно свидетельствовало бы о его творчестве, его вкусах” (1). Того же мнения был известный историк искусства В.В.Згура, когда писал в 1926 г.: “Царицыно в ряду подмосковных усадеб занимает особое место. Это музей архитектурных руин. И вместе с тем это прекрасная иллюстрация психологии русского XVIII века с его безудержным размахом, бестолковыми затеями, недолговечными начинаниями” (2).

К судьбе Царицына вполне применима та выразительная характеристика, которую давал В.О.Ключевский Екатерине II: “Задумав дело, она больше думала о том, что скажут про нее, чем о том, что выйдет из задуманного дела. Обстановка и впечатление были для нее важнее самого дела и его последствий. Отсюда ее склонность к рекламе, шума, лести, туманившей ее ясный ум и соблазнявшей ее холодное сердце. Она больше дорожила вниманием современников, чем мнением потомства. Как сама она была вся созданием рассудка без всякого участия сердца, так и в ее деятельности больше эффекта, блеска, чем величия, творчества. Казалось, она желала, чтобы ее самое помнили дольше, чем ее деяния” (3).

Однако судьба Царицына преломляет и символизирует собой нечто гораздо большее, чем просто “психологию русского XVIII века” и личностные особенности Екатерины II, в частности. Она открывает такие “таинства искусства и жизни”, которые

в сегодняшней ретроспекции можно с уверенностью отнести к экзистенциональной природе национального самосознания и государственного миропорядка в послепетровскую эпоху в целом. Эти “тайнства искусства и жизни”, надо признать, весьма неприятны в своей всеобщности для нашего разума и чувства, и в этой связи, похоже, Царицыно всегда вызывало и продолжает вызывать какой-то душевный дискомфорт у всякой вдумчивой личности. Восторг перед известными эстетическими красотами ансамбля неизменно переплетается со смутным ощущением неприязни к нему, с каким-то даже подобием страха перед его внутренней волей как проявлением неких отталкивающих закономерностей бытия.

Судьба Царицына, думается, есть ярчайшее, а потому и особенно неприятное воплощение того рокового неразумия, той внутренней “порочности” российского жизнеустройства, что с непостижимым постоянством превращает культуру в жертву неизбежного идеологического прожектерства самовластья, какие бы обличья последнее не принимало. “Корень зла” в судьбе Царицына, как и в судьбах целого ряда других “строек века” (включая, кстати, и эпопею строительства Дворца Советов на месте храма Христа Спасителя), видится в том, что замышлялись они властителями России в расчете не столько на какие-то насущные жизненные и долговременные потребности, сколько на сиюминутный пропагандистский эффект во имя укрепления личного политического могущества (4).

Строительство царицынской резиденции (равно как Петровского дворца) в “мавритано-готическом вкусе” задумывалось Екатериной II как один из трюков, с коими эта бывшая немецкая принцесса страстно и навязчиво убеждала и самое себя, и весь тогдашний мир в своей преданности как “просвещенному разуму” европейской цивилизации, так и вековым традициям российской культуры. Этими монументальными сооружениями она намеревалась конъюнктурно декларировать идею сердечного согласия между “Западом” и “Востоком”, между “Петербургом”, этим “окном в Европу”, с его изменчивыми вкусами и “Москвой” как оплотом и символом патриархальной Московской Руси.

Трагедия тут в том, что всякая идеологическая конъюнктура нуждается в скорейшей и достаточно банальной реализации (это, кстати, вполне удалось Казакову с его довольно быстро построенным Петровским дворцом) пока первоначальное вдохновение высочайших заказчиков не превратилось в досадное воспоминание при перемене их умонастроения, а все уже построенное – в отталкивающий жупел для потомков. А как раз такая коварная метаморфоза и случилась, похоже, с баженовско-казаковскими проектами ансамбля. И это редкостно “красноречивый” урок истории. Руины Царицына – ярчайший символ трагедии великого искусства, ангажированного самовластьем и жестоко униженного им, превращенного в исторический абсурд...

Вместе с тем судьба Царицына есть и жертвенный символ великой трагедии искусства как искусства, всякий раз предпринимаемые попытки которого овладеть труднейшей проблемой философии, неминуемо выливались в натужные лабораторные опыты со всевозможными “нео”, “псевдо” и “ретро”, которые, в свою очередь, заводили и, видимо, будут заводить искусство в тупик, оставляя в его истории загадочную “тайнопись” одиноких гениев и всплески эклектизма в творчестве меньших дарований (к эклектизму, кстати, приблизился уже Казаков).

Незавершенность и последующую руинированность царицынской архитектуры можно расценивать, таким образом, как злое следствие исходного утопизма самого баженовского замысла, мистическая аура которого предопределила восприятие и роковую судьбу и компромиссного, казалось бы, проекта Казакова. Это словно бы жестокая месть искусства тому творческому мышлению, что дерзает пересилить ее истинную природу и волю. Подвергнув в Царицыне тяжкому испытанию надежды двух

великих зодчих, искусство словно бы призывает вновь и вновь задуматься над своими непреложными и вечными законами – над теми законами, которые затемняются всякими благополучно достроенными и внешне весьма эффектными ремесленными произведениями в духе “нео” и “псевдо”.

Следует далее обратить внимание и на другой аспект проблемы. “Просвещенный разум” XVIII столетия задумывал Царицыно как символ и стимул нейтрализации тягостных антитез национального самосознания, этих мучительных противостояний “прошлого” и “настоящего”, “Востока” и “Запада”, “культуры” и “цивилизации”, массового и элитарного мышления, “Москвы” и “Петербурга”. Но в конце концов оно само оказалось лишь печальной жертвой этих самых антитез, довлеющих и в конце XX в. над нашим мироощущением и миропониманием, как свидетельствуют о том нынешние споры о музейном будущем самого Царицына. И жертва эта тоже “красноречива” и в высшей степени символична.

Судьба Царицына донельзя правдиво документирует, что только бесплодные иллюзии приносит тот способ ценностного восприятия прошлого и настоящего, который больше приемлет не равноправное и разумное сосуществование и взаимодополнение старого и нового, традиции и авангарда в целостном потоке жизни, а декларативное “творческое переосмысление” старого в чем-то обязательно новом и возникающем подчас на месте и взамен старого (не будем все-таки забывать, что “нерусский” храм Христа Спасителя заменил собой древнерусский монастырь). Судьба Царицына нагляднейше доказывает, что нельзя благотворно повлиять на общественное сознание с помощью всяких магических стилевых апофеозов – будь то “мавритано-готический вкус” XVIII в., “неорусский стиль” XIX столетия, “сталинский неоклассицизм” или нечто подобное. Все эти художественные самогипнозы, начиная опять-таки с Царицына, вовсе не развивали в нашем самосознании столь всегда желанное ощущение “связи времен”, преемственности и непрерывности развития национальной культуры и ее единства с мировой цивилизацией. Напротив, они лишь искажали наше понимание взаимоотношений “прошлого” и “настоящего”, оборачиваясь все новыми и новыми витками их противостояния. “Советское” бытие ансамбля есть в этой связи естественное, органичное продолжение всей его предшествующей многовековой истории. Судьба Царицына от самого начала и до конца – яркое свидетельство исторического торжества варварской природы российского национального самосознания над неизбежным утопизмом элитарного “просвещенного разума”, “Востока” над “Западом”. Это редкостно выразительный символ, если угодно, всей послепетровской России, где всяким новым общественным катаклизмом и даже простая смена поколений неизбежно превращает деяния предков в печальные руины как последнее прибежище культуры на пути к забвению и полному исчезновению.

Истолкование философского богатства судьбы Царицына должно быть, конечно же, неизмеримо тоньше и глубже. Это тема отдельных исследований, которых, увы, пока почти нет, но которые обязательно рано или поздно появятся. Фрагментарные тезисы настоящей статьи подводят к фундаментальному выводу: “главным героем” музеефикации Царицына можно и, как представляется, нужно признать именно его судьбу во времени и пространстве русской истории и общественной мысли, а в равной мере – искусства как искусства. Это “красноречивое” (если суметь прочитать) знаково-символическое послание из нашего прошлого к нашему настоящему и будущему, это урок-предостережение классического искусства современному творчеству. Духовная миссия Царицына в этой связи – пробуждать мысль и еще раз мысль, провоцировать пытливым критическим взглядом на “тайнства искусства и жизни”, быть источником все новых и новых раздумий о сбывшемся и несбывшемся в отечественной истории, о мере

возможного и невозможного, реального и утопического в природе искусства.

При таких акцентах в ценностной интерпретации Царицына логика моделирования его музейного облика выстраивается, понимается, совсем иначе, чем в описанных выше сценариях. Фундаментальной основой всех возможных здесь вариантов должно быть максимально бережное сохранение именно того общего состояния ансамбля, какое дошло до наших дней и какое прескует в себе всю его историческую судьбу, все его глубочайшие и далеко еще не расшифрованные духовные смыслы. Задача состоит, таким образом, не в том, чтобы кардинально изменить облик памятника по тем или иным типичным стандартам искусствоведческой мысли и музейного дела, а всего лишь в том, чтобы точно найденными дополнительными музейными приемами обострить и актуализировать восприятие именно сегодняшнего Царицына во всем его эзотерическом философско-символическом богатстве.

В поисках таких приемов стоит, думается, руководствоваться парадоксальной на первый взгляд посылкой: если бы Царицына не было вовсе, то его следовало бы придумать. Желаемый в этой связи характер восприятия музеефицированного ансамбля будет во многом сродни восприятию концептуальной инсталляции современного искусства, если посчитать за некую авторскую волю саму судьбу памятника и взять на себя смелость доступно и тактично “прокомментировать” этот как бы априори заданный “авторский замысел”.

Музейным экспонатом должно стать все или почти все в нынешнем Царицыне – и архитектурные развалины, и запустевшие парковые аллеи, и полуразрушенные дачные строения, и одичавшие сады, и ... наиболее “выразительные” свалки строительного и бытового мусора, и всякая иная всячина, ибо все это не какие-то “случайные черты”, которые можно безболезненно “стереть” и заменить “благородной стариной”. Все это сущностные проявления единого “авторского замысла”: судьбы Царицына, судьбы России.

Вообще концептуальная задача музеефикации Царицына в рамках данного подхода видится не в упрощении восприятия ансамбля, а, напротив, в его разумном усложнении: эстетизации внехудожественных ассоциаций и интеллектуализации чисто эстетических переживаний. Главная цель тут – не разделить прошлое и настоящее всевозможными шлагбаумами, а, напротив, сохранить, развить и остро осмыслить их парадоксальное и многозначное единство.

Как этого добиться – задача в равной мере и музейщиков-интерпретаторов и талантливых художников, причем художников концептуально-авангардного склада, которые призваны отыскать адекватные знаковые формы тех или иных философско-культурологических комментариев всего зримого в ансамбле. В ряде случаев, к примеру, это может быть всего лишь выбор наиболее удачных точек осмотра отдельных памятников и пространственных видов с созданием специально оборудованных смотровых площадок. В других случаях это может быть некоторая перекомпоновка каких-то элементов для предельного обнажения их бытийственной символики (как, например, тех же строительных свалок, “шанхайной” застройки и др.), создание из наличных и дополнительных элементов своеобразных миниинсталляций на ту или иную “родную” для Царицына историософскую тему. В третьих случаях речь может идти об “оформлении” каких-то недвижимых памятников или пространственных видов с помощью чего-то подобного раме (подставке, витрине и т.п.), т.е. каких-то дизайнерских конструкций с целью “отстраненности” восприятия памятника, преодоления привычных искусствоведческих, житейских и прочих ассоциаций, обострения философского взгляда на привычное и непривычное.

Весьма важная роль в музеефикации Царицына может принадлежать, как

представляется, тексту – и считываемому с определенных плоскостей в пространствах ансамбля, и воспринимаемому на слух от экскурсоводов и с помощью индивидуальных технических средств. Речь идет вовсе не о стереотипных искусствоведческих текстах с изложением сухих фактов биографии памятников, описаниями их красот и т.п. Здесь нужны достаточно самоценные философские тексты как некие параллельные ряды к рядам визуальным. Их функция – ориентировать зрительское восприятие и направлять мысль и чувство посетителей к широким обобщениям и поэтическим переживаниям, “подбрасывая” в нужном месте ту или иную тему для раздумий все о том же, о чем когда-то пронзительно размышлял здесь Киреевский: “... о будущем, о назначении человека, о таинствах искусства и жизни, о любви, о собственной судьбе, о судьбе России”. Часть таких текстов можно было бы сформировать на цитатной основе из произведений классической философской мысли – от славянофилов и Чаадаева до Бердяева и новейших мыслителей, а часть должна быть, несомненно, написана вновь с участием талантливых современных литераторов, культурологов, философов, историков...

В конечном счете, важны и значимы не столько отдельные фрагменты, сколько единое царицынское целое, дающее глобальный смысл всему и вся. В этой связи музей должен начинаться не со входных ворот на собственную заповедную территорию ансамбля, а буквально от близлежащих станций метрополитена и “шанхайных” окрестностей. С помощью точно избранных текстов, “рам” и прочих комментирующих музейных приемов посетители будут исподволь и последовательно втягиваться в напряженный интеллектуальный процесс, апогеем которого станет ознакомление с главной достопримечательностью памятника – дворцовой архитектурой XVIII столетия.

На этой общей концептуальной основе могут возникать несколько разных сценариев музеефикации Царицына. Альтернативы создает идущая в настоящее время реставрация архитектурных сооружений Баженова, а в этой связи возникает возможность того или иного экспозиционного использования незавершенных дворцовых интерьеров.

Исчезновение весьма значительной части знаменитых царицынских развалин, “мрачных и грозных даже в полдень”, как описывал их Тургенев в романе “Накануне”, повлечет, конечно, ощутимые потери в спектре эмоционального и интеллектуального восприятия ансамбля. Но с этим уже ничего не поделать, тем более, что нет худа без добра: достоверно воссозданные баженовские здания позволяют впервые за последние сто лет оценить вся красоту замыслов великого зодчего. От проектов же реконструкции Большого дворца Казакова следует, конечно, отказаться, сохранив его грандиозные руины в неприкосновенности.

С позиций строгого историзма воссозданные по достоверному минимуму баженовские здания надо бы показывать в их “красноречиво” необжитом состоянии. Обнаженная архитектурная пластика XVIII в., психологическое напряжение ее пустынных внутренних пространств производили бы потрясающее впечатление, органично дополненное зрелищем руин Большого дворца и всех прочих выразительных элементов грандиозной “инсталляции” под названием Царицыно. Таков, собственно говоря, самый первый, базовый вариант музеефикации Царицына в рамках рассматриваемого концептуального подхода.

Второй вариант предполагает обживание архитектуры XVIII в. экспозициями новейшего и разнонационального творчества (в данном случае не столь важно, из каких именно музейных и прочих фондов). Сие есть безусловный парадокс для традиционной искусствоведческой и музейной мысли. Но это парадокс истинно царицынский, органичный всем его другим парадоксам в прошлом, настоящем и, видимо, будущем.

Оба сценария вполне адекватны, так как они до боли обнажают “правду истории” памятника. В обоих случаях даже самый ленивый и скованный банальными стереотипами зритель невольно задумается над теми “тайнствами искусства и жизни”, что сделали ансамбль не апофеозом царской роскоши, а прибежищем безмолвных теней и совсем иных художественных миров. В обоих случаях неизбежен мощный взрыв зрительского воображения и интеллектуальный прорыв, столь нужные именно для понимания философии Царицына.

Однако в сценарии с современным искусством духовная миссия Царицына чрезвычайно обогатится и актуализируется, ибо сразу же обострится осмысление художественно-философского замысла ансамбля. Разнохарактерное и разнонациональное новейшее творчество вступит в дистанцированный и от того еще более содержательный диалог-дискуссию со стилевым многоголосием “мавритано-готической” архитектуры XVIII в., вовлекая зрителя в новые и новые размышления о сложнейшей диалектике традиций и новаторства, национального и всечеловеческого, “Востока” и “Запада”, вечного и ценностно-изменчивого в саморазвитии культуры в прошлом и настоящем. Что тут особенно важно и символично: утопическая идея декларативно утвердить конгениальность старого и нового в культуре путем их рационального формотворческого синтеза встретится в Царицыне с единственно доступным нам подходом к этой труднейшей проблеме – с ее “всего лишь” ретроспективным научным изучением путем сопоставления разновременных и разнонациональных художественных языков в процессе их равноправного и взаимоуважительного сосуществования.

“Бракосочетание” Царицына и Музея декоративно-прикладного искусства можно рассматривать в этой связи как опять-таки парадоксальную удачу в судьбе ансамбля. Удача эта заключается в том, что преимущественную часть коллекций этого музея образует искусство не просто современное и разнонациональное, но именно предметно-пространственное. Такое искусство не превратит баженовскую пластику в некий нейтральный бессодержательный фон (чего всегда добивается станковое изобразительное творчество) и не ослабит ее собственной выразительности.

Кстати, современное декоративное формотворчество могло бы найти себе адекватное место не только в баженовских незавершенных интерьерах, но и в открытых пространствах парка и периферийных территориях ансамбля. Новейшая скульптурная пластика может тактично обжить даже центральную часть парка, где в XIX-начале XX в. размещалась классическая парковая скульптура. Более того, при почти невыносимой у нас смелости музейного экспериментирования можно было бы устроить музейно-выставочные экспозиции современного искусства в развалинах казаковского дворца, в том числе разместив в них с этой целью закрытые “аквариумные” конструкции.

Вообще стержневая задача экспозиционно-предметного обживания Царицына должна, думается, задаваться идеями первоначального баженовского замысла, т.е. идеями диалога прошлого и настоящего, “Востока” и “Запада”, “культуры” и “цивилизации”. Тем самым Царицыно будет восприниматься не скучным архивом истории, а живым организмом с актуальной проблемой самодвижения и самопознания культуры в ее всегда противоречивом развитии от прошлого через настоящее к будущему.

Не стоит сейчас в модном ключе апеллировать к мировому опыту экспонирования новейшего искусства в исторических памятниках, в том числе и дворцах XVIII в. с сохранившимся внутренним убранством (вроде венского музея современного искусства во дворце Лихтенштейн или туринского в замке Риволи). В наших условиях шоковый эффект произведет концептуальное общение новейшего творчества даже с исторически незавершенной и необжитой архитектурой прошлого.

Но это будет, хочется верить, шок истинно терапевтический, исцеляющий давние недуги национального менталитета.

Оба рассматриваемых варианта музеефикации Царицына вовсе не исключают организации в реконструированных баженовских зданиях отдельных экспозиций русского и вообще классического культурного наследия. Они и в самом деле нужны, в частности, для обнажения стилевых и прочих связей памятника с миром художественной культуры XVIII-XIX вв. Но такие экспозиции не должны доминировать, ибо в любом случае они будут затемнять и искажать понимание судьбы Царицына, навязывая зрителям приятные, но ложные иллюзии и подпитывая вредные в данном случае стереотипы массового восприятия. Они не должны господствовать и, в первую очередь, потому, что всепронизывающая тема Царицына и как памятника-символа и как концептуального музея есть тема борьбы и единства противоположностей в саморазвитии культуры вообще и российской в особенности, а отнюдь не тема статичной гармонии какого-то мига культурного процесса.

Разгорающиеся ныне споры вокруг музейного будущего Царицына представляются спорами далеко не академическими. Это споры, по сути, не столько даже о Царицыно, сколько о нашем сегодняшнем отношении к прошлому вообще. И в этой связи важно понять не только то, что же хочет само Царицыно как уникальный памятник с теми или иными его музейными возможностями, но и, прежде всего, что же хотим мы сами от своего национального прошлого вообще, от своего настоящего и чего ждем от будущего. Царицыно же есть, в буквальном смысле, лакмусовая бумажка для нашего собственного духовного самоопределения и самоидентификации.

Нынешнее кризисное состояние общественного сознания благоприятствует, бесспорно, музеефикации Царицына по “реставраторским” программам, выбор которых зависит главным образом от финансовых и прочих материальных и организационных возможностей. Впрочем, эти программы имели бы успех и раньше, коль скоро массовое сознание приучено у нас не размышлять над жестокой “правдой истории”, а плакать или смеяться над очередными идеологическими вымыслами, над очередной фальсификацией прошлого.

Однако наше время располагает и к трезвому анализу истории, к критической рефлексии над общими закономерностями прошлого и настоящего, и извлечению каких-то важных эстетических и нравственных уроков из событий минувшего, к нестандартным практическим решениям, в том числе и в музейном деле. Каким будет наш выбор в данном случае – покажет будущее.

Литература

1. *Шамурин Ю.* Подмосковные музеи. Культурные сокровища России. – М., 1912. – Вып.3. – С.64.
2. *Згура В.В.* Царицыно. – Подмосковные музеи. – М., 1925. – Вып.6. – С.9.
3. *Ключевский В.О.* Сочинения. – М., 1958. – Т.V – С.33.
4. *Медведева О.А.* Царицынская псевдоготика В.И.Баженова. Опыт интерпретации // Иконография архитектуры. – М., 1990. – С.153-173; *Рождественская-Кащенко Е.* Василий Баженов – “вольный каменщик” // Архитектура и строительство Москвы. – 1990. – № 11.

*А.Галашевич, О.Докучаева,
Л.Клейман, О.Носова*

Интерьеры Оперного дома в “Царицыно”. Концепция восстановления и использования

Государственный музей декоративно-прикладного искусства народов СССР образован в 1984 г. Для его размещения была отведена территория архитектурно-паркового ансамбля “Царицыно” – знаменитой незавершенной летней резиденции Екатерины II*. В зданиях и сооружениях, возведенных по проектам выдающихся зодчих В.И.Баженова, М.Ф.Казакова и др., предполагалось по завершении реставрационно-восстановительных работ разместить на площади более 12 тыс.кв.м. экспозиции музея. Дворцы, жилые, увеселительные и парковые павильоны, декоративно-функциональные мосты над оврагами, ограды, археологические памятники – таков внушительный и разнообразный перечень уже имеющихся в Царицыно объектов. В дальнейшем, при воссоздании в парке гротов, беседок, лодочных пристаней, частично дачных строений конца XIX-начала XX в. музей должен значительно пополниться. Кроме того, планировалось возродить ранее существовавшее оранжерейное хозяйство, выстроить вновь производственно-хозяйственный музейный комплекс для размещения фондохранилищ, реставрационных мастерских, подсобно-технических служб и т.д., которые так или иначе должны были войти в архитектурно-парковый ансамбль “Царицыно”*. Каждый из его архитектурно-художественных, археологических, историко-мемориальных и природных памятников отдельно и в совокупности с другими имеет огромную ценность и музейное значение, связан со многими страницами русской истории, культуры и искусства.

Сооружения В.И.Баженова в Царицыне – Оперный дом, Кавалерские корпуса, Малый дворец, Хлебный дом – одни из немногих абсолютно достоверно сохранившихся творений зодчего. В то же время строения М.Ф.Казакова (Большой дворец), И.В.Еготова (некоторые садовые павильоны, мосты) справедливо признаются образцами русской псевдоготической архитектуры, замечательными произведениями эпохи классицизма. Пейзажный парк считается в своей первооснове одним из ранних проявлений этого стиля в России, несмотря на все преобразования, он не утратил оригинальности и сохранил поэтический облик. Археологические памятники на территории парка и вдоль реки Городенки, питающей пруды, относятся к периоду славянской колонизации края, и, обнаруженные буквально в последние годы, стали единственными в своем роде на гигантской территории Москвы.

Уникальность ансамбля, его историческое значение не исчерпываются наличием перечисленных выше памятников. Волею судьбы здания Баженова и Казакова остались незавершенными и постепенно превратились в руины. Эта незавершенность величественного ансамбля, неся с собой элемент драматизма, располагая к философствованию и поиску романтических тайн, обусловила неповторимую структуру художественных и природных образов ансамбля как единого протяженного во времени целого. Исчезновение руин в результате восстановительно-реставрационных работ, если таковые будут предприняты, повлечет за собой нарушение этой структуры образов, сложившейся за последние почти полторы сотни лет. В этом случае важнейшую роль в ансамбле должны приобрести интерьеры и

баженовских, и казаковских строений, которые предлагается восстановить примерно в том состоянии, в котором они навсегда были оставлены зодчими.

Изначально не отделанные интерьеры баженовских сооружений и после реставрации по-прежнему будут служить источником особого эмоционального воздействия как молчаливые свидетели трагической судьбы зодчего и его творения. В Оперном доме, Малом дворце, Хлебном доме, в других зданиях они обладают значительной по силе выразительностью и, выступая ярким воплощением архитектурного, пластического мышления своей эпохи, вызывают глубокие эстетические переживания. В то же время активная игра пространства, объемов, ракурсов, сила архитектурного языка Баженова таят опасность для современных художников и музейных работников. Любая попытка домыслить интерьер за Баженова приведет к необходимости адекватного ему целостного решения, подробного до мельчайших деталей, что будет грубым вмешательством в атмосферу памятника, исказит его содержание, сохраненное до нашего времени в интерьерах царицынских дворцов. В некоторых случаях опасность может представлять даже введение в пространственно-планировочную структуру памятников каких-либо временных перегородок, высоких стендов, крупногабаритных витрин, способных сделать облик помещений более упрощенным.

Многие из приведенных соображений прозвучат актуально и в отношении интерьеров Большого дворца М.Ф.Казакова. О их первоначальной отделке известно очень мало. Очевидно, однако, что межэтажные перекрытия должны были быть плоскими. Сохранилась первоначальная анфиладная планировка дворцовых покоев. Желание привнести в интерьеры дворца элементы какой-нибудь стилизованной архитектурной отделки (кроме технологически необходимой), даже основанное на глубочайшем изучении аналогов сохранившихся казаковских зданий, будет лишь мертвой компиляцией, приводящей к уничтожению естественного контраста между незавершенными интерьерами и отделанными фасадами, оставшимися нам в наследство от мастера. Вместе с тем отказ от погони за “красивым” новоделом в Большом дворце ведет к последствиям иного характера, чем в сооружениях В.И.Баженова. Определенная нейтральность, условно говоря, стандартность большинства прямоугольных по очертанию залов и коридоров дает возможность музейным сотрудникам и художникам всякий раз по-новому решать оформление экспозиций, не связанное с заранее заданной эстетической средой. Вторжение в пространственно-планировочную структуру казаковского дворца современного музейно-выставочного оборудования не будет восприниматься зрителем так болезненно, как в строениях Баженова. Допустимыми представляются и самые различные по направлениям и хронологии выставки: начиная от ретроспекций по живописи, скульптуре, декоративно-прикладному искусству и кончая экспозициями современного дизайна и авангарда.

Таким образом, при индивидуальном подходе к проблеме реставрации, памятники Царицына дают самые широкие возможности для их музеефикации, может быть, до сих пор не всегда осознанные, не оцененные до конца и тем более не апробированные. По-видимому, еще не раз царицынские экспозиции будут предметом жарких дискуссий и обсуждений научной общественностью и зрителями.

Предлагаемая концепция экспозиции в Оперном доме В.И.Баженова, возможно, первом памятнике, который откроется после реставрации, содержит как предварительные соображения, так и ряд конкретных предложений. Основным направлением музеефикации Оперного дома избран показ самого здания как самоценного музейного экспоната и обеспечение в зрительской среде понимания его художественного и исторического значения в контексте русской истории, культуры и

искусства. Соответственно в стенах его предполагается размещать небольшие компактные музейные экспозиции и выставки, посвященные русской художественной культуре XVIII-начала XX в., истории Царицына и архитектурно-паркового ансамбля. В Оперном доме возможно также проведение концертов камерной музыки и литературных вечеров, тематически связанных в основном с русской культурой. Выбор такого рода приоритетов во многом определен историко-художественными особенностями Оперного дома.

Исторические сведения и данные натурных исследований

Оперный дом был построен по проекту и под непосредственным наблюдением В.И.Баженова в 1776-1778 гг. В донесениях к Екатерине II архитектор именуется это строение как "...дворец, что на луговине сбоку саду, по горе ж в роще..."; "...галерея с побочными двумя комнатами на двадцати саженьях, дворец при ней на двенадцати саженьях..." Встречается в документах XVIII в. и другое название: "средний дворец". Укоренившееся название – "Оперный дом" – несколько более позднего происхождения, по-видимому, досталось в дар от некогда существовавшего в Москве Оперного дома в Лефортове. Здание построено из кирпича с использованием в декоре белого камня. Оно никогда не функционировало как дворцовое сооружение, помещения его не получили окончательной отделки./ Илл.1.2.3./

Скудость известных архивных материалов, утрата со временем немногочисленных элементов оформления интерьеров (печей, полов, оконных рам и т.п.) не позволяют сколь-нибудь определенно представить замысел Баженова, даже в том объеме, в каком он успел реализоваться за годы работы архитектора над ансамблем. С наибольшей вероятностью можно судить лишь об общем пространственно-планировочном решении, которое в достаточной мере поддается воссозданию и определено в ходе текущих реставрационно-восстановительных работ. Натурными исследованиями было установлено, что стены были изнутри покрыты тонким слоем алебастровой обмазки белого цвета, нанесенной поверх более грубого подготовительного слоя известковой штукатурки сероватого оттенка. Полы на первом этаже были выстланы керамической ("сотовой") шестигранной плиткой цвета терракоты, образцы которой обнаружены во время археологических работ.

На втором этаже по сводам были проложены лаги и, возможно, настланы "черные" полы, на которые настилают паркет или "чистый" дощатый пол. В оконные проемы были вставлены дубовые рамы. Обнаружен фрагмент одной из них во втором этаже. Однако рисунок переплетов остается невыясненным. Дверные коробки с полотнами дверей установлены не были, хотя кирпичные четверти для их крепления предусмотрены.

В некоторых помещениях были сооружены полихромные изразцовые печи. Известны их размеры в основании и примерная высота. Найдены остатки изразцов, фундаментов, отверстия для дымоходов в стенах. Этих свидетельств, однако, недостаточно, чтобы достоверно представить облик каждой печи, особенно в помещениях первого этажа.

Металлические крюки и кольца для подвески осветительных приборов обнаружены во всех помещениях, кроме малых комнат первого этажа. В последних отсутствие колец для подвески люстр нельзя рассматривать как просчет архитектора. Оно свидетельствует, по всей видимости, о служебном предназначении помещений. В стенах нескольких комнат первого и второго этажей сохранились пазы для установки перегородок.

О намерениях Баженова по отделке интерьеров Оперного дома можно судить лишь предположительно, опираясь на некоторые документы и художественную практику эпохи. В одном из обращений к Екатерине II Баженов спрашивал по поводу отделки построенных им зданий: "... по штукатурке изсера не повелено ли будет расписывать во вкусе арабеск или убирать штукатуркой в древнеегипетском, греческом, геркуланумском вкусе?" (1). Черновая подготовка стен Оперного дома из двухслойной штукатурки может служить основой для любой дальнейшей отделки: под искусственный мрамор, лепнину, роспись маслом или в технике "гризайль", накладную декоративную резьбу с позолотой, деревянные панели, применение штофной обивки. Не исключено, что устройство ниш напротив окон в аванзалах и в комнате, замыкающей западную анфиладу второго этажа, допускало пейзажную роспись или установку зеркал для создания излюбленных эпохой иллюзорных пространственных эффектов.

Известно, что Баженов проектировал по повелению императрицы некоторые элементы обстановочного комплекса для зданий ансамбля. Так, он сообщал заказчице: "... что же касается повеленных рисунков к украшению внутреннему бронзою, паникадил, бра, таганков я в достальнее время от строения наготовил их несколько, но оных надо весьма много..." (2). Рисунки, чертежи или образцы этих элементов пока не найдены.

Некоторые особенности Оперного дома как уникального памятника XVIII в.

Оперный дом можно отнести к числу выдающихся творений В.И. Баженова и в то же время наиболее удачных строений Царицына. Здание расположено на границе собственно дворцового комплекса и парка. Такое его местоположение обусловило в немалой мере пространственно-планировочное решение, образный строй и назначение увеселительного дворца-павильона. План здания, отражающий его функциональное использование в летней царской резиденции, позволяет выделить две планировочные зоны: парадных покоев и камерных помещений, включая ряд служебных комнат. Парадную зону образуют центральный зал и два аванзала, сообщающихся непосредственно с парком. К центральному залу относится название "галерея", неоднократно употреблявшееся самим Баженовым. Трехчастная планировочная схема парадной зоны (центральная зала и две симметрично примыкающие к ней "антикамеры") весьма характерна для беседок, гротов и других небольших садовых павильонов XVIII-начала XIX в. Примененная же во дворце эта схема монументализирована, однако остроумный намек на идею дворца-павильона, выраженный таким образом, подкреплен к тому же тесной связью залов с окружающей природной средой с помощью многочисленных оконных и дверных проемов, деталей их оформления (керамическая плитка вместо паркетов).

Иную, контрастную по отношению к парадной, зону образует группа небольших комнат в западной части здания. Они создают как бы "оборотную" сторону архитектурного образа здания и почти все сосредоточены вокруг полуциркульных помещений первого и второго этажей. Архитектурный замысел малых покоев первого этажа находит развитие в интерьерах второго, планировочная основа которых почти идентична. Но художественные эффекты, достигнутые архитектором, значительно варьируются. Так, затененность полуциркульного помещения первого этажа, лишенного окон и получающего освещение через дверные проемы, сменяется в расположенной над ним полуротонде потоками рассеянного света, льющегося из высокого подкупольного пространства. Венчает полуротонду легкий фонарик, близкий по характеру к бельведеру. Оконные проемы этого с особой тщательностью

разработанного интерьера связывают помещение с центральным двухсветным залом.

На второй этаж ведут довольно узкие лестницы: две по бокам и одна винтовая (видимо, сугубо служебная) в центре здания. Второй этаж предназначался, вероятно, для весьма ограниченного доступа. Скорее всего, в соответствии с представлениями о загородных увеселительных домах, павильонах, речь могла идти о кратковременном пребывании, комфортном отдыхе императрицы.

В основе общего планировочного и композиционного решения Оперного дома лежат принципы симметрии и анфиладного расположения покоев. Баженов использует также осевые построения, ракурсы, видовые перспективы. Все это весьма характерные черты архитектуры XVIII столетия и, в частности, классицизма. Существенной особенностью организации интерьеров дворца является их непосредственная связь с парком, также характерная для архитектуры усадеб, загородных дач, павильонов второй половины XVIII столетия. В Оперном доме стремление как можно теснее связать интерьеры здания и природную среду, приблизить человека к природе выражается не только в отмеченном обилии оконных и дверных проемов, но в пронизанности помещений светом и воздухом, возможности из парадных покоев шагнуть прямо в парк. Той же цели должны были служить и предполагаемые гипотетически зеркала или пейзажная роспись в нишах напротив окон.

К существенным особенностям интерьеров Оперного дома относится сопоставление взаимоподобных пространств, в которых каждый раз по-иному обыгрывается мотив сложных пластичных объемов. Особенно заметно это в западных анфиладах первого и второго этажей: несколько небольших, сходных по конфигурации комнат, благодаря полукруглым очертаниям внутренних стен, как бы “опоясывают” центральные полуциркульные помещения. Различные варианты сходных пространственно-планировочных решений сочетаются в Оперном доме с использованием приема контраста. Так, высокие двухсветные залы парадной восточной анфилады прямо контрастируют с полуротондой первого этажа. В свою очередь, залы сопоставлены с пронизанными светом комнатами второго. Таким образом, в Оперном доме ведущим оказывается один из основных для художественной теории XVIII в. принципов разнообразия при сохранении внутреннего единства и логики композиции.

Особую ноту в образную “партитуру” здания вносят использованные Баженовым стрельчатые фигурные проемы, высвобождающие архитектуру из-под диктата классицистического канона и декларирующие ее мнимую “неправильность”. В высшей степени последовательно проявляется здесь рационалистическая и в то же время игровая сущность художественного мышления эпохи.

Глубокий искусствоведческий анализ Оперного дома еще впереди. Совершенно ясно, однако, что этот памятник является замечательным художественным творением уже в том состоянии, в каком его оставил Баженов. Опираясь на общие художественные принципы второй половины XVIII в., великий зодчий создал произведение, в котором его идеи раскрываются с блестящей выразительностью.

Некоторые общие принципы проекта оформления интерьеров Оперного дома

Использование пространства Оперного дома в качестве экспозиционных и концертных залов не должно осуществляться в ущерб решению центральной задачи, заключающейся в полноценном показе самого памятника, выявляющем его художественное и историческое содержание. При этом приходится учитывать неизбежное осложнение восприятия архитектуры интерьеров, благодаря появлению в них функционально необходимого обстановочного комплекса. Используемый для

проведения концертов и устройства музейных экспозиций и выставок, он должен одновременно способствовать формированию восприятия и пониманию посетителями существа самого памятника, его исторической и художественной ценности.

Это означает, во-первых, осуществление принципиального требования восстановления архитектуры в том ее состоянии, которое больше соответствует ее первоначальной незавершенности. Главным условием в решении данной задачи является сохранение неоформленными стен и потолков. Поверхность их необходимо воссоздать по сохранившимся фрагментам штукатурной “грубой” основы и “чистого” алебастрового покрытия. Цвет – белый, возможно, с оттенками более теплого и более холодного тонов. Дверные коробки с полотнами следует установить лишь в наиболее необходимых для эксплуатации здания местах. Полы во всех помещениях первого этажа должны быть покрыты терракотовой шестигранной плиткой, а на втором этаже – обычным щитовым паркетом с фризами*. Лестницы надлежит обшить деревом и установить деревянные ограждения по наиболее характерным аналогам последней трети XVIII в. От воссоздания же печей, ввиду невозможности их достоверной реконструкции по разрозненным фрагментам найденных изразцов, придется отказаться (по крайней мере, на первом этаже)** , однако их контуры, как и линии перегородок, можно выделить на поверхности пола рисунком паркета или цветом керамической плитки***.

Во-вторых, между функциональным обстановочным комплексом и архитектурой интерьеров должна существовать и, самое главное, осознаваться посетителями определенная дистанция.

В-третьих, эта дистанция должна присутствовать и осознаваться посетителями в качестве такого компонента оформления, который, по крайней мере, не нарушает сложившуюся уже образно-эстетическую целостность вновь обживаемого интерьера. Особенно важно соблюдение этого равновесия в центральном зале и аванзалах, которые будут служить для проведения концертов и литературных вечеров*.

Основная трудность для создателей проекта оформления состоит в совмещении перечисленных условий. Решение проблемы видится в двух направлениях, исходящих из того, что ключевым моментом поиска эстетической целостности архитектуры интерьеров и функционального обстановочного комплекса должно быть обращение к известным стилевым структурам русского искусства эпохи создания ансамбля.

Первый подход – более очевидный – предполагает прямое использование копий ряда предметов конца XVIII в. (мебели, осветительных приборов) и моделирование нескольких других элементов интерьера (оконных переплетов, фурнитуры, драпировок, отчасти паркетов) на основе аналогов XVIII-XIX вв. с размещением этих предметов почти в тех же местах, где подобные им могли бы находиться в случае завершения интерьера Оперного дома в конце XVIII в. и использования его в качестве летней царской резиденции. Из подобранных по этому принципу и скопированных предметов и мог бы формироваться обстановочный ансамбль. В таком случае по периметру аванзалов должны располагаться диваны, кресла, банкетки с полумягкими сиденьями. В центральном зале постоянное мебельное убранство могли бы составлять крашенные стулья и банкетки с мягкими сиденьями, чередующиеся между собой и расставленные вдоль стен**. По углам могут быть установлены резные золоченые торшеры. Цветовая гамма мебели должна соответствовать общему колориту помещений, но быть более насыщенной в главном зале дворца. Осветительные приборы в наиболее репрезентативных помещениях должны соответствовать их интерьеру. Для центрального зала более удачным было бы расположение пяти фонарей (люстр) на шнурах (в соответствии с количеством колец для подвески) и бра, наиболее нарядных, лирообразных, по сторонам от центрального прохода в полуциркульное помещение. В

аванзалах уместно разместить люстры на 12-18 свечей, выполненные по аналогам последней трети XVIII в., и бра-настенники. Интерьер дополняется кисейными занавесками-половинками на окнах и тактично введенными драпировками, акцентирующими центральную ось здания*. Мебель в рекреационных и экспозиционных помещениях первого и второго этажей (банкетки для посетителей и стулья для музейных служащих) может быть близка по характеру мебели, представленной в аванзалах, но более проста. Осветительные приборы в комнатах второго этажа желательно поместить подлинные, которые войдут в музейную экспозицию в качестве произведений декоративно-прикладного искусства XVIII-XIX вв. Витринное оборудование – подиумы, подставки, повесочные штанги – в рассматриваемом варианте подхода к музефикации здания, выполненное по современному проекту, должно соответствовать характерным особенностям архитектуры дворца. Имеется в виду, что неоформленная пластика стен помещений уже сама по себе создает необходимый контраст с элементами обстановочного комплекса. Тем самым предполагается, что чуткий зритель ощутит независимость баженовской архитектуры и не поддастся неправомерной иллюзии о принадлежности предлагаемого сейчас обстановочного комплекса Оперного дома в прошлом. Для создания необходимо взять за образец предметы достаточно распространенные, типичные для дворцово-усадебной среды конца XVIII в., и предметы с более простыми структурными элементами, более характерные для строгой *лапидарной пластики* Баженова*.

Другой подход подразумевает специальное проектирование всего обстановочного комплекса Оперного дома с учетом образного строя архитектуры XVIII в. и известных принципов предметного наполнения подобных ему архитектурных пространств этого времени*. Однако характерные элементы художественных стилей эпохи создания ансамбля должны быть не только использованы, но и переосмыслены таким образом, чтобы принадлежность обстановочного комплекса к нашей современности и его музейное и концертное назначение были очевидны.

Создание обстановочного комплекса потребует весьма смелого творческого поиска, отражающего характерные предметы современности и черты культуры прошлого. С присущей ему оригинальностью, художественной тонкостью и самоценностью он призван стать выразительным антиподом многочисленных образцов примитивной буквальной стилизации и аргументом противников грубого разрушения исторической среды современными пластическими формами.

Оба подхода имеют свои преимущества и недостатки. Первый, несомненно, будет встречен с одобрением большинством посетителей. Он полностью соответствует стереотипам массового восприятия, питаемым распространенной реставрационной и музейной практикой. Массовая зрительская аудитория охотно признает целостность музейно-концертного интерьера Оперного дома, разделяя иллюзию априорной органической совместимости любых художественных структур одной и той же эпохи или вообще прошлого, безапелляционно отвергая возможность разумного синтеза исторических и современных элементов. Эта иллюзия таит опасность заблуждения наиболее простодушных посетителей, которые охотно решат, что интерьер здания, образованный из числа копий, ни что иное, как типичная научная реконструкция исторического облика помещений конца XVIII в. Такое впечатление будет естественным и сильным не только из-за ассоциативной связи со многими музеями-усадебными, дворцами и т.п. Использование копийных предметов действительно есть, по сути, частичное моделирование в Оперном доме некоей исторической среды дворца-павильона конца XVIII в. и само по себе провоцирует подобное впечатление.

С использованием второго подхода его создатели рискуют вступить в

противоречие со зрительскими стереотипами и вызвать неоднозначную реакцию. В этом его очевидный недостаток. Но при талантливой работе художника-проектировщика он обеспечит не иллюзорное, а действительное представление об эпохе, обозначив необходимую дистанцию между архитектурой как самоценным экспонатом и функциональным экспозиционно-концертным использованием здания. Этот подход в большей степени согласуется с одной из центральных идей музеефикации ансамбля в целом – идеей живого диалога культур к эпох, взаимопроникновения истории и современности.

Источники

1. Архив ЦГАДА. – Госархив, раздел XIV. – № 51. – ч.V. – л.421.
2. Там же. – л.403.

Т.Поляков, С.Стрижнева

Приглашение в музей

(Литературный образ новой экспозиции Государственного музея
В.В.Маяковского)

К 1982 г. относится начало экспериментальной выставочной деятельности в Государственном музее В.В.Маяковского (Москва, пр.Серова, д.3/6), целью которой являлась разработка нового языка музейной экспозиции. Пятилетний опыт работы позволил подготовить сценарную концепцию, а затем и архитектурно-художественный проект будущей стационарной экспозиции*. В 1989 г. работа была завершена. Музей В.Маяковского вновь открыл свои двери. А параллельно шла иная работа – теоретическое осмысление создаваемого (и созданного) (1) и внедрение новых принципов в проектирование экспозиций музеев самых разных профилей**. На сегодняшний день экспозиция музея В.Маяковского является *единственной реализованной экспозицией* из более чем двадцати задуманных и спроектированных (с участием авторов) до уровня эскизного проекта. Язык ее достаточно сложен, оценки специалистов – противоречивы. Поэтому авторы данной статьи (принимавшие непосредственное участие в создании нового музея В.Маяковского) посчитали возможным отказаться от наукообразного “анализа” и создать литературный образ уникального произведения экспозиционного искусства, дополненный иллюстрациями (слайдами). *Итак – приглашение в музей...*

Вы пришли в музей Маяковского – мы рады вас видеть. Не удивляйтесь тому, что здесь нет привычных музейных залов и застекленных витрин с выставленными в них экспонатами.

Все внутреннее пространство дома, свободно перетекающее, вздыбилось, ошетинилось и, как бы штопором, взметнулось ввысь, оголив главный нерв – мемориальную лестницу, ведущую в крохотную “комнатенку-лодочку”, как называл поэт свое жилище в поэме “Хорошо!”:

“Я
в комнатенке-лодочке
проплыл
три тыщи дней”

или в “Про это”:

“Перышком скрипел я, в комнатенку всажен,
вплющился очками в комнатный футляр...”

Единственная реальность, прочная твердь в бушующем море времени – мемориальная комната – является сердцем этого дома.

Поэзия, проверенная точным математическим расчетом... Поэт жил и работал здесь одиннадцать лет, а значит, в конце 1927 г., когда создавалась поэма “Хорошо!” – “три тыщи дней”, а к 30-му – еще прибавилась почти тысяча, но не досчитал, ушел из жизни раньше, не расчетливо, торопя даты. Так и выставку “20 лет работы” поспешил отметить чуть раньше, как бы предчувствуя, что через год не дадут, что не успеет сказать свое последнее и главное “товарищам потомкам”.

А они, эти бегущие по улицам Москвы в поисках чего бы достать “товарищи потомки”, не всегда успевают поднять голову, чтобы в проломе огромного дома увидеть странную композицию: огромная стеклянная витрина, разрубленная наискось, наотмаш острым ножом “перестройки”, вскрывающим нарывы и язвы нашего общества.

– Неэстетично! Конъюнктурно! Идеологически неверно! – сколько окриков, улюлюканья, сколько грязи было вылито на эту композицию ревнителями “чистого искусства” музейной экспозиции и так называемыми “идеологами”.

– Здесь нет Маяковского, здесь только работа художников и их памятник самим себе!

– Простите, но разве художники не имеют права сказать свое слово о поэте и художнике? Не ту жалкую попытку изобразить дискуссию, предпринятую в газете “Московский художник”, следует считать последним словом о поэте и художнике. И кто скажет это последнее слово? Когда? Сейчас или через 100 лет, как предлагал сам Маяковский своим оппонентам?

– Нет Маяковского? Но не второе ли действие “Клопа” разыгрывается сейчас здесь? Несоответствие мечты и реальности, – скажете вы. – И будете на шаг ближе к пониманию духовной драмы поэта, чем те, кто все еще самозабвенно повторяет “лучший, талантливейший”.

Не таким виделся ему из 1929 года наш мир, он верил, что размороженного в 1979 г. Присыпкина будут демонстрировать как вымершего представителя “гомо вульгарии”. Он не ошибся в главном: обыватель неистребим. Ведь именно этот процесс более всего тревожил и волновал поэта в последний год жизни, когда от “Хорошо!” он пришел к “Плохо”.

– Позвольте, но откуда этот породистый цепной пес бюрократии, увешанный медалями, прикованный цепью к своей будке-резиденции. Ведь об этом не писал Маяковский?

– Да, об этом не писал. Подписывая письма к любимой, он рисовал трогательного наивного щенка.

Подумайте, сколько разных оттенков вмещает один образ: от легко ранимого “Я” Маяковского в лирическом росчерке под запиской до сатирического обобщения сущности и реальности целой общественной системы.

Сидящие рядом “людей половины”, как и взметнувшиеся перед носом руки в едином порыве “одобряем-с” – это ли не горькая ирония сегодняшнего (?) дня, где рядом с дворцами-резиденциями соседствует быт коммуналок с тихим, прикрытым пьянством и наивной верой в счастье-слоников.

И лишь с острия лезвия слетающие гордые и горькие даты нашей истории, зовущие нас сегодня очиститься от скверны, отбросить все, мешающее нам жить по-человечески, с достоинством, которое так гордо нес Маяковский “...через хребты веков

и через головы поэтов и правительств”.

– Но почему здесь 1937-й, 1985-й? Маяковский не жил в эти годы!

– Да, он ушел из жизни сам, в 1930-м. Но можно ли его, рвавшегося в будущее, к нам, сегодня живущим, ограничить 37-ю годами жизни?! Не он ли мечтал быть воскрешенным в ХХХ в., чтоб “служить у вас хотя б швейцаром”. Не он ли создал машину времени, которая всегда будет уносить его вдаль, заставляя потомков оглядываться на него не назад, а вперед, как пророчески сказала Марина Цветаева.

Но остановимся в этом споре. Постоим у входа, прочитаем смываемую временем надпись, некогда украшавшую все школьные сочинения и докторские диссертации. И пусть в потоке сегодняшнего дня теряются отдельные слова и эпитеты, главное есть: “МАЯКОВСКИЙ БЫЛ И ОСТАЕТСЯ...” И так будет всегда, независимо от политических и эстетических споров наших и последующих поколений.

Монолитно набранная надпись “ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В.В.МАЯКОВСКОГО” разрывается выпадающим из его фамилии “Я”, как крик живого со страниц первого сборника “Я”, его автобиографии ““Я сам”, как символ личности, не скрывавшейся под прикрытием общего мнения, не присоединявшейся к предыдущему оратору. Он старался говорить от первого лица, со всеми вытекающими из этого последствиями. Он не страховал себя коллективными позициями, он нес личную ответственность за все, сделанное в жизни.

“Я” Маяковского, размноженное трафаретно, как некогда “Окна РОСТА”, нами, сегодняшними, еще смотрится по кадрам, еще вырывается кусками из контекста, еще не составило цельной картины. Идущим в музей поэта эту картину предстоит еще дорисовать в своем сознании.

Только дорисовывать придется всю жизнь, время от времени сверяя новыми посещениями и новыми раздумьями. Так исподволь музей учит духовности, развивает ее, делая посещение музея, спокойное или, наоборот, возмущенное, душевной потребностью.

Грамматика нового музея

Музей – это государство вещей. Здесь также существует альтернатива: диктатура или свобода. Традиционный музей сковывает вещь мертвыми витринами и “методическими рекомендациями”. Новый музей раскрывает внутренний смысл вещи, реализует интеллект и фантазию автора, заменяет наукообразие творчеством, превращает посетителя из послушного статиста в соавтора и соучастника.

Музей – это театр вещей. В этом смысле традиционные экспозиции напоминают фотовыставку ведущих актеров, а в лучшем случае – профсоюзное собрание коллектива театра. В новом музее предмет – это актер, раскрывающий свой талант в экспозиционном спектакле. Уникальный предмет – потенциально гениальный актер! Традиционный музейный художник-оформитель становится Художником-Режиссером. Одна из его задач – помочь бессловесному и неподвижному предмету обрести голос и жест. Посетитель музея гораздо активнее театрального зрителя: он способен самостоятельно регулировать темп развития драматического конфликта – сюжета экспозиции.

Музей – это язык вещей. Традиционный музей подобен толковому словарю: его коллекция – это система предметных знаков, лексических феноменов с нереализованными коммуникативными возможностями. Иногда – это популярный учебник с иллюстративно-дидактическими задачами. Новый музей близок историческому роману, где факты, темы и их интерпретация подчинены творческой интуиции авторов. Новый музей – это язык нового вида искусства – искусства

музейной экспозиции.

Музей – это миф. В традиционном советском музее, историческом или литературном, навязывалась *политическая* мифология, рассчитанная на однозначное восприятие нормативных символов и претендующая на безусловную истину. В новом музее реализуется мифология *поэтическая* – метафорическая образность, ассоциативность восприятия, многоплановость, эстетическая напряженность – словом, все то, что характерно для современного искусства.

Музей – это храм. Традиционный музей обожествляет Героя. Новый музей исследует Человека. Это храм человеческих страстей, приводящим к трагедии. Это храм человеческой мысли, превращающейся в иллюзию при столкновении с беспощадной реальностью. Это храм человеческой души, непредсказуемой в своих метаморфозах. Наконец, это храм человеческой мудрости, предостерегающей от трагедии и одновременно превращающей ее в эстетический объект.

Музей – это дом, где вещи заменяют, но не вытесняют людей.

Дом Маяковского

“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” – двенадцатиметровой комнаты 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-м. Автор “Левого марша” полон революционной решительности: “Ваше слово, товарищ маузер!”

Прошло одиннадцать лет. 14 апреля 1930 г. звук от выстрела “маузера” – шестизарядного “Баярда” – потряс стены лубянского дома. “Слово” было произнесено: “*Это не способ, другим не совету*”.

Прошло еще шестьдесят лет. Дом Маяковского, хранящий тайны слов-лозунгов и слов-поступков, был вновь открыт, 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 первой трети XX в.

Пространство дома, преобразованное волею авторов экспозиции – сценаристов, художников, архитекторов, строителей, – напоминает Жизненный Лабиринт, центром которого является “комнатенка-лодочка” – мемориальная комната поэта на четвертом этаже. Комната – символ, метафорическое воплощение Цели. Поэт движется к этой Цели, реальной и иллюзорной, достигает ее, уходит и вновь возвращается, чтобы в конце концов поставить точку в трагедии, героем которой оказался он сам.

“Гости” Дома Маяковского

Музей, как и театр, начинается с вешалки и в доме повешенного, на наш взгляд, говорят о веревке.

“Гости” этого Дома – поэты, хорошо знакомые с Пистолетом и Петлей: Франсуа Вийон, Александр Пушкин, Марина Цветаева... Всего – двенадцать, двенадцать стальных, искореженных временем Судеб.

От трагического до обыденного – один шаг. И символические атрибуты

самоубийств и дуэлей – петля, гвоздь, пистолет, цилиндр, перчатка... – напоминают реальные вещи, “забытые” в гардеробной Дома Маяковского.

И еще один гость – забытый поэт XVIII в. Василий Тредиаковский, прах которого был захоронен у церкви Гребневской Божьей Матери, примыкавшей к Дому Маяковского. Трудно сказать, знал ли Маяковский об этом соседстве, во всяком случае судьбы двух реформаторов русского стиха переплелись в пространстве лубянского дома.

Рождение Маяковского

Время и пространство этого дома подчиняются своим собственным законам. Подвал, первый и последующие этажи – всего лишь архитектурные символы, сюжетные хронотопы в экспозиционном спектакле. Движение к “комнате” начинается 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. Родительский дом в Багдади и гимназия в Кутаиси мало чем отличаются друг от друга. Разве только кресло инспектора выглядит более сурово, 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”), 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 гражданской альтернативы “великие потрясения – великая Россия”, предложенной русским премьером П.Столыпиным, Маяковский выбирает первое (действие происходит в подпольной типографии московских большевиков, а затем, как следствие, – в каменном мешке 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, где столкнулись академический реализм и уличный кубо-футуризм. Маяковский выбирает “уродцев от искусства” и обосновывает свой выбор в стихотворной трагедии. На сцене петербургского Луна-Парка ставится пьеса “Владимир Маяковский” – ее герой окружен карнавальными масками, скрывающими лица Д.Бурлюка, В.Хлебникова, П.Кульбина, М.Матюшина. У футуристов появился новый лидер, а в России – новый Поэт.

Борьба

“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 всему существующему миропорядку. Ему нужен авторитетный союзник, влиятельный слушатель. Он выбирает М.Горького, забывая, что бывшему “буревестнику” уже есть что терять. Надрывные лозунги поэмы “Облако в штанах” вызывают пока только слезы у новоявленного “комнатного жителя”. Уютная дача, письменный стол, распорядок дня (“приезжайте к обеду к часу”) – всего лишь внешние символы своего “дома”, своей культуры, которую М.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 чужая и столь привлекательная, не есть и его любовь? Любовь трагическая, “несчастливая”, но давно уже ставшая частью его души, пораженной поэтическим даром. И “Облако” и “Флейта-позвоночник” – неизбежные следствия этой проклинаемой любви.

“Долой ваше искусство!”

Ослепленный ненавистью к миру “жирных”, постоянных посетителей артистических кабаре “Розовый фонарь” и “Бродячая собака”, поэт “плюет в лицо” тем самым слушателям, ставшим свидетелями роста поэтической мощи эстрадных поэтов начала XX в. Это и его искусство, так как при всей эпатажной самоизоляции русский футуризм – и его лидер в особенности – явление типично русское, синтезирующее христианскую печаль и языческое скоморошество.

“Долой вашу религию!”

А разве его претензия стать лидером двенадцати апостолов не есть следствие этой религии? 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 драме под иконой Грузинской Божьей Матери.

“Долой ваш строй!”

Маяковский не приемлет строй, по вине которого он провел одиннадцать месяцев в одиночной тюремной 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 надеть солдатскую форму...

Разрушая окружающий мир в своем сознании и помогая реальным разрушителям, 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, ни на что не похожий “Дом”.

Строительство

“Маяковский вошел в революцию как в собственный дом, – вспоминал В.Шкловский. – Он пошел прямо и начал открывать в доме свое окно”. Мемориальная лестница ведет вверх. Казалось бы, это дорога к звездам, Вечности, Прекрасному, Свободе... Но жизнь беспощадно возвращается на землю, к реальности. Лестница обрывается на четвертом этаже. Что там за дверью – коммуна или коммунальная квартира?

Маленькая комната, наполненная самыми обычными вещами, находится в необычном окружении. Старые квартирные перегородки превращаются в конструктивные зоны-ячейки – объекты строительства нового мира. Итак, “Да будет!”:

“Новый строй”

Новое государство, возглавляемое деятелями культуры – “перседателями Земного Шара”, по выражению В.Хлебникова, – это государство “ста пятидесятиmillionной” массы. Без имен и лиц, но с плакатными масками – Рабочий, Солдат, Красноармеец, Крестьянин... Есть еще Буржуй, Белогвардеец, Бюрократ. С этими покончено или скоро будет покончено. В общем: “Моя Революция. Пошел в Смольный. Работал, все что приходилось...” И далее: “начинают заседать”. Через пять лет это будут уже “прозаседавшие”...

“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 зрителей; постановка фарса в Александринском театре – трагедией для автора. Ну, а Коммуна? Здесь все в порядке – “полное изобилие вещей и продуктов”. Правда, пока бумажных, раскрашенных его другом А.Родченко.

“Новое искусство”

Столики-группки (символизм, акмеизм, футуризм) превращаются в производственные мастерские – Цвета, Слова, Формы. Солнечный спектр (а в полувоенном быту – спасительная печка-”буржуйка”) рождает цветовую символику “Окон Роста”. Книга становится трибуной “для голоса”. “Древо жизни” заменяется “теорией жизнестроения”. “Дайте нам новые формы!” – несет крик по вещам” и возникают архитекторы К.Малевича, композиции Г.Клуциса, конструкции Л.Лисицкого, фотомонтажи А.Родченко... Искусство ограничивается производством вещей...

“Новая любовь”

Эра свободной любви! “Дорогу крылатому Эросу!” – призывает А.Коллонтай. А.Кузьмин проектирует дом-коммуна со специальными комнатами для “временных семей”. В.Маяковский пишет поэму “Люблю!”, где клянется любить “неизменно и верно” женщину, реализующую идеи А.Коллонтай и А.Кузьмина. В общем – любовь как в кино...

Но возникает элементарное человеческое чувство – ревность. И счастье

иллюзорных надежд. “Картонная поэма”, “...ухожу из Лефа”... И, наконец, *единственный* собеседник Маяковского – всего лишь фантом, “фотография на белой стене”...

Путешествие закончилось. Он снова в комнате. Один. Диалога с современниками не получилось. Можно писать завещание.

Путешествие во времени или завещание

Путешествие в вечность “через головы поэтов и правительств” осуществляется с помощью машины времени из пьесы “Баня”. Это путешествие-завещание пронизано тремя ведущими мотивами: ненавистью, оптимизмом и мастерством.

Ненавистью к “дряни”, бытовой и политической, превратившей романтическую идею всеобщего счастья в “красную свадьбу” и “кровавую баню”. От “клопа” до “генсека” – один шаг, предупреждает поэт.

Оптимизмом обманутых, “чудаковатых”, энергичных идеалистов первой пятилетки, веривших в “настоящий, правдашный социализм”.

Мастерством профессионала, в данном случае мастера стиха, перерабатывающего жизнь как руду “единого слова ради”.

Обращение к Вечности – последняя надежда поэта-максималиста, мыслящего только контрастными образами. Его понимание Вечности не есть истина, а лишь свободный выбор своей собственной судьбы. Вспомним Ф.Достоевского, точнее, его героя, готовящегося к самоубийству: “Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное!.. И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна *комнатка*, эдак вроде деревенской *бани*, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность”.

А Сергей Есенин, вероятно, представлял эту “деревенскую баню” иначе...

Где истина – в вечной борьбе и самоутверждения или в гармоническом единстве с Природой?

“Пустота, летите в звезды врезываясь...”

На этом можно было бы и закончить, но есть и второе завещание – теперь уже своим современникам – выставка “20 лет работы”. 1 февраля 1930 г., в день открытия, ее не заметили и не поняли. 17 апреля, в день похорон, на нее посмотрели уже другими глазами: гроб с телом поэта был установлен в зале Клуба Писателей, сохранившем следы полемических стендов и витрин.

Пространства *Клуба* и *комнаты*, где 14 апреля раздался трагический выстрел, совместились во Времени. И последний разговор с В.Полонской уже не кажется обычной “семейной ссорой” с театральным финалом. Это попытка продолжить бессмысленный диалог с выдуманным Собеседником. Тома собрания сочинений одного из таких фантомов разбросаны под ногами, другой, воплощенный в образе изящной молодой женщины, исчезнет из этой комнаты за две минуты до выстрела...

А его путешествие во Времени продолжается от 17 апреля 1930 г. – к нашим дням. Маяковский 30-х, 40-х, 50-х..., 80-х, наконец, Маяковский сегодня. Это и “мраморная слизь” и “гранита грань”, это же и живой поэт-максималист, свидетель поисков истины своих потомков.

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.

Музейный спектакль окончен. Маяковский продолжается.

Литература

1. *Поляков Т.* Образно-сюжетный метод в контексте традиционных методов построения музейной экспозиции // Музееведение: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989 (Сб. науч. трудов / НИИ культуры); *Поляков Т.* Актуальные проблемы отношения “содержания” и “формы” музейной экспозиции. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. ист. наук. – М., 1989.

Иллюстрации

1. Фасад западный
2. План второго этажа
3. Фасад северный

*О.Малиновская
М.Майстровская*

Обзор выставочной деятельности Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (1980-1990 гг.)

Выставки изобразительного искусства – наиболее распространенный вид экспозиций. Проблемы их создания одни из самых актуальных в современной музейной практике. Целый ряд серьезных исследований, появившихся за последние годы, посвящен различным аспектам экспонирования произведений искусств и непосредственно самим художественным экспозициям (1).

В данной статье дается краткий обзор выставок, создававшихся в последние десять-двенадцать лет в ГМИИ им. Пушкина. Из общего объема выставок (около 200) отобрано для анализа всего несколько. На характере отбора сказалось желание показать выставки разнообразные: по составу (чисто живописные, графические, скульптурные, комплексные, включающие разные виды изобразительного искусства); по объему (от крупных международных экспозиций типа “Век Просвещения” до небольших, состоящих из нескольких памятников); по типу (шедевры одной коллекции, такие, как собрание Тиссен-Борнемиса, Венский художественный музей); проблемные (“Эпоха открытий”); выставки, связанные с культурной программой музея (выставки к “Декабрьским вечерам”).

При анализе различных вариантов экспозиционных решений авторами делается попытка выявить всю сложность создания художественных выставок, разрушая распространенное среди многих музейных специалистов мнение о якобы “легкости” их построения и “упрощенности” их структуры в сравнении с экспозициями других типов. Основным критерием отбора стало стремление рассмотреть такие экспозиции, где наиболее ярко проявился характер современной выставки искусства как единого многогранного художественного явления, имеющего свою образную выразительность, композиционную структуру и функционирующего по особым специфическим законам, то есть выставки, которые сами были бы произведением экспозиционного искусства. Не все выставки можно отнести к этому жанру. К сожалению, создание некоторых из них основывается лишь на формальной аранжировке экспонатов, а многие художественные выставки и экспозиции строятся в русле традиционного экспонирования, где незыблемо представление о том, “что произведение изобразительного искусства говорит само за себя и ему ничего не должно “мешать”. В основе этого представления лежит определенный принцип создания так называемой “нейтральной среды” экспонирования искусства. Однако он был правомерен и играл ведущую роль три-четыре десятилетия тому назад. Для своего времени это было прогрессивное и в своем роде элитарное направление в экспонировании. Оно используется и сейчас для решения специфических экспозиционных задач. Однако в наши дни наибольший интерес представляет построение экспозиционного образа, создание особой экспозиционной драматургии, поиск оригинальной и выразительной художественно-пространственной композиции выставки, иными словами, осмысление формы экспозиции в качестве одного из важнейших аспектов современного музея.

Весьма сложно при анализе отделить содержательную сторону выставки от ее формы. Помимо того, что художественная форма экспозиции обогащает и усиливает эмоциональное и содержательное значение, заключенное в экспонатах выставки, она несет главную функцию коммуникации между зрителем и экспонатом.

Именно форма экспозиции становится важным условием выражения и передачи интегрированной информации, которой обладают экспонаты – произведения искусств. Она делает их доступными для более углубленного восприятия сегодня. Представление о том, что музейная и выставочная экспозиция всегда были и остаются неизменными – иллюзия. Форма музейной экспозиции – это наиболее гибкий, мобильный коммуникативный канал музея, превращающий его в социально-культурный институт своего времени. Полноценно выполнять свои функции музейная экспозиция может лишь ощущая время, учитывая ценностные ориентиры и критерии, уровень знаний, духовность и психологию современного человека. Язык стилистики экспозиции, влияющий на специфику восприятия зрителя, определяется в основном этими факторами, материализуясь в научно-концептуальном аспекте и непосредственно в форме музейной экспозиции.

Экспозиционная образность прежде всего коснулась тематической экспозиции. В профессиональной музееведческой среде достаточно долго считалось, что подобные “нововведения” не правомерны для экспозиций произведений искусств и неуместны в художественном музее. Однако время демонстрирует иное. Достаточно медленно и с немалыми трудностями новые концепции экспозиционного творчества начинают полноправно входить в экспозицию искусств.

Это обусловлено и рядом объективных причин. Прежде всего усложнением и совершенствованием научно-концептуального уровня современной художественной экспозиции, вызванным в большей мере появлением и широким распространением нового типа полидисциплинарных проблемных выставок; расширением аудитории художественного музея и ориентацией на массовое восприятие и эмоциональную зрелищность, характерную для современного зрителя; и, наконец, дальнейшим развитием художественной экспозиции в русле общих тенденций современной отечественной музееграфии*.

От стационарной экспозиции выставка отличается большой активностью художественного языка, требует своеобразной выразительности и, тем самым, оригинальности творческих решений. Музейная практика последних лет рассматривает выставочные экспозиции как творческий полигон, лабораторию активной разработки новых подходов, принципов и приемов, способствующих процессу развития современного музея.

Выставки порой покоряют нас новизной видения, казалось бы, знакомых вещей, своеобразием их интерпретации, тонкими ассоциациями и самой художественной формой экспозиционных построений, их эстетикой, организацией архитектурного пространства, ритмом и гармонией пластической композиции, световой и колористической аранжировкой и, прежде всего, единством художественного образа.

Выставочная практика, находясь в авангарде музейной деятельности, обогатила и продолжает обогащать современное музееведение открытиями и находками, которые, впервые прозвучав в выставочной экспозиции, входят в арсенал средств музея.

Идеальную модель выставки можно представить в виде многогранника, где каждая грань – отдельное требование, аспект, невыполнение хотя бы одного из которых негативно отражается на целостности выставки как художественного явления. Как правило, чем крупнее выставка, тем больше граней будет иметь модель. Итак, в ходе анализа выставок музея рассматривается комплекс музееграфических аспектов и требований в неразрывном единстве с научно-концептуальным построением

экспозиции. Дополнительно включены вопросы создания оптимальных условий комфортного восприятия и дидактического построения выставки, т.е. степень ее насыщенности научно-популярной информацией./Илл.1./

Одной из первых рассмотрим большую комплексную выставку “Век Просвещения: Россия и Франция”, показанную в 1987 г. Она явилась примером культурного сотрудничества французских и российских специалистов и демонстрировалась в Париже (Гранд Пале), Ленинграде (Государственный Эрмитаж) и Москве (ГМИИ им.Пушкина).

Выставка “Век Просвещения” вошла в число новых концептуальных выставок, организация которых основывалась на прогрессивных тенденциях современного музееведения, связанных с дидактическими потребностями эстетического воспитания зрительской аудитории. Подобные выставки экспонируют не только и не столько отдельные экспонаты, сколько непосредственно саму научную или дидактическую идею, часто основанную на междисциплинарных исследованиях. Это делает правомочным совместное экспонирование произведений искусств и экспонатов истории, науки, культуры. Подобные экспозиции “ставят актуальные современные вопросы; ... выдвигают гипотезы, дискуссии, открывают новые аспекты проблемы” (2), побуждая к творческому мышлению своих зрителей. Как правило, такие экспозиции рассчитаны на образное, чувственное постижение тех или иных концептуальных идей, которое достигается максимальной концептуализацией аранжировки выставки, ее художественной формы языка.

Музей изобразительных искусств всегда делал в экспозиции акцент на художественные памятники. Таким же образом решалась и данная выставка. Белый зал, традиционно считающийся наиболее презентабельным местом для показа, был отдан живописи и прикладному искусству. На колоннадах и в зале N 21 (см. схему) был размещен документальный раздел, в который входили экспонаты, отражающие дипломатические, научные, литературные связи обеих стран, а также памятники, посвященные истории театра и музыки, образованию. В зале N 19 зрители имели возможность познакомиться с работами русских мастеров прикладного искусства (стекло, металл, костюмы). Экспозиция зала N 22 состояла из архитектурных проектов. В зале N 23 демонстрировались шпалеры, костюмы, фарфор, а также картины французских мастеров. Последний зал выставки (N 24) был посвящен Великой французской революции.

Наибольшую экспозиционную сложность представлял документальный раздел. Расположение материала в пространстве по разделам каталога выставки исключалось, так как привело бы к сухости и академизму. Необходимо было сделать динамичную, живую, интересную для зрителя экспозицию. Для этого в документальный раздел включили ряд произведений изобразительного искусства, тематически непосредственно связанных с демонстрирующимися документами, но первоначально входивших в другие разделы выставки или не входивших совсем. К последней группе относятся гравюры из собрания ГМИИ: виды Петербурга А.Зубова, портреты деятелей русской культуры XVIII в. В документальный раздел переместились первоклассные по своим живописным достоинствам портрет А.Сумарокова работы А.Лосенко, “Натюрморт с музыкальными инструментами” Ж.Б.Удри и др. Рядом с документами, отражающими деятельность Петра I, были размещены портреты художника И.Никитина (“Царевна Елизавета Петровна с ребенком” и “Наталья Нарышкина”), “Битва при Лесной” Ж.-Б.Натье. Портрет И.Шувалова работы А.Лосенко украсил собой часть экспозиции, посвященной деятельности Академии художеств. Это придало экспозиции законченный характер и усилило ее эмоциональное звучание, дав возможность посетителю выставки составить полноценный, емкий образ того или

иного исторического лица и его деяний, отраженных в документах, обогатило восприятие портрета знаниями исторических фактов.

Размещение экспонатов в витринах было выполнено по принципу “натюрморта”. Каждый комплекс представлял собой единый живописно-пластический образ. Он включал разные памятники (книги, письма, предметы прикладного искусства, например, веера и миниатюры, гравюры, медали, научные приборы и т.д.), связанные между собой одной идеей. Здесь же в витринах помещался подробный этикетаж, который содержал перевод того или иного текста или названия книги, цитату из книги или документа, а также фактические сведения, объясняющие роль данного экспоната.

Удачный ритм чередования разных экспозиционных форм оборудования, скульптур, произведений графики и живописи естественно и логично переключал внимание зрителя с одного памятника на другой, облегчал восприятие, создавал живую, пластичную среду.

Позволим себе сделать одно отступление. Определенное число посетителей любой выставки, в особенности крупной, знакомится с экспонатами выборочно, проходя мимо некоторых из них, а то и мимо целых залов или других пространственных зон, выбирая, часто неосознанно, те или иные экспонаты или разделы. Кого-то больше интересуют документы, кто-то предпочитает произведения живописи или прикладного искусства. Этот объективно существующий факт можно игнорировать при проектировании выставки, а можно учитывать и строить экспозицию так, чтобы привлечь внимание такого поверхностного или просто уставшего зрителя и тем самым незаметно “подчинить” его воле автора выставки, создать такие условия, чтобы зритель не мог пройти мимо чего-то существенного, важного для понимания выставки в целом, втянулся в экспозицию. На выставке “Век Просвещения” это удалось в полной мере. Она стала просветительской по своей сути.

В общем объеме экспозиций, показываемых в Музее изобразительных искусств, выставки живописи занимают ведущее место. Их организация в пространстве музея осуществляется, как правило, по традиционной схеме. Для временных экспозиций обычно отводится Белый зал, колоннада и два зала, замыкающих ее (№ 19, 20). Иногда временные выставки демонстрируются и в других залах, но это исключения, вызванные конкретными обстоятельствами функционирования музея. В Белом зале работы развешиваются по периметру, наиболее значительное произведение или группа картин выделяется в апсиду. Центр свободен. Лишь ближе к колоннам и перпендикулярно долевым осям может стоять несколько щитов, но принцип симметрии и уравновешенности сохраняется. На колоннаде развеска осуществляется также по периметру стен.

Этот метод размещения, во многом продиктованный самой архитектурой здания, по привычке принимается и научными сотрудниками музея, и большинством дизайнеров как единственно возможный. Изменения, вносимые в эту схему, в большинстве своем являются непринципиальными, а, скорее, если можно так выразиться, косметическими: фоном для отдельных картин становятся не чистые стены, а плоские щиты-подложки, варьируется цвет щитов, характер этикетажа (этикетки, наклеенные на стену или вмонтированные в небольшие пюпитры, набранные темным шрифтом по светлому фону или выполненные вывароткой). Однако в выставочной практике музея есть примеры оригинального подхода к решению экспозиции в данном архитектурном объеме. Одним из них является выставка 1979 г. “Финская живопись. 1750–1900”./ Илл.2./

Она охватывала всю выставочную зону музея: Белый зал, колоннаду и залы № 19 и 20. По продольной оси Белого зала, прерывающейся лишь в центре зала

своеобразной зоной отдыха зрителей, были установлены щиты с двусторонней развеской. Перпендикулярно им размещались такие же щиты, но составленные по два. Картины располагались только на щитах, белые мраморные стены зала оставались свободными. Пропорции щитов, их расстановка, система освещения (вынесенные вперед, на зрителя, дугообразные кронштейны с лампами), соотношение с колоннами Белого зала создавали самостоятельное пространство, в котором двигался зритель. Экспозиция “вела” зрителя наиболее удобным, рациональным, естественным путем, но оставляла при этом свободу выбора. Архитектура самого Белого зала отходила на второй план, скрытая малыми формами выставки она не входила в ее образную структуру.

Цвет фона для живописи был двух вариантов – холодный, зеленовато-коричневый для двойных перпендикулярных щитов и светло-бежевый для щитов, стоящих по оси. Их светлая окраска устраняла нежелательное ощущение от темной линии по оси зала, которое неизбежно возникало бы у зрителя.

Оригинальное решение было предложено финскими дизайнерами и на колоннаде, месте, мало приспособленном для проведения каких-либо пространственных экспериментов. Здесь опять не нарушалась привычная развеска по стенам. Картины располагались на щитах, вставленных в интерколумнии. Такое пространственное решение изолировало экспозицию каждой колоннады, не отвлекало зрителя на противоположную сторону. Оставленные “чистыми” мраморные стены давали отдых для глаза. Цвет щитов был сохранен в тех же двух вариантах, что и в Белом зале. На одной колоннаде все щиты, кроме последнего (вдвое длиннее в связи с большими размерами интерколумния), были светлыми, на другой – темными. Предпоследний интерколумний (по направлению от Белого зала) оставался открытым, что нарушало несколько однообразный ритм восприятия, возникавший у зрителя при движении вдоль колоннады (расстояние от первого щита до последнего около 20 м). Нестандартным было размещение щитов в залах № 19 и 20.

Естественно, что при объединении картин по залам и компартиентам сохранялось стилевое единство и соблюдались хронологические рамки того или иного периода развития финской живописи. Каждый раздел выставки сопровождался подробной экспликацией. Чрезвычайно удачным был и тип этикеток, размещенных у каждой картины под углом в 45° и выполненных четким шрифтом.

В ряду выставок живописи, показанных в ГМИИ за последние два десятилетия, данная выставка как живописно-пластическая форма и художественно-просветительское явление была, несомненно, одной из наиболее выразительных. Своим успехом выставка обязана ее комиссару, Вольдемару Меланко, бывшему в то время директором Института культурных связей между Финляндией и СССР, и Юхани Палласма, директору музея архитектуры Финляндии, дизайнеру выставки.

Продолжая разговор о выставках живописи, хотелось бы отметить первую экспозицию (1983) замечательной коллекции Г.Г.Тиссен-Борнемиса, состоявшую из работ европейских мастеров XIV-XVIII вв. Эта выставка, несомненно, запомнилась всем, кто ее видел. И запомнилась не только своими произведениями, среди которых были шедевры таких прославленных живописцев, как Карпаччо, Антонелло да Мессина, Альтдорфер, Рогир ван дер Вейден, Беллини, чьих работ практически нет в отечественных собраниях. Она была яркой и самобытной именно как выставка, как единая художественная, пластическая форма./Илл.3./

Вдоль стен Белого зала была смонтирована конструкция, представлявшая собой монолитный щит с несколькими полукруглыми, довольно объемными (около 1 м в диаметре) пилястрами. Пилястры делили всю повесочную плоскость на компартименты. В каждом размещалось по одной (в отдельных случаях по две)

картине. Пилястры одновременно играли роль экранов, из-за которых на картины шел направленный мягкий свет. Вся конструкция была обтянута светло-бежевым материалом бархатистой фактуры.

Перед апсидой был смонтирован такой же щит с пилястрами, в центре которого поместили замечательную работу Витторе Карпаччо “Молодой рыцарь на фоне пейзажа”. Центральное место для этой картины предопределялось как ее величиной (218x151), так и композицией.

В состав выставки входило несколько произведений, написанных на деревянной основе и требовавших постоянного температурно-влажностного режима. Для их показа были сделаны витрины, формой (опора в виде каннелированной колонны) и окраской (белое с золотом) повторявшие элементы архитектурного убранства Белого зала и благодаря этому органично вписавшиеся в него. Архитектурный образ зала гармонично включал в себя малые архитектурные объемы выставки, а те, в свою очередь, подчеркивали красоту зала.

Выставка охватывала и пространство колоннады. Ширина колоннады (2,5 м) не давала возможности применить здесь такие же конструкции, как в Белом зале. Для придания целостности всей экспозиции здесь была предложена повеска картин на щиты-подложки, обтянутые тем же светлым материалом.

Блестяще, как с точки зрения графики, так и размещения, был выполнен этикетаж. В Белом зале этикетки крепились на пилястрах, на колоннаде – у края щита. Это не отвлекало взгляд от самого произведения и, кроме того, благодаря такому этикетажу, зрители не мешали друг другу в осмотре экспозиции. Этот фактор, к сожалению, часто не учитывается при проектировании выставок и вызывает массу отрицательных эмоций у зрителей.

Данную выставку можно считать эталоном пластического понимания музейной художественной экспозиции. Она удовлетворяла всему спектру требований: был сформирован целостный образ, учтены особенности восприятия живописи, грамотно подан дидактический материал, гармонично внедрен в заданную архитектурную среду. Автор экспозиции – известный московский дизайнер В.М.Шпак. Выставка явилась также примером правильно организованного процесса подготовки. Показ коллекции Тиссена осуществлялся в обмен на демонстрацию в Лугано шедевров западноевропейской живописи из собраний Государственного Эрмитажа и Музея изобразительных искусств. К началу работы над проектом московской выставки было известно, что в основу экспозиционного решения выставки в Лугано положен принцип выделения каждого произведения, “отбивки” его от соседствующих экспонатов. Этот же принцип предложили применить и в залах музея изобразительных искусств. Четко сформулированная задача (максимально сфокусировать внимание зрителя на каждой картине) ориентировала дизайнера на поиск пластического решения экспозиции. К сожалению, обычно художнику предлагается сделать проект выставки “вообще”, что намного осложняет его работу.

Приведя примеры удачных экспозиционных решений, следует, как нам кажется, проанализировать и выставки, которые можно определить как набор произведений искусства, но не как единую образную структуру.

В сентябре-октябре 1980 г. музей экспонировал “Шедевры живописи из музея истории искусств в Вене”. Состав выставки, как и подавляющего большинства такого рода выставок, был превосходным. Среди картин западноевропейских мастеров XVI-XVIII вв. были работы таких выдающихся художников, как Тициан, Тинторето, Рубенс, Ван Дейк, Веласкес. Выставка размещалась в традиционном пространстве музея: Белый зал, колоннада, залы № 19 и 20.

Следом за венской экспозицией, с интервалом в неделю, музей демонстрировал

другую, столь же богатую великолепными произведениями искусства выставку “Шедевры испанской живописи XVI-XIX вв. из музея Прадо”. Она размещалась в тех же залах и состояла почти из такого же количества экспонатов (на венской выставке – 35, на испанской – 30) (30).

Обе выставки формировались по принципу перечисления первоклассных памятников искусства. Их экспозиционное решение, несмотря на некоторые детали оформления, по своей структуре было абсолютно идентичным. В центре апсиды в первом и во втором случае было помещено по одному произведению (на венской выставке – “Инфанта Маргарита Тереза в белом платье” Веласкеса, на выставке из Прадо – “Портрет рыцаря с рукой на груди” Эль Греко). Традиционной была и развеска произведений по периметру стен.

Обе выставки с энтузиазмом принимались публикой, залы были переполнены. За 41 день работы венской выставки ее посетило 140380 человек, за 46 дней работы выставки из музея Прадо – 217700 человек. Здесь следует заметить, что в этот период как в Москве, так и в Ленинграде не было такого обилия самых разных выставок, как в настоящее время. Поэтому подобные экспозиции оказались уникальным явлением в художественной жизни, причем не только этих городов, но и страны в целом.

Однако как единый пластический художественный образ они не состоялись. При формировании экспозиции художественный уровень произведений “перевесил”, и чисто экспозиционные задачи отошли на второй план, были практически сведены к нулю. Такой “просчет” привел к тому, что в памяти зрителей сохранились лишь отдельные произведения в отрыве от единой пространственной среды, от пластического образа выставки*. Тем более обидно, что этот просчет был допущен на выставках, сменявших одна другую. Был упущен момент, дававший возможность использовать контраст, применить совершенно разные экспозиционные решения для придания яркости и индивидуальности каждой выставке**.

К любой художественной экспозиции следует подходить не только как к определенной художественной форме, существующей в данный отрезок времени, но как к явлению, которое имеет помимо материального воплощения и идеальный образ. После того, как единая форма, составленная из разных компонентов (собственно, памятники, оборудование и другие элементы экспозиции, дидактический материал), физически перестает существовать в данном пространстве, образ этой формы сохраняется в идеальном умоглядном виде. Именно такое понимание художественной экспозиции требует от ее создателей учета всех ее параметров, и в первую очередь тех, что формируют ее единый пластический образ. Современная художественная выставка, даже небольшая по объему, может (и должна) стать частью культурного развития общества, затронутые ею проблемы, будучи даже узкоспециальными, должны иметь связь с общекультурными тенденциями современности, а художественный образ, сформированный выставкой, должен сохраниться в памяти зрителей и влиять на их эстетические чувства.

В самом конце 1979 г. – начале 1980 в музее прошла выставка “Французская средневековая скульптура области Бордо” из собрания Актвитанского музея (3)./Илл.4./

Показ романской и готической скульптуры и фрагментов архитектуры требует от дизайнеров и искусствоведов организации экспозиции не только из собственно памятников, но и из дополнительного иллюстративного ряда. Для создания у зрителя гармоничного и целостного впечатления об этом искусстве необходимо включение в экспозицию визуальных образов, дающих представление об архитектурно-

пластическом ансамбле, в который эти или подобные памятники входили бы составной частью. Поэтому абсолютно оправданным было экспонирование вместе с произведениями пластики фотографий с видами средневековых монастырей и соборов юго-западной области Франции.

Размещение светлой, почти белой скульптуры и деталей архитектуры в Белом зале с его каннелированными колоннами требовало такой организации экспозиции, при которой колонны зала не спорили бы с памятниками. Решение было найдено в виде выгородок, закрывавших все колонны зала на высоту чуть более 2 м и затянутых темно-коричневой тканью. Фон выгородок и постаментов, на которых размещались экспонаты, строгость формы постаментов подчеркивали красоту алебастровых скульптур, резных известняковых капителей и рельефов саркофагов. Расстановка экспонатов была выполнена по аналогии с размещением скульптуры в интерьере романского собора. Все это приближало современного зрителя к культуре эпохи, погружало в тот мир, в ту среду, фрагменты которой составляли содержание выставки.

Подобный эффект приближения зрителя к ощущению архитектурного пространства, в котором находились или были созданы произведения искусства, имел место и на выставке “Матисс в Марокко” (1990). До показа в Москве она демонстрировалась в Париже, Вашингтоне и Нью-Йорке. Во всех экспозициях, в их архитектурном решении так или иначе присутствовал мотив мусульманской арки. Это не случайно. Переведенный в объем, в характерную архитектурную форму, он прочитывался сразу, воспринимался однозначно, вызывал определенный круг зрительных и смысловых ассоциаций, усиливал эмоциональное восприятие произведений искусства./Илл.5./

В состав выставки входили картины Матисса и множество рисунков. Некоторые зрители скептически отнеслись к идее размещения живописи в дальней от входа части зала и “выдвижения” графики на первый план. На наш взгляд, это было абсолютно оправдано: графические работы, носящие в основном подготовительный, вспомогательный характер, подводили зрителя к живописным произведениям, восприятие которых было более глубоким и цельным. Таким построением выставки решалась ее основная задача – показать определенный период жизни и творчества Матисса во всем его многообразии, чего нельзя было бы достичь без подробного анализа дневников, набросков, рисунков художника (5).

Такой же принцип стилового единства экспонатов и оборудования был реализован на выставке “Китайская народная игрушка” (1988). Она была ориентирована на детскую аудиторию и приурочена к началу учебного года. В нее вошли предметы народного творчества из частной коллекции И.В.Захаровой. Дизайнерское решение выполнено реставратором музея В.А.Кудрявцевым.

На выставке были использованы большие стеклянные витрины, традиционно применяемые в ГМИИ. Они представляют собой стеклянные объемы, в которые вставляются кубы, обтянутые тканью. На верхней плоскости куба размещаются экспонаты. Обычно подставками под экспонаты служат разного размера кубики, обтянутые той же тканью, что и основание, или выполненные из оргстекла. На китайской выставке такими подставками стали оригинальные конструкции, напоминающие столики. Основания их были сделаны из бамбука, а столешницы – из стекла, покрашенного с внутренней стороны в черный цвет. Верхняя плоскость куба-основания также была накрыта черным стеклом. Таким простым способом был достигнут эффект черного лака, традиционного в китайском искусстве материала. Яркие игрушки, изысканно сгруппированные в витринах, завораживали маленьких зрителей, притягивали к себе. Но при такой приближенности к зрителю они, благодаря

эстетизированной подаче, воспринимались как произведения искусства и требовали созерцательного отношения, которое лежит в основе культуры и философии Востока.

Совершенно иной принцип был положен в основу экспозиции “Римское искусство в Кельне” (1983). Она имела новаторский характер, памятники древности нарочито противопоставлялись ультрасовременному техницизму оборудования. В такой трактовке выставки прослеживалась мысль о том, что, несмотря на многочисленные попытки ученых воссоздать по фрагментарно сохранившимся археологическим памятникам картину повседневной жизни древних римлян, их культуру, выполнить это невозможно.

Выставка имела целью познакомить зрителей с историей нескольких веков римского Кельна на примере лучших экспонатов из собрания Римско-германского музея в Кельне: первоклассных изделий из стекла, глины, бронзы, скульптуры, фрагментов мозаик./Илл.6./

Для показа памятников немецкие коллеги предложили ультрасовременные металлические конструкции, напоминающие строительные леса. Они были покрашены в ярко-оранжевый цвет. Этот тип оборудования применяется и в самом музее Кельна. Однако, если для кельнского музея, построенного недавно и являющегося своеобразным экспериментом в музейной практике, такой новаторский метод показа воспринимается с пониманием, то в строгом классическом Белом зале музея изобразительных искусств подобная трактовка была абсолютно непривычна. В первый момент зритель испытывал своеобразный шок. Но по мере движения по выставке, запрограммированного ее организаторами, срежиссированного ими, зритель вовлекался в мир вещей, раскрывавших перед ним картину быта, жизни, искусства римского Кельна.

Нарочитый техницизм оборудования и всей экспозиции в целом, рационализм как основной принцип подачи памятников зрителю соответствовали рациональному и прагматичному духу римского искусства и стилю жизни римлян.

В то же время конструкции сами по себе ассоциировались с другими, нехудожественными образами мира, окружающего человека XX столетия. Это придавало восприятию выставки не отстраненный временной характер, а создавало некий диалог эпох, которые, несмотря на отдаленность во времени, имеют много общих черт.

Выставка доказала, что традиционализм в подходе к художественной экспозиции не всегда является наилучшим принципом. Предложениям неординарным, с новым оригинальным подходом, необходимо прорываться сквозь стандартные и привычные формы и схемы, принятые в музейной практике.

Это подтверждает и выставка “Эпоха открытий. Искусство XX века во Франции” (1989). Эстонским дизайнером Андо Кескюлле было предложено смелое решение. Выставка начиналась практически от входа в музей, с площадки розовой мраморной лестницы. Вдоль лестницы по всей ее длине выросла белая стена, на которой в разных местах были проведены красные и синие вертикальные полосы, вызывавшие ассоциации с французским флагом. Благодаря перепаду высот первого и второго этажей эта стена воспринималась снизу как огромная белая стрела, устремленная вверх и увлекающая за собой зрителя. Острие стрелы было направлено на Белый зал, ядро выставки. Установленное на нижней площадке розовой лестницы, у основания стрелы, искусственное зеленое дерево было не столько декоративным элементом, сколько символом вечности и неизменности природы, противостоящей постоянно меняющемуся миру человеческой деятельности. Символом последнего была движущаяся композиция – мобиль Кольдера, подвешенная над розовой лестницей. Таким образом, зрителю сразу предлагался диалог двух направлений, двух полюсов

развития искусства XX в. Такая же оценка экспозиции дана в статье В.Турчина: “Устроители выставки предложили, помимо деления материала по годам, показать проявившиеся две основные тенденции: одна вела к чувственному, стихийному, порой иррациональному началу в творчестве, другая – к четким, продуманным структурам. Система демонстрации работ получилась гибкая, увлекательная. В ней как бы раскрывается дух французского художественного гения, умеющего сочетать разум и воображение” (4)/Илл.7./.

Можно сказать, что слово “открытие”, заключенное в названии выставки и соответствовавшее характеру экспонатов, авторы которых действительно сыграли принципиальную роль в развитии искусства XX столетия, отражало и характер экспозиции. Она была ясной, светлой, открытой для обозрения. Пространство Белого зала разделялось по долевой оси надвое длинным белым щитом с двусторонней развеской. Ярко-белый фон, традиционный в международной музейной практике при показе современного искусства, сохранялся на всем протяжении выставки. Свисавшие сверху белые полотнища с названием раздела на русском и французском языках и с французским флагом в центре явились своеобразными маяками, ориентировавшими зрителя в пространстве и отмечавшими основные концептуальные моменты экспозиции: “Цвет”, “Пространство”, “Форма”, “Реальное”, “Натиск”, “Порядок”.

Большой объем выставки не позволил разместить ее в залах ГМИИ, предназначенных для временных экспозиций. Было решено разделить выставку на две части и показать работы французских мастеров 60-70-х гг. в Центральном Доме художника на Крымской набережной. Благодаря соблюдению тех же принципов экспозиции, что и в ГМИИ, сохранилось единство и внутренняя связь обеих выставок, хотя каждая из них могла рассматриваться как самостоятельная, завершенная образно-пластическая форма.

Известно, какую большую роль в живописно-пространственном построении художественной экспозиции играет цвет. Именно с этой точки зрения хотелось бы рассмотреть выставку “Древнее искусство греческих островов Эгейского моря” (1981). Однако, необходимо, на наш взгляд, дать некоторую характеристику ситуации, в которой осуществлялась организация данной выставки./Илл.8./

Выставки из Греции – редкость для советского зрителя. В ГМИИ за весь период его выставочной деятельности экспозиции из Греции, посвященные античному искусству, не демонстрировались. В Греции данной выставке придавалось большое значение. Ценнейшие памятники, являющиеся национальным достоянием, впервые вывозились за пределы страны. Все это требовало самого серьезного подхода к формированию экспозиции.

При проектировании выставки необходимо было иметь в виду два обстоятельства, непосредственно не связанных с составом выставки, с условиями показа того или иного памятника, но косвенно влиявших на экспозиционное решение в целом. Первое заключалось в том, что двумя годами ранее в ГМИИ демонстрировалось первоклассное собрание античного искусства из музея Метрополитен (Нью-Йорк). Воспоминание о нем было “свежо” в памяти зрителей. Это требовало создания абсолютно нового образа экспозиции, не похожего на представленный американским музеем.

Кроме того, одновременно с греческой выставкой музей экспонировал большую выставку “Культура и искусство Причерноморья в античную эпоху”, в которой принимали участие как отечественные, так и зарубежные (болгарские и румынские) собрания. Одновременная демонстрация в музее двух таких выставок (уникальная

ситуация для специалистов) могла вызвать недовольство определенного числа посетителей музея, которым изначально предлагалось только античное искусство и тем самым ограничивался круг их интересов и привязанностей (многим музейщикам известно, что выставки античного искусства, археологический материал, скульптура привлекают посетителей меньше, чем выставки живописи). Требовалось избежать монотонности в демонстрации античных памятников и организовать экспозиции по-разному, создать на близком по характеру материале два самостоятельных ярких пластических образа.

Художником обеих выставок был К.П.Петров (Всесоюзное художественно-производственное объединение им. Е.В.Вучетича – ВХПО). Основным элементом живописно-пространственной композиции греческой выставки им был избран цвет. Терракотовый колорит всего оборудования в сочетании с белыми шторами, закрывавшими наглухо окна зала, и белыми драпировками, в некоторых местах заложенными в виде каннелюр, давал зрителям определенный эмоциональный настрой, ассоциировался с ярким светом солнечной Греции и с теплотой античной керамики. В этот цветовой образ гармонично “вписывались” замечательные памятники древнего искусства островной Греции: знаменитые кикладские идолы, мраморные статуи, амфоры геометрического стиля, бронзовые статуэтки и украшения чаш. Выставка была размещена на первом этаже музея (в зале – № 13, где обычно экспонируется французское искусство XVII-XVIII вв). Она была компактной, цельной. Витрины, предложенные для показа мелких экспонатов, требующих замкнутого пространства, имели оригинальную форму. Углы их лицевых застекленных сторон скруглялись, остальные плоскости витрины были глухими.

Благодаря плавному силуэту витрин глаз зрителя при обзоре выставки в целом и отдельных экспонатов совершал мягкое, волнообразное движение. Этот психофизический фактор, заданный для восприятия выставки (возможно, не осознанный художником, а предложенный интуитивно), как нельзя лучше соответствовал характеру искусства островной Греции, пронизанного гармонией, уравновешенностью, покоем.

Понятие “цвета” неотделимо от другого понятия. Свет, освещение занимают в образном решении любой экспозиции существенное место, а иногда являются тем самым стержнем, помогающим выстроить всю экспозицию. В этом контексте необходимо остановиться на выставке “Кодекс Леонардо” из коллекции Арманда Хаммера, показанной в 1983 г.

Эта научная рукопись Леонардо, проиллюстрированная его рисунками и чертежами, является одной из самых знаменитых в обширном наследии великого итальянца. Она выставлялась для обозрения в Лондонской Академии художеств в 1952 г., а затем, находясь уже в коллекции Хаммера, была показана в ряде городов США, а также во Флоренции, Париже, Стокгольме, Эдинбурге. В Музее изобразительных искусств рукопись экспонировалась в зале (№ 29), где установлены копии со скульптур Микельанджело. Этот зал имеет естественное освещение, свет проникает сквозь стеклянный плафон. Для соблюдения основного условия экспонирования рукописи – строго ограниченного светового режима, стеклянный плафон был наглухо закрыт. Зал погрузился во тьму. Специальные витрины-рамы, дающие возможность видеть обе стороны рукописи и имеющие автономную неяркую подсветку, были установлены в виде лабиринта, по которому двигался посетитель. Как сами витрины, так и их размещение в зале были выполнены американскими коллегами. Такой принцип показа рукописи был очень удобен. Но, пожалуй, именно здесь, в Москве, непривычная затемненность зала придала выставке требуемую остроту восприятия. Ощущение таинственности, овладевавшее зрителями при входе в темный зал, соответствовало как

характеру самой рукописи, так и творчеству Леонардо да Винчи, до конца не познанным и загадочным.

Часто основой пространственного, образного решения выставки становится какой-либо центральный элемент, группа экспонатов, заключенных в определенную экспозиционную форму. Примером такого построения может служить экспозиция “Чайковский и Левитан”, организованная к традиционным “Декабрьским вечерам” – ежегодным музыкальным концертам, сопровождающимся художественной выставкой и имеющим с ней единую программу (5).

В общем выставочном пространстве необходимо было сочетать два равноценных, самостоятельных раздела – живопись И. Левитана и мемориальные предметы, связанные с жизнью и творчеством П.И. Чайковского. Картины Левитана были развешены в Белом зале и на стенах колоннады, а витрины с экспонатами из Дома-музея Чайковского в Клину размещались в витринах. В пространство выставки входил и зал N 19, замыкающий колоннады.

Этот зал всегда представляет определенную сложность при формировании любой экспозиции. Являясь проходным, он в то же время архитектурно связан с Белым залом, расположен напротив него и просматривается как из Белого зала, так и с колоннад. Здесь необходимо размещать экспонаты, которые могут своими пластическими или живописными качествами “удержать” центр. Среди произведений Левитана, небольших по размеру, таких работ не было.

Смысловым и пластическим центром композиции стала большая стеклянная витрина шириной около 5-ти и глубиной около 2 м. В ней была сделана экспозиция из подлинных предметов дома в Клину (ломберный стол, стул, лампа, личные вещи композитора, фотографии, партитуры и т.п.). Авторы выставки не ставили перед собой задачу воспроизвести часть интерьера. Идея заключалась в том, чтобы создать образ среды. Особенно сильно прозвучал этот образ для зрителей и слушателей концерта С. Рихтера, О. Кагана и Н. Гутмана “Памяти великого художника” (партитура трио с пометками П.И. Чайковского была выставлена в витрине). Для полноты характеристики данной экспозиции следует добавить, что она была уникальна, так как впервые мемориальные предметы из дома-музея П.И. Чайковского в Клину покинули свое постоянное место.

Одной из существенных характеристик выставки является ее уникальность и неповторимость. Музейные экспозиции и тем более выставки – самые изменяющиеся, мобильные компоненты музея, они кратковременны. Состоявшись как значительное культурное и художественное явление, музейная выставка исчезает безвозвратно. Даже теоретически она никогда не будет повторена в том же объеме, на основании той же концепции, или же в том же архитектурном пространстве. Путешествуя, выставки меняют архитектурную среду, каждый раз “приспосабливаясь” к новой ситуации и порой существенно изменяют свой облик. И даже если предположить, что выставка в своем составе может быть воспроизведена вторично, то ее художественный, стилистический строй и авторское прочтение будут, безусловно, другими. В этой связи проблема фиксации и анализа выставочной практики обретает большую актуальность в качестве активной исследовательской базы музея, требующей проблемного анализа и рефлексии. В конечном итоге именно она дает представление о тенденциях и путях развития музейной экспозиции современного музея.

Примечание

1. *Коник М.А.* Выставка как искусство // Декоративное искусство СССР. – 1986.

– № 9. – С.36-38; *Генценбергер В.* О принципах экспозиции // Творчество. – 1986. – № 7. – С.6; *Душан П.* Выставка и передача визуальной информации // Интерпрессграфик. – 1982. – № 4. – С.10-13; *Коротков В., Ривин В.* Музейная экспозиция // Художник, вещь, мода. – М., 1988. – С.168-178; *Майстровская М.Т.* Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музеиискусств) // На пути к музею XXI века / Сб.науч.тр.НИИ культуры. – М., 1989; *Калугина Т.П.* Историко-типологические исследования экспозиции художественного музея / Дисс.на соиск.уч.степени канд.ист.наук. – М., 1991.

2. *Калугина Т.П.* Там же.

3. Экспозиционное решение выставки принадлежит художникам В.Ханину и Б.Шленскому (Всесоюзное художественно-производственное объединение им. В.Вутетича) и старшему научному сотруднику ГМИИ М.Бессоновой.

4. *Турчин В.* Открытие // Советская культура. – 1990. – 25 марта.

5. “Декабрьские вечера” проходят с 1981 г. Большинство статей, написанные об этом явлении культуры, посвящены музыкальной части. Среди искусствоведческих работ заслуживает внимания анализ выставки “Мир романтизма”, сделанный Е.Кантор // Пространство картины. – М.,1989.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис.1. План залов II этажа ГМИИ им.Пушкина.

Рис.2.Фрагмент экспозиции выставки “ Финская живопись” в ГМИИ им Пушкина.Дизайнер Юхани Палласма /Финляндия/.

Рис.3.Фрагмент экспозиции выставки из собрания Тиссен-Борнемиса в ГМИИ им. Пушкина.Художник В.Шпак.

Рис.4. Фрагмент экспозиции выставки “Французская средневековая скульптура области Бордо” в ГМИИ. Художники В.Ханин, Б.Шленский

Рис.5. Фрагмент экспозиции “Матисс в Марокко” в ГМИИ. Художник В.Ханин, при участии ст. науч. сотр. М.Бессоновой.

Рис.6. Фрагмент экспозиции “Римское искусство в Кельне” в ГМИИ.им.Пушкина

Рис.7.Фрагмент экспозиции “Эпоха открытий.Искусство XX века во Франции” в ГММИ им.Пушкина.Дизайнер Андо Кескюле.

Рис.8. Фрагмент выставки “Древнее искусство греческих островов Эгейского моря” в ГМИИ. Художник К.Петров.

Выставочная практика Государственной Третьяковской галереи

Современная экспозиция художественного музея в последние годы претерпевает существенные изменения. Она постепенно отходит от традиционной формы решения выставочного пространства в виде однообразной развески экспонатов и становится все более зрелищной, воздействующей на разум и чувства зрителей не только непосредственно самими произведениями, но и всеми средствами экспозиционного искусства. Наметились определенные тенденции создания экспозиций: прежде всего неуклонный рост от выставки к выставке числа экспонатов, что свидетельствует о неуклонном стремлении сделать экспозицию более широкомасштабной, научной, отражающей со всей полнотой как творчество и эволюцию отдельного мастера, так и целого направления в изобразительном искусстве. Каждая большая выставка становится уникальным явлением и дает исследователям блестящий материал для развития искусствоведческой науки. Вторая тенденция – стремление сделать музейную экспозицию как можно более эффективной, художественно выразительной, современной, с привлечением всех новейших экспозиционных и технических средств. И, наконец, потребность экспозиционеров представить не только экспонат: произведение искусства, но и показать мир человека его создающего, ту социальную и творческую среду, в которой жил и творил художник, т.е. представить общекультурный контекст.

Практика убеждает, что художественное проектирование экспозиции не только повышает эстетический уровень показа изобразительного материала, но и помогает подняться на новую ступень в создании выставки как полноценного художественного явления. Автор статьи делает попытку обобщить позитивный опыт устройства выставок в Государственной Третьяковской галерее за последние пять лет, основываясь на анализе экспозиций и принципов их организации, пытается поставить проблемы и обрисовать перспективы развития этой интереснейшей области творческой деятельности.

Первая проблема, которая возникает при организации выставок – острый дефицит в кадрах квалифицированных художников и вторая, не менее актуальная – дефицит выставочного оборудования и оснащения. Чтобы добиться оригинального, острого и точного решения, отражающего специфику выставки, необходимо проявить творческую фантазию, эрудицию, профессиональную интуицию. Несомненной творческой удачей большого коллектива сотрудников Третьяковской галереи и группы художественного проектирования, дизайнеров Г.И.Синева, Ю.В.Дьяконова, А.И.Гольшева являются выставки произведений В.М.Васнецова, К.С.Малевича, В.В.Кандинского, М.В.Нестерова, Л.М.Лисицкого, Ф.И.Шубина и П.А.Федотова. Можно с уверенностью констатировать, что такое творческое содружество привело к созданию экспозиций нового типа, не имеющих аналогов в отечественной практике художественных музеев. Это были самые посещаемые выставки, успех которых не в последнюю очередь объяснялся искусством экспонирования, логикой построения материала. Такие выставки можно рассматривать как путь организованного воздействия на зрителя, порой достаточно неискущенного, на процесс восприятия искусства.

Опыт выставочной деятельности сотрудников галереи и художников-дизайнеров позволяет выявить методы организации экспозиции, определить основные стадии создания выставок, а именно: предпроектные исследования, формулирование конкретных задач, поиск наиболее выразительных путей их решения, создание целостной концептуальной модели, разработка проекта будущей экспозиции, и, наконец, анализ проекта научным отделом, устройтелем выставки, и всеми техническими службами Третьяковской галереи, а затем уже его претворение и монтаж оборудования экспозиции. В эту работу на определенном этапе включается научно-методический отдел для подготовки необходимых научно-информационных материалов к выставке. Большое значение имеет и популяризация, а также экскурсионное обслуживание выставки. Хорошо отработанные приемы помогают создать такую сложную и одновременно целостную художественно-функциональную систему, какой является выставка, состоящую из множества звеньев и требующую слаженности и согласованности работы специалистов многих профессий.

Выставочная деятельность галереи с 1987 по 1991 г. была достаточно насыщенной (организовано более 30 тематических и персональных выставок), и этому не в малой степени способствовало отсутствие постоянной экспозиции, вызванное реконструкцией основного здания Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке. Устройство выставок представлялось в подобных условиях единственной возможностью для экспонирования коллекции. В настоящее время Третьяковка располагает двумя выставочными зданиями: в Лаврушинском переулке, недавно отстроенном, и зданием на Крымской набережной, существующем уже более 10 лет. Современные выставочные интерьеры зданий имеют разное функциональное назначение. Залы на Крымской набережной довольно удобны для экспонирования крупных выставок – персональных или историко-монографических. Здесь имеются световые потолки, дающие одинаковый рассеянный свет, и свободное центральное выставочное пространство, через которое проходят только конструктивно необходимые опоры. При устройстве выставок дополнительная повесочная поверхность создается выгородками из щитов, которые можно расположить в различных комбинациях в зависимости от характера экспозиционного материала и “сценария” выставки.

Выставочное здание в Лаврушинском переулке изначально проектировалось для показа небольших, камерных, сугубо научных выставок, рассчитанных в основном на специалистов. Оно имеет небольшие по площади залы с достаточно низкими потолками. Предполагалось, что здание начнет функционировать после открытия основного корпуса галереи, но жизнь распорядилась иначе: реконструкция основного здания затянулась и формирование постоянной экспозиции русского искусства отодвинулось на некоторое время. В этих условиях ученый совет Третьяковской галереи принял решение использовать вновь выстроенный современный корпус под периодические временные выставки из коллекции галереи.

Новый корпус в Лаврушинском был открыт выставкой произведений В.А.Серова, приуроченной к 120-летию со дня рождения художника. Большая по объему экспозиция охватила пространство практически всего корпуса. Перед устройтелями выставки стояли сложные задачи – необходимо было отработать принцип экспонирования в новых выставочных пространствах. Был выбран ретроспективный показ, который позволил не только пристальнее взглянуть в искусство мастера, но и дал возможность увидеть творчество В.А.Серова в его развитии. Экспозиционеры стремились создать все необходимые условия для полноценного обзора. Необходимо было разместить достаточно большое количество произведений в сравнительно небольших по площади и немногочисленных залах второго и третьего этажей здания с искусственным освещением, что нежелательно при

экспонировании живописи, рассчитанной на рассмотрение при естественном свете. Показ такого большого количества картин, портретов, пейзажей, рисунков стал возможен лишь при использовании выгородок. Разнообразная компоновка щитов позволила организовать ритм зрительного восприятия, обособить произведения друг от друга, “разбить” большие экспозиционные плоскости этюдным материалом, эскизами. Но в то же время нельзя не отметить, что выгородки дробят выставочное пространство и тем самым лишают его целостности и обозримости. Научная сторона экспозиции раскрывалась во временном (хронологическом) и комплексном показе, что дало возможность отразить эволюцию творчества В.А.Серова.

На выставке наряду с основными живописными жанрами была хорошо представлена графика: рисунок, офорт, литография, книжная иллюстрация, театральные эскизы. Были показаны как широко известные полотна художника: “Девочка с персиками”, “Девушка, освещенная солнцем”, портреты Г.Л.Гиршман, М.А.Морозова, репрезентативные портреты княгини З.Н.Юсуповой, великого князя Павла Александровича, хранящиеся в Третьяковской галерее и Русском музее, так и менее известные работы из частных коллекций, музеев Самары, Нижнего Новгорода, Перми, Одессы. Впервые на выставке экспонировался портрет Николая II, документально достоверный, лаконичный, композиция которого предельно проста. Экспозиционеры стремились ориентировать зрителя на отдельную картину, создать условия прямого диалога с произведением.

В новом выставочном корпусе в Лаврушинском переулке создано унифицированное выставочное оборудование, позволяющее принимать различные композиционные решения при организации выставок. Система сборно-разборных унифицированных элементов облегчает работу проектировщиков и позволяет по-новому решить проблему использования современного выставочного оборудования музея. С момента открытия выставочных залов в Лаврушинском переулке, помимо выставки “В.А.Серов”, здесь были организованы такие экспозиции, как “Шедевры древнерусской иконописи из фондов Государственной Третьяковской галереи”, “Византия. Балканы. Русь”, а также две выставки, на анализе которых мы остановимся подробнее – это “Скульптура Ф.Шубина” и “П.А.Федотов”. Обе экспозиции открылись в конце 1991 г., авторами художественного проекта стали дизайнеры Г.Н.Синев и Ю.В.Дьяконов.

Имя Федота Шубина по праву занимает ведущее место среди имен известнейших скульпторов второй половины XVIII в. – “золотого века” русской скульптуры, охватывающего примерно сорокалетие между 1770-1810 гг. Шубин, наряду с другими крупными ваятелями Ф.Гордеевым, М.Козловским, И.Мартосом, взяв все лучшее от академической школы и в то же время творчески переосмыслив достижения портретной пластики французского рококо, создал свой собственный вариант стиля русского классицизма, пронизанный просветительскими идеями XVIII в. Классическая ясность и реалистическая достоверность, эффектность произведений, виртуозное владение техникой обработки поверхности мрамора – все это необходимо было “донести” до зрителя, создать образно-адекватную, художественно-пространственную среду, в которой портретные бюсты мастера зажили бы органично и естественно. (Напомним, что когда-то работы Шубина украшали самые богатые и изысканные интерьеры.) Но экспозиционеры не ставили перед собой цель создать интерьерную среду XVIII в., что было бы достаточно просто, а взяли за основу современные средства художественно-образного решения: цвет, освещение и свободное размещение скульптур в пространстве без членения его на зоны. Цвет (приглушенно бежевый) выгодно оттенил ценнейшие качества самих произведений: выразительность образной структуры, пластическую наполненность форм, чистоту

силуэтов. Парадные, эффектные изваяния из мрамора и гипса, любовно очищенные реставраторами Третьяковской галереи, как бы заново рожденные, были собраны в полукружия и свободно размещены по всему залу, образуя некую “ассамблейность”. Такая свободная постановка бюстов в пространстве позволила зрителям не только “ближе познакомиться” с аристократами XVIII в.: А.М.Голицыным, Шереметевыми и другими, но и дала возможность насладиться мастерством в передаче движения, характера, свето-теневой моделировкой, фактурой лепки. Блестящий поздний портрет императора Павла I, выполненный в бронзе, отделен от белоснежных мраморов и гипсов и как бы вырван из общей пространственной среды экспозиции: отделенный щитом от других произведений, он доминирует в этой части выставки. Полнота зрительского восприятия достигается путем представления целого ансамбля скульптурных произведений, композиционное расположение которых помогало за счет большой свободы перемещения в пространстве экспозиции лучшему осмотру скульптур. Декоративный эффект построен на контрасте белого, сверкающего мрамора и темно-коричневых подставок красного дерева, стилизованных под колонны с позолоченными ребрами каннелюр. Его усилению способствует свет, падающий сверху, а также тонко срежиссированный точечный подсвет, подчеркивающий уникальную пластическую выразительность. В современных интерьерах выставочных залов в Лаврушинском была создана экспозиционная среда, адекватная по духу далекой эпохе XVIII в., эстетике классицизма, стиля, в котором явственно проступало стремление к красоте, гармонии, ясности и благородной простоте.

Вечная красота и гармония мира воссоздаются и в полотнах П.А.Федотова, художника, который завершает собой период классицизма и является родоначальником нового направления в русском изобразительном искусстве – критического реализма. Выставка его работ, приуроченная в 125-летию со дня рождения, расположена рядом с выставкой произведений Ф.Шубина и является как бы ее логическим продолжением. Основным экспозиционным средством здесь также является цвет. На сей раз это темно-бордовый тон, подчеркивающий чистоту красок живописца и красоту старинных рам, в которые одеты его творения. Выгородки из щитов в середине зала определяют смысловой центр экспозиции. Здесь размещены полотна, прославившие имя художника: “Сватовство майора”, все собранные на выставке варианты “Вдовушки”, “Анкор, еще Анкор!”, “Завтрак аристократа”. Великолепная портретная галерея, расположенная по периметру зала, как бы еще одна экспозиция, обрамляющая основное ядро. Такая центричность позволила сгруппировать работы по жанрам. Небольшие по формату, они словно “вписаны” в соразмерное им и точно рассчитанное пространство. Экспозиционерам удалось создать особую, эмоционально наполненную среду, вызывающую у зрителей чувство сопереживания, сосредоточенность восприятия.

Разнообразие оформления выставок достигнуто путем создания каждый раз новых композиционных, пространственных и колористических решений и введения в интерьер специально изготовленных витрин или отреставрированных подставок по скульптуру. Это позволяет избежать однообразия и дает возможность создавать оригинальные выразительные экспозиции.

Научная обоснованность в сочетании с новыми методами экспонирования произведений – характерная особенность выставочной деятельности Третьяковской галереи в последние годы. Эмоционально-эстетическую сторону музейной экспозиции нельзя рассматривать отдельно от научно-исследовательской, так как только их целостность обеспечивает оптимальную структуру экспозиции в единстве ее формы и содержания. Эмоциональное, эстетически образное построение способствует раскрытию замыслов и идей художественных произведений. Всякое экспозиционное

решение исходит не только из содержания произведения, но зависит и от его колорита, размера, формы. Многие значит при этом выставочный интерьер, среда, порой воссоздающая образ времени, в котором некогда “жили” произведения. Часто опосредованная экспозиционная среда создается через ассоциативные намеки, цвет, освещение – условия, помогающие в активном восприятии экспозиции и произведений.

Авторами выставки “Шедевры русской иконописи” (1988) явились сотрудники отдела древнерусской живописи, поставившие перед собой задачу создания ассоциации с исторически конкретной материальной средой. Щиты, ограничивающие центр экспозиции, приобрели декоративную форму, воспроизводящую атмосферу древнерусского храма. О древнерусской архитектуре напоминает и цвет щитов, обтянутых белой тканью. Экспозиция стала эмоционально насыщенной и выразительной, благодаря использованию стилизованных архитектурных конструкций. Своеобразная трактовка выгородок, уравновешенная законченность пространственных композиций, контраст белого фона и насыщенного общего тона икон – так лаконично был решен художественный образ выставки, открытой в залах на Крымской набережной./ Илл.1-2/

При организации таких тематических выставок перед экспозиционерами встает труднейшая задача собрать в единое художественное целое произведения разных художников, отличные не только по стилю и манере живописи, но и имеющие разный формат, цветовую гамму. Соединить воедино экспонаты возможно лишь при условии, если внутри экспозиции будут образованы разделы, имеющие самостоятельное значение, но при этом логически связанные со всей экспозицией. Поэтому так необходимо тщательно продумать структуру и композицию выставки, учитывающую психологию зрительского восприятия. Важно организовать ритм осмотра, ввести пространственные паузы, обособляющие произведения друг от друга, выстроить зрительные ряды, акцентировать наиболее значимые произведения.

Зрительное восприятие экспозиции во многом зависит от колористического решения и освещения, которые несут в себе элементы определенной символики. Свет активно был использован при решении экспозиции выставки “Казимир Малевич” (дизайнеры Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов, А.И.Голышев, январь-февраль 1989). Он оживил выставочное пространство, не нарушая при этом цельности, выхватив главное, что было создано Малевичем – супрематические произведения. Художник отдал дань импрессионизму, неопрimitивизму, кубофутуризму, но черный супрематический квадрат олицетворяет собой принципиально новую форму постижения мира. Мотивы пластики Малевича легли в основу образно-пространственного решения экспозиции, выполненного на высоком профессиональном уровне. В ходе создания выставки обретал яркие и выразительные черты образ экспозиционного пространства, был найден оригинальный прием архитектурно-композиционного решения, в основе которого отчетливо прочитывается конструктивистская стилистика 20-х гг., выдвигавшая на передний план техническую сторону художественного творчества, стремление к целесообразности, функциональной оправданности. Это было достигнуто за счет искусственного занижения общей высоты зала путем устройства в нем подвижных каркасных пространственных систем с эффектным точечным направленным освещением. Наивысшая форма выражения композиционного замысла на выставке “Казимир Малевич” была достигнута благодаря превосходной композиции объема выставочного зала по отношению к экспонатам, эмоциональной напряженности, содержательности и образности художественного решения./Илл.3-4/

Целенаправленность построения выставочного пространства, связь его архитектурной композиции с цветовыми, световыми эффектами, выявление главного экспоната – “Черного квадрата”, придало всей экспозиции остро концептуальный

характер, привлекающий зрителя своей неожиданностью.

При организации выставки произведений Л.М.Лисицкого (1990, авторы проекта – Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов, А.И.Голышев) перед экспозиционерами стояли задачи сделать экспозицию не только содержательной и интересной по форме, но и найти такое решение, при котором обилие изобразительного материала не разрушило бы единства образного замысла всей выставки. Эта задача была решена выделением в центре экспозиции основного произведения – трибуны Лисицкого. Так же, как и “Черный квадрат” К.Малевича, этот собирательный образ новой эпохи явился определяющим в изобразительном решении экспозиции. Авторы пытались подчеркнуть экспозицию через образ-символ, новизну выразительных средств художника, особенности его поисков. Творчески восприняв теорию и практику супрематизма Малевича, который создал работы, названные ми “проунами” – “проектами утверждения нового”. Эти работы легли в основу образного решения экспозиции. Единый художественный организм экспозиции делился легкой ажурной металлической конструкцией на четкие разделы. Легкие и изящные конструкции вместе с освещением и цветовым фоном создали единый художественный ансамбль, созвучный образам Лисицкого./Илл.5-6/

Произведения искусства диктуют художнику-проектировщику и экспозиционеру принцип их демонстрации и характер размещения в пространстве. Средства экспозиционного искусства призваны лишь максимально раскрыть зрителю характер, художественную ценность экспоната, создав художественно-выразительную и эстетически целостную среду. Так, например, свет стал средством, помогающим раскрывать образное содержание выставки произведений М.В.Нестерова, открытой в залах на Крымской набережной в 1989 г. (художники Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов, А.И.Голышев). Световая архитектура во многом расширила эмоциональное воздействие произведений. Мягкий рассеянный свет 160 потолочных светильников окутал полотна мастера, исполненные духовности, отражающие сокровенные глубины русского характера, нравственно-философские искания человека. В решении экспозиции большая роль отводилась фитодизайну (художник Т.Л.Левычкина). Замкнутый водоем в центре экспозиции помог выделить одно из главных произведений: полотно Нестерова “Христиане (На Руси. Душа народа)” и в то же время нес определенную смысловую нагрузку, ассоциативно перекликаясь с исполненной поэзии живописью художника, населенной отшельниками, монахами, пустынножителями, странниками. Нестеровский лиризм лег в основу художественно-образного решения экспозиции.

Принцип ассоциативности, заключающийся в насыщении пространства выставки символическими элементами, используется достаточно часто. Это является выражением потребности включить пространство экспозиции в структуру художественного образа. Так, например, на выставке “А.С.Голубкина”, открытой в начале 1990 г. (дизайнеры Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов), символ творческого труда скульптора был создан с помощью конкретных элементов, воспроизводящих обстановку творческой жизни Голубкиной. В пространство экспозиции была введен предметный комплекс, воссоздающий фрагмент ее мастерской. Все подлинные вещи и символические элементы размещались на подиуме, что, в свою очередь, напоминало построение сценического пространства и способствовало созданию художественно-выразительной экспозиции.

Каждая выставка – это поиск варианта показа, так как новый изобразительный материал диктует концепцию выставки, местоположение каждого раздела, что и определяет характер пространственного решения интерьеров и художественного образа экспозиции в целом. Так, гибкая и пластичная организация пространства выставки

“В.М.Васнецов” (1990, дизайнеры Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов) позволила создать выразительный образ выставки с мягко изогнутой конструкцией щитов, в которой каждый составной элемент предназначен для показа одного произведения, а собранные вместе они дают наглядное представление об эволюции творчества В.М.Васнецова./Илл.7./

На выставке “В.И.Мухина” (1989, художник-проектировщик А.М.Перельман) было принято совсем иное пространственное решение. Экспозиционеры отказались от деления выгородками. Это создало ощущение простора и свободы, так необходимое для показа монументальной пластики скульптора. Пространство интерьера ограничивалось лишь изящными ширмами, изготовленными из металлических конструкций с натянутой прозрачной тканевой сеткой, и легкими прозрачными колпаками из оргстекла для показа мелкой пластики. Пространственная среда получилась единой, скульптура “оживала”, зритель мог охватить взглядом не только весь зал, но и совершить круговой обход вокруг каждой статуи и получить целостное впечатление от экспозиции. Наиболее известный памятник Мухиной “Рабочий и колхозница” занял центральное место экспозиции: был выделен композиционно при помощи фотопанно и небольшого бассейна, что было оправдано, так как эта скульптура, как никакая другая, выражает стиль и характер своего времени./Илл.8./

Использование фотопанно дополняет информационный материал выставки (экспликации, аннотации, хронографы) и наряду с другими средствами стало важным средством создания искусства экспозиции. Фотография способна отразить образ реальной жизни того или иного времени. Так, огромные фотографические панно с изображением старого Петербурга на выставке произведений Паоло Трубецкого (1991, дизайнеры Г.Н.Синев, Ю.В.Дьяконов), воздействуя на психологию восприятия, помогали создать образ эпохи. Это происходило во многом оттого, что фотография воспринимается зрителем как объективное отражение действительности. Большой формат фотографий на выставке “Паоло Трубецкой” зрительно расширял пространство, создавал особую атмосферу для восприятия скульптуры. Но использование увеличенной документальной фотографии возможно лишь при оформлении выставок произведений периода возникновения искусства фотографии. При создании выставок произведений “дофотографической эпохи” применяются другие художественные средства. Так, например, проектировщик выставки произведений Д.Г.Левицкого, заслуженный художник РСФСР, С.М.Шпак, предложил экспонировать картины в стилизованном интерьере, отражающем дух XVIII в. В архитектурное пространство выставки были помещены предметы, относящиеся ко второй половине XVIII-первой половине XIX в. (канделябры, часы и вазы), которые как бы являлись вещественным продолжением художественных полотен./Илл.9./

Умело задрапированные фиштакково-зеленым бархатом щиты в виде портьер с тяжелыми, ниспадающими, перехваченными складками, создали необходимый фон для экспонирования произведений Левицкого, отличающихся богатством колорита.

Огромное значение при проектировании выставок имеет цветовое решение. Выбор цвета представляет определенную проблему, так как цвет является эффективным способом передачи информации, обладает способностью организовывать восприятие зрителя, создавать определенное настроение. Выбранное цветовое решение экспозиции не должно вступать в противоречие с основной колористической тональностью живописи. Цвет обладает большими выразительными возможностями, позволяющими передать эмоционально-смысловой настрой произведения. Использование цвета в экспозиции зависит от многих факторов – от вида искусства, стиля, общего замысла выставки, а порой и от индивидуальности художника-проектировщика, что не всегда является оправданным. Цвет, безусловно, можно

назвать важнейшим средством создания экспозиционного искусства, “душой” создаваемого образа выставки.

Традиционным является использование серого цвета: он не мешает рассматривать произведения, так как не ассоциируется ни с чем и практически лишен символического звучания. Действительно, любой примененный цвет оказывает довольно сильное воздействие. Общеизвестно, что красный цвет возбуждает, а зеленый успокаивает. В разработку вопроса о роли цвета внес существенный вклад основоположник и теоретик абстракционизма В.В.Кандинский, выставка произведений которого открылась в 1989 г. на Крымском валу (дизайнеры Г.Н.Синев, Ю.В. Дьяконов, А.И.Голышев). При разработке концепции выставки и ее экспозиционного решения наблюдения Кандинского о воздействии цвета на психику человека были учтены экспозиционерами и художниками. Кандинский писал: “Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванная путем борьбы и среди этой борьбы между собой создать новый мир, который зовется произведением... Создание произведения есть мироздание”. Использование черно-белых выгородок, нарочитая контрастность, графичность экспозиции как нельзя лучше иллюстрировало мысль художника и выделяло экспонаты, полные экспрессивной энергии и динамики. Пространственное решение отразило основные стилевые особенности творчества В.Кандинского. В состав выставки входило около 200 произведений из отечественных и зарубежных музеев, которые экспонировались по разделам, составленным из работ отдельных периодов творчества художника. В экспозиции такого масштаба невозможно обойтись без рекреационных зон – зон отдыха, включающих информационно-справочные материалы: архивные документы, фотографии, книги, помогающие составить представление о жизни, истоках творчества мастера.

Художественное решение, основанное на приглушенных, иногда почти монохромических цветовых сочетаниях, было использовано при создании экспозиции “И.Н.Крамской” (1987, дизайнер В.С.Шпак). Подвесные кассетные светильники предоставляли возможность для индивидуальной подсветки экспонатов, а декоративные объемные драпировки из ткани коричневого цвета создавали приглушенную пространственную среду, способствующую погружению в мир образов художника. На выставке были использованы и фотопанно – увеличенные фотографии портретов художника, его ближайших родственников, членов Санкт-Петербургской Артели художников и Товарищества передвижных художественных выставок. Все эти средства художественного решения экспозиции приблизили к нам мир художника, его эпоху, помогли ближе познакомиться с его творчеством, с личностью И.Н. Крамского, его многоплановой деятельностью.

Помимо устройства стационарных выставок в последние годы велась интенсивная работа по организации передвижных художественных выставок из фондов галереи. Они устраивались по просьбе музеев не только России, но и других республик. Выставки комплектовались по жанровому принципу и были небольшими по составу представленных произведений, но так же, как и при устройстве больших выставок, организация их – коллективный труд многих специалистов практически всех научных отделов музея. Передвижные выставки за пять последних лет экспонировались более чем в ста музеях страны и стали значительным событием в культурной жизни принимающих их городов. На базе выставок развертывается разнообразная культурная программа, организуются лекции, проводятся тематические вечера, ведется интенсивная экскурсионная работа.

Мы попытались сконцентрировать внимание читателей на процессах превращения идей в реальные экспозиции. Способности, талант, глубокие знания экспозиционеров и художников направлены на создание эстетически значимой

экспозиции, а слаженная работа всех остальных служб музея, и среди них специалистов по рекламе, экскурсоводов, способствует успеху выставки, который во многом определяется посещаемостью и публикациями в прессе.

Последние выставки Третьяковской галереи стали активным средством научного исследования и обобщения в области изобразительного искусства. Их организации предшествовала большая научно-исследовательская работа, включающая искусствоведческий анализ произведений, изучение архивных документов, литературных источников, проведение экспертных исследований, а также сложный и специфический процесс создания ее художественной структуры и художественно выразительного образа.

Литература

1. *Замошкин Л.И.* Вопросы эстетики музейной экспозиции – в кн. Искусство современной экспозиции. – М., 1965.
2. *Майстровская М.Т.* Очерк развития современного экспозиционного дизайна. Музеи искусств (Сб.науч.тр/ НИИ культуры)// На пути к музею XXI века. – М.1989
3. *Михайловская А.И.* Музейная экспозиция. Организация и техника. – М. 1964.
4. *Мантурова Т.* Проблема экспозиции современной скульптуры.. // Скульптура в городе. – М., 1990.
5. *Нехорошев Ю.* Драматургия экспозиций. – М., 1982
6. *Асеев Ю., Калугина Т.* Проблема художественной выставки. //Творчество. – 1982. – № 6.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис.1. Фрагмент выставки “Шедевры русской иконописи” ГТГ. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

Рис.2. Фрагмент выставки “Шедевры русской иконописи” ГТГ. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

Рис.3. Фрагмент выставки произведений К.С.Малевича ГТГ. Крымский вал. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

Рис.4. Фрагмент выставки произведений К.С.Малевича ГТГ. Крымский вал. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

ис.5. Фрагмент выставки произведений Л.М.Лисицкого ГТГ. Крымский вал. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

Рис.6. Фрагмент выставки произведений Л.М.Лисицкого ГТГ. Крымский вал. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов, А.Голышев.

Рис.7. Фрагмент выставки произведений В.М.Васнецова ГТГ. Крымский вал. Дизайнеры Г.Синев, Ю.Дьяконов.

Рис.8. Экспозиция произведений В.Мухиной. Дизайнер А.Перельман.

Рис. 9. фрагмент экспозиции выставки произведений Д.Левицкого. Дизайнер В.Шпак.

Памятник в системе аудиовизуального показа (экспозиция церкви Ризположения Московского Кремля)

Комплексный аудиовизуальный метод демонстрации – явление в нашей повседневной жизни довольно частое. Он широко применяется в театрах, при организации выставок и т.д. Однако как способ раскрытия музейной экспозиции, расположившейся в культовом памятнике церкви Ризположения Московского Кремля, такой подход пока достаточно нов. Его реализация стала возможной, благодаря уникальности древнерусского памятника, являющегося выдающимся произведением искусства, а также использованию наиболее прогрессивных тенденций в применении технических средств для музейной экспозиции.

Данной работе предшествовали предпроектные исследования, связанные с изучением среды, что и помогло определить световой и звуковой язык показа, органичный для памятника.

Как правило, в современном музее задачи экспозиции часто сводятся к обособленному экспонированию отдельных художественных произведений. Что касается демонстрации древнерусских памятников, подобная практика совершенно неприемлема, поскольку любое произведение древнерусского искусства, будь то икона или фреска, составные части единого храмового действия, являющегося высшим синтезом всех искусств.

Принцип аудиовизуального показа включает в сферу своих проблем изучение особенностей памятника и на этой основе определение ряда (пространственно-временных, световых, цветовых и звуковых) элементов показа, которые позволят органично раскрыть его художественные достоинства.

Цель современного музея не только сохранить редкости, но и вдохнуть жизнь в музей. Аудиовизуальный показ позволяет лучше подготовить зрителя к самостоятельному восприятию, помогает ему “вжиться” в атмосферу музея, глубже постигнуть художественные достоинства памятника. При этом появляется возможность отработки жесткой программы, являющейся эталоном рассказа. Такие программы могут быть рассчитаны на разные группы посетителей.

Исходя из основной задачи Музея древнерусского искусства, функциональный метод показа перемещает восприятие зрителя из культового сооружения (каким является данный музей в прошлом) в сферу музея, раскрывающего свою экспозицию современными техническими средствами.

Центром сосредоточения основных экспозиционных проблем памятника является его среда: для самого памятника – это сохранение художественно-культурного статуса, исходя из исторически достоверных данных, для зрителя – это наличие информационных средств, помогающих оценить своеобразие и эстетическую выразительность художественного языка.

Среда создает особые условия для жизни произведения искусства в музее. Так, для раскрытия эстетического феномена архитектуры необходимо пространство и возможность движения; свет и цвет – для восприятия живописи, фресок, скульптуры; акустические возможности – для музыки. Истинно художественное произведение является таковым лишь в полноте необходимых для его существования условий, в расчете на которые и в которых оно было создано. Параметры окружающей среды

конструктивно входят в организм художественного произведения, как бы являясь его частью, продолжая его за пределами собственно произведения. Несоблюдение качественных параметров окружающей среды в экспозиции музеев отрицательно сказывается на ее организации и восприятии.

В-третьих, замеры распределения светового потока полуцилиндрических сводов подкупольного пространства показывают, что в местах сопряжения арок и стен наблюдается равномерное освещение вогнутых поверхностей, а ближе к барабану соблюдается закон освещенности арок, что находится в соответствии с их истинной архитектурной формой.

Если суммировать распределение освещенности иконостаса и подкупольного пространства, можно сказать, что в интерьере храма при естественном освещении создается своеобразный, довольно равномерный световой столб (от 2 до 20 люкс), выделяющий изображение Христа-Пантакратора на вогнутой поверхности барабана. Окна, стены и проемы барабана создают постоянную световую среду, позволяющую говорить об удивительной интуиции древних мастеров. Со всей очевидностью встает вопрос сохранения в экспозициях световой гармонии, включающей внешнюю среду – освещение храма, освещение фресок и живописи.

С целью выявления реальной картины освещенности иконостаса в экспозиции музея были сняты показания световых характеристик одновременно при дневном освещении и в свете паникадила – единственного действующего искусственного источника. Анализ замеров показал, что освещенность иконостаса естественным светом незначительна, наоборот, искусственное освещение, создаваемое огромным количеством электрических ламп паникадила, не имеет ничего общего с законом традиционного искусственного освещения древнерусского храма. Повышенная яркость, резкий свет ламп мешал восприятию живописи, нарушая художественный строй памятника, искажая смысловое значение освещения в общем убранстве интерьера памятника.

Цвет

Проблемы сохранения цветовой среды в зависимости от применения различных источников освещения памятника рассмотрены были на примере цветовой строй деисусного ряда иконостаса церкви Ризположения.

В создании иконостаса принимал участие один из лучших иконописцев начала XVII в. Назарий Истомин Савин, в частности, он выполнил сохранившийся деисусный ряд, создающий атмосферу праздничности при помощи алого и белого цветов. Художественной особенностью русской иконы является чистый локальный цвет. Древние мастера применяли его для придания большей эмоциональности произведению и его символике.

Эмоциональная окраска деисусного ряда церкви Ризположения меняется в зависимости от освещения. При естественном дневном свете краски холодны, позолоченная басма приобретает серебристый оттенок, являясь фоном для всех цветовых тонов. Картина резко меняется при искусственном освещении. Доминирует золото, и иконостас поражает зрителя своим блеском. Но особенно живописно выглядит иконостас при свете свечей. Правильное освещение икон – одна из основных задач экспозиции интерьера церкви. Большинство же применяемых в настоящее время источников искусственного освещения является причиной искажения цвета.

Изучение изменения одного и того же цвета при освещении различными источниками проходило в два этапа: во-первых, подробно рассмотрен цветовой строй деисусного ряда иконостаса, во-вторых, определена зависимость изменения цветовой

гаммы от использования различных источников света.

Степень изменения цвета производилась путем визуального сравнения определенного цвета с эталоном по системе “цвет – внешний вид”. Этому способствовал чистый, локальный цвет русской иконы. Наиболее подходящим для замеров оказался атлас Манселла, являющийся международно признанной коллекцией цветов, широко применяемой в различных областях науки, техники, искусства для обозначения цветов, соответствующих стандартам, принятым в Японии, Великобритании, США (1). Образец учитывался только в том случае, если он полностью сливался с исследуемым цветом. В деисусном ряду иконостаса были произведены замеры основных цветов каждой иконы, кроме того, были учтены белые и черные цвета. Результаты исследований показали, что в деисусном ряду применены цветовые тона, занимающие в атласе отрезок от красного до желтого цвета, со всеми нюансами этих цветов. Синий, фиолетовый, пурпурный совсем не присутствуют. Учет насыщенности цветов деисусного ряда дает возможность говорить о природе некоторых цветовых нюансов, об использовании цвета в качестве композиционного акцента. Интересно, что красный тон, повторяющийся наиболее часто во всех иконах, имеет самое большое колебание по светлоте и насыщенности, также наблюдаются богатые нюансировки зеленого цвета. Сущность цветового строя древнерусских икон может быть кратко определена так: создание богатого цветового звучания, оказывающего эмоциональное воздействие при помощи нескольких чистых тонов, без применения переходных.

Звук

Как правило, церкви, созданные древнерусскими мастерами, славятся великолепной акустикой.

Об акустических свойствах помещения можно судить по степени реверберации и разборчивости речи. Реверберация характеризуется временем спада звуковой энергии относительно своего первоначального значения. Причем, чем ниже концентрация звуковых отражений, тем лучшими акустическими свойствами обладает помещение. Разборчивость речи, или артикуляционный параметр качества, связана с нахождением таких точек, в которых происходит гашение паразитных звуковых отражений и сохраняется естественная, без искажений звучащая речь. Названные показатели, помимо архитектурно-пространственных особенностей интерьера, зависят от места расположения источника звука и слушателя, от свойств материалов, составляющих интерьер, от степени заполненности помещения людьми.

Необходимо помнить, что на акустические свойства помещения влияют детали убранства интерьера. Так, например, известно, что первоначально в Успенском соборе иконостас имел только три яруса. С XVII в. в нем появился пятиярусный иконостас, что привело к увеличению деревянных деталей в интерьере и способствовало улучшению акустических качеств. С другой стороны, пол собора вначале был выложен кирпичом, затем его заменили чугунными плитами, что не способствовало улучшению его акустики. При подробном исследовании можно выявить и другие причины, которые тем или иным образом изменяли акустику собора.

К сожалению, до настоящего времени исследование звуковых параметров храмов, с точки зрения художественной значимости, не проводилось. Только в технической литературе удалось отыскать примеры акустических характеристик культовых сооружений различных исторических эпох стран Западной Европы. Исследованиями ряда авторов установлено оптимальное время реверберации для церквей романского стиля со средним объемом помещений – порядка 2 сек. в пределах 200-300 гц.

Для русских церквей при номинальном использовании в их интерьерах дерева в виде икон иконостаса также характерен максимум времени реверберации и области низких частот.

Русские церкви в отличие от западных рассчитаны только на голосовое пение во время литургии. До XVII в. литургия проходила довольно скромно. Служил ее священник и заключалась она в чтении Евангелия и распевании некоторых молитв всеми прихожанами. С XVII в. служба становится более пышной и торжественной, строится на диалоге священника и дьякона, по ходу службы периодически вступает хор. Состав хора менялся на протяжении веков. Места, где находились источники звука (священники, хор), учитывались древними зодчими при строительстве и оставались неизменными. Хор располагался на амвоне, на клиросах справа и слева от царских врат. В данной работе была применена методика исследований музыкальных залов, которая позволила провести замеры времени реверберации в Успенском соборе и церкви Ризположения.

Анализ звуковой среды церкви Ризположения показал, что при воспроизведении звука необходимо использовать отдельные каналы для речи и музыки. Речь экскурсовода должна иметь определенный темп. Задача экспозиционера – правильно использовать звуковую среду памятника, сохранять ее, препятствовать неграмотному применению технических средств озвучивания.

Как уже говорилось ранее, в процессе аудиовизуального показа памятника свет играет огромную роль, являясь средством создания художественного образа экспозиции, но оптимальные условия освещения не должны вступать в противоречие с требованием предохранения экспонатов от разрушающего действия света.

Чтобы определить параметры освещения, используемые в процессе аудиовизуального показа, назовем общие функции свето-цветовой среды по отношению к зрителю. Это, в первую очередь, обеспечение зрительного и психологического комфорта, а следовательно, создание условий, благоприятных для полноценного восприятия деталей объектов, их формы, пластики, фактуры, цвета. Эти условия создаются следующими параметрами освещения: уровнем освещенности, обеспечением яркостей объекта и фона, спектральным составом излучения источников света, воспроизводящего колорит без искажения; созданием моделирующего эффекта; исключением из поля зрения прямой и искаженной блескости. Необходимо также создание соответствующих условий адаптации.

Надо заметить, что перечисленные функции световой среды не могут быть выполнены одновременно в полной мере. Например, при низких уровнях освещенности, создаваемой традиционной системой освещения, невозможно обеспечить различение деталей и т.д.

Однако прием аудиовизуального показа позволяет совместить эти требования в процессе различных этапов демонстрации памятника. Очевидно, что для определения оптимальных для любого из памятников параметров освещения необходимо изучение каждого объекта. Однако общие принципы методики исследования и освещения были сформулированы нами на одном памятнике.

Исследования выполнялись на основе метода изучения субъективных оценок. Полученные данные по уровням освещенности и цветности освещения, используемые для различных задач зрительного восприятия, легли в основу реализации аудиовизуального показа. Оказалось, что максимальные уровни освещенности отдельных экспонатов (70 люкс), установленные для аудиовизуального показа, в два раза меньше рекомендуемых значений, а усредненное по времени значение освещенности (20 люкс) в семь раз меньше рекомендуемых значений. Этот результат был получен благодаря:

разработке системы освещения, которая в силу своих световых и цветовых параметров ориентирована на “традиционную” систему освещения;
 использованию принципов аудиовизуального показа, предполагающих последовательное ограниченное по времени высвечивание объектов экспозиции;
 учету условий предварительной адаптации в процессе показа;
 оптимизации количественных и качественных характеристик освещения.

Все это приводит к значительному снижению разрушающего действия света, а следовательно, к продлению жизни уникальных произведений живописи.

Основными элементами аудиовизуального показа памятника являются:

записанная на магнитную ленту и воспроизводимая “живая речь экскурсовода”, в данном случае, речь профессионального актера, с поставленным голосом, а также запись музыкального фрагмента, демонстрирующего акустические особенности памятника;

показ непосредственно перед посещением интерьера памятника небольшого слайд-фильма, раскрывающего особенности его истории и архитектуры;

демонстрация художественных достоинств интерьера памятника с помощью светотехнических средств, осуществляемая высвечиванием как целых произведений, так и отдельных фрагментов по программе, воспроизводимой автоматически;

использование автоматики, применение которой помогает производить показ по разным программам на нескольких языках в зависимости от состава посетителей.

Научно-исследовательским институтом строительной физики была разработана и реализована в интерьере памятника церкви Ризположения установка для аудиовизуального показа. На наш взгляд, только на основе учета параметров среды определенного памятника возможно создание экспозиции, адекватно раскрывающей его художественные достоинства. Более того, изучение физических параметров среды поможет в разработке требований к качественным параметрам освещения и акустики, правильному выбору языка и жанра экспозиции памятника.

Проект экспозиции церкви Ризположения Московского Кремля был сделан в 1986 г. Он представляет бесспорный интерес в качестве опыта разработки системы аудиовизуального показа в памятниках архитектуры, истории и культуры, и конкретно в культовых памятниках, независимо от условий и задач их возможного использования.

Литература

1. *Munsell A.* Book of color. – Baltimore, 1966.

М.Майстровская

Музейный образ - поиски и находки (экспозиционное искусство 90-х годов)

Несмотря на коллизии политической и социальной жизни страны, этап 90-х годов ознаменовался значительными событиями музейной практики. В экспозиционном искусстве постсоветского периода следует выделить прежде всего реконструкции крупнейших отечественных музеев; завершение фундаментального музейного комплекса Центрального Музея Великой Отечественной войны (ЦМ ВОВ) на Поклонной горе, открытие которого было приурочено к 50-летию Победы; новую экспозицию Музея-панорамы Бородинская битва, удостоенной Госпремии. Открылись музеи, целью которых стали некие концептуальные программы. Например: Музей А.Д.Сахарова со своей оригинальной и остро концептуальной экспозицией, вошедшей в число лучших архитектурных проектов последнего десятилетия; Музей искусств, созданный на основе альянса ГМИИ им. Пушкина и Российского Гуманитарного Университета, базой которого послужила коллекция слепков с выдающихся произведений мирового искусства, собранных в свое время И.В. Цветаевым. После многих лет пребывания в фондовых недрах ГМИИ эти копии были отреставрированы и обрели новую жизнь и признание в помещениях бывшего Университета А. Шанявского, где расположилась экспозиция нового музея, как бы возвращаясь к своей первоначальной концептуальной миссии - быть "наглядной хрестоматией" мировой культуры для молодого поколения. Москва получила долгожданный "классический университетский музей", реализовавший выдающиеся замыслы отечественной музейной культуры начала века и гармоничную, профессионально организованную экспозицию конца XX века. Музей археологии Москвы был создан на основе раскопок при реконструкции Манежной площади; Галерея А.Шилова - в связи с даром городу коллекции популярного художника. Обновили свои экспозиции и ряд естественно-научных музеев и многие другие.

Сегодня можно говорить о разнообразных плодотворных направлениях, в рамках которых происходит поиск новых современных экспозиционных форм, разработка художественных почерков и подходов, расширение поля эксперимента в музейном экспозиционном искусстве.

Все эти подходы переплетаются в сложной мозаике калейдоскопа, который представляет собой современное экспозиционное творчество. Создаются уникальные экспозиционные решения, являющиеся формой выражения конкретных музеев, характера его собраний, концепций и проблем, которые стремятся воплотить авторы экспозиции. В отдельных и самых ярких случаях это приводит к созданию экспозиции музея как синтетического произведения экспозиционного искусства, обладающего собственной спецификой и выразительностью.

Остановимся на экспозиционных решениях последних лет (90-98 гг.), наиболее четко отражающих направление поисков экспозиционного жанра, общую картину экспозиционных решений, круг вопросов и новаций, которые вышли на первый план в отечественной экспозиционной практике.

Наиболее крупными событиями стала реконструкция ряда крупнейших отечественных музеев: Третьяковской галереи, Исторического музея, Музея А.С.Пушкина. Эти фундаментальные, крупные преобразования музеев, связанные со строительством, модернизацией и полной реэкспозицией, были обусловлены большим

комплексом причин как внутримузейных, так и внешних социально-культурных, функциональных.

Просуществовав сто и более лет, музеи были поставлены перед задачей обновить и модернизировать свои экспозиции, привнести в них современные технологии и современный контекст, рассчитанный на новые требования, которые предъявляет к музею современное общество. Основанием для новых экспозиционных решений всегда становится трансформация в восприятии зрителей, качественные изменения стилистики в архитектуре и дизайне своего времени. Возможно, главными в этом перечне причин становятся новые взаимоотношения музея со своим зрителем. Изменение коммуникационных принципов современной музеологии связано с тенденцией “открытости” современного музея и перехода с сугубо дидактических позиций к готовности вести активный диалог.

Проблемы модернизации не означают отказа музея от сформировавшегося за долгие годы существования “лица”, специфики и уникальности, которые стали неотъемлемыми чертами его образа. При реэкспозиции крупного старого музея одной из главнейших задач становится задача сохранения или воссоздания “старого сложившегося образа” музея в новой модернизированной и функциональной структуре. Практика последних лет наглядно демонстрирует эти тенденции.

Реконструкция Государственной Третьяковской галереи, которая вновь открыла свои залы на своей старой территории в Лаврушинском переулке, где вырос целый музейный комплекс, явилось крупным событием в культурной жизни Москвы и России. В задачи реконструкции Третьяковской галереи, помимо архитектурно-строительных преобразований, входила проблема перестройки экспозиций с учетом современных тенденций и новых экспозиционных площадей. Музей справился с этой задачей достаточно своеобразно, гибко решая в каждом конкретном случае характер и принципы экспозиционного построения, что привело к различию экспозиционной организации в тех или иных разделах галереи. В одних залах присутствует как бы повторение прежних экспозиций, где картины заняли давно знакомые и привычные места. Залы “сохраняют” свою устоявшуюся в зрительском восприятии экспозицию - как неотъемлемую и ценную часть музея. Тем самым, старая традиционная экспозиция музея переосмысливается в своей значимости и приобретает значение самоценности. Однако в других, в основном, новых помещениях музея, которые возникли за счет реконструкции, экспозиции строятся на основе обычных схем и приемов.

Профессионально построенными на основе современного экспозиционного дизайна, представляются экспозиции отдела Древнерусского искусства, зала классической скульптуры и некоторые другие экспозиции галереи. Удачны в плане экспозиционной организации новые помещения для экспонирования графики, которые представляют собой камерные, затемненные помещения с более низкими потолками и полностью искусственным освещением.

За эти годы был создан ряд крупных выставок, как из произведений самой галереи, так и совместных, собранных из коллекций различных музеев. Практически все они были выполнены экспозиционером галереи Н.Г.Дивовой в творческом сотрудничестве с дизайнером Г.Н.Синевым, которые на протяжении последних лет совершенствуют и развивают экспозиционную культуру Третьяковской Галереи. Каждая из них явилась событием не только благодаря своим блистательным собраниям и коллекциям, но и экспозиционным решениям, которые покоряют разнообразием подходов, оригинальными композициями пространства, ясными и точными колористическими решениями, неким цветовым кодом выставки. Этот цветовой код органически связан с экспонатурой, ее характером, гаммой и, самое главное, с ее эмоциональным, содержательным и символическим прочтением. В экспозиции

применяется универсальное, лаконичное и функциональное оборудование из стекол со специальными соединительными элементами (разработанное фирмой “Продизайн”), которое позволяет варьировать его постановку в пространстве и создавать для экспонирования ценнейших музейных материалов комфортную и выразительную среду.

Наиболее запоминающиеся выставки этого периода: “Мир и образы детства”, “Наивное искусство России”, “Сокровища музеев Подмосковья”, “Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского севера” и др.

Выставка “Русский авангард из коллекции Г.Д.Костаки” (Н.Дивова, Г.Синев) запомнилась остротой и динамикой пространства, которое четко сформировали жесткие металлические конструкции в виде черных прямоугольных решеток, ассоциирующихся с графикой конструктивизма, с его прямоугольником, диагональю и квадратом, которые стали выразительным средством, знаком выставки. Они динамично выстраивали планировку зала, заставляя зрителя невольно подчиниться этому сильному и волевому движению. Пространственная диагональ, четкость и простота конструктивной структуры выставки, ее ассоциативность ясно корреспондировали с экспонатами известной коллекции произведений авангардного искусства начала века, делали выставку острой и выразительной.

“Екатерина Великая и Москва” (Н.Дивова, Г.Синев) была приурочена к 850-летнему юбилею города. Выставка была такой же парадной, представительной и значимой, как и тема ее произведений. Здесь были представлены живопись, предметы декоративно прикладного искусства, исторические материалы. Основа экспозиционного образа строилась на создании условной и ассоциативной экспозиционной среды, в виде некоего дворцового зала, с характерными чертами легендарного Царицынского дворца. Красно-пурпурный колорит выставки в сочетании с позолотой резных рам и красочной живописью блистательных портретов современников незаурядной российской императрицы создавал атмосферу торжественности и величия.

Совершенно другой образ тот же зал приобрел на выставке “Михаил Врубель” (Н.Дивова, Г.Синев), где при масштабной и четко-функциональной пространственной организации выставки, была создана уникальная экспозиционная среда для экспонирования выдающихся произведений художника. Все компоненты выставки, глубокий темно-зеленый колорит, монументальное размещение живописных произведений в пространстве зала и специальная подсветка направленными прожекторами - создавали неповторимую атмосферу цвето-световой среды, в которую были “погружены” произведения Врубеля.

Отличительной чертой выставок ГТГ является их культурологический аспект. Монографические документальные комплексы материалов по истории коллекций, произведений, событий, -фотографин и литературные источники, составляют неперенные разделы каждой художественной выставки.

Значительным событием в экспозиционном строительстве после долгих лет реконструкции стал Государственный исторический музей (Моспроект-2, главный архитектор проекта А.А.Шишков. Здание музея претерпело значительную модернизацию, целью которой было сделать музей более функциональным для музейного предназначения и более комфортным для посетителей. В плане его экспозиционного представления реэкспозиция ГИМа оказалась весьма интересной и концептуально осмысленной. Музей возрождается в своем первоначальном виде (открыта только первая очередь экспозиций) и предстает перед зрителем конца XX века во всей красочности своего декоративного наряда, в котором был задуман и осуществлен по проекту В.О.Шервуда. В залах музея на документальной основе восстанавливается декоративная программа конца прошлого века: парадные сени, с

традиционной для русского зодчества узорчатой росписью интерьера и родословной Династии Романовых; архитектурно-декоративные элементы экспозиционных залов, соответствующие первой экспозиции музея. Формы и характер декора отражают и дополняют строгую систематику коллекций по археологии, создавая для их экспонирования семантическую и художественную среду. Новая экспозиция, представляющая памятники с древнейших времен до XII века н.э. - периода формирования Древнерусского государства, построенная в стиле старой, первоначальной экспозиции исторического музея, создает определенный образ “традиционного старого музея”. Несмотря на полную модернизацию экспозиции, ее высокое по технологическому качеству экспозиционное оборудование (фирма “GlasBau Hahn”, Германия): с зеркальными отражателями, универсальной подвеской, высококачественными склеивающимися стеклами, сохранен характер старых витрин исторического музея. Его создали с помощью солидных дубовых карнизов и цоколей, которые пришлось надевать как “перчатку” на ультрасовременное и функциональное оборудование. Программа и концепция новой экспозиции включающие воссоздание образа и стилистики старой исторической экспозиции музея, демонстрируют ту же, что и в Третьяковской галерее, и ранее в реэкспозиции Оружейной Палаты, тенденцию к осмыслению и самоценности музейного экспозиционного образа. (Руководитель художественного проекта - один из старейших художников-экспозиционеров Я.Н.Грачев.)

Открытие музея сопровождается и крупной выставкой “Реликвии истории Государства Российского (X-нач. XX вв.)”, устроенной в парадных залах музея (художник А.С.Миронов).

Выставка при всем обилии исторических и художественно-ценных экспонатов, репрезентативности и насыщенности представляется довольно спорной в экспозиционном отношении. В ней использовано высококачественное уникальное зарубежное оборудование, с тонированными зеркальными панелями, которые создают лабиринты иллюзорных пространств и до бесконечности множат представленные в залах предметы бесценных коллекций. В целом это создает сильный эмоциональный эффект, необычную атмосферу, некую игру в “Зазеркалье”, в сложных и многозначных отражениях которого начинают переплетаться исторические реликвии, искаженная зеркальными отражениями архитектура залов, в том числе и современные зрители, пришедшие в музей. Самым уязвимым моментом экспозиционного построения выставки является вольное отношение к уникальной и стилистически выразительной архитектуре музея. Во взаимодействии архитектуры и экспозиции не удалось найти гармонии и соразмерности. Они существуют в достаточной мере автономно, при диктате экспозиции.

Наконец, еще одной важной для отечественного экспозиционного искусства представляется новая экспозиция Государственного музея А.С.Пушкина, залы которого открылись на Пречистенке после коренной реэкспозиции, которую претерпел музей, на протяжении более тридцати лет являясь неким “идеальным образцом” для подражания и прародителем целого поколения музейных экспозиций.

Новая экспозиция Музея А.С.Пушкина (создана старейшим теоретиком и практиком отечественного экспозиционного искусства Е.А.Розенблюмом с Н.И.Михайловой, сотрудниками музея, художниками А.Звидриным, А.Крыловым). Музей, в ходе реэкспозиции был значительно перестроен, модернизирован и предстал перед зрителями в обновленном виде. Камерный и уютный московский особняк начала XIX века с его лирической и поэтической средой приобрел дворцовый облик в изяществе и ясности своей классицистической архитектуры, богатейшей коллекции и нового экспозиционного прочтения. К музею пристроен современный универсальный

зал под стеклянной крышей, который соединил его со служебными строениями, фундами и придал старинному московскому особняку черты, характерные для конца двадцатого века, с его игрой и контрастами исторического и ультрасовременного, памятника и авангардной архитектуры, литературного музея и “театра” музея, с его постановочными комплексами и аранжировками. Музей приобрел сложную, разнообразную по характеру и приемам, насыщенную блистательной эк-спонатурой экспозицию, оснащенную специально выполненным для музея оборудованием (фирма “Rotstein”, Германия). Новая экспозиция музея заслуживает пристального внимания и изучения ее своеобразного экспозиционного языка (рис. 39,40)

Из экспозиционных решений выставок ГМИИ им. Пушкина, прошедших за последние годы и, к сожалению, не вошедших в основную статью о музее, прежде всего хотелось бы вспомнить грандиозную выставку “Москва - Берлин” (художник-сценограф Б.Мессерер), которая стала крупным культурным событием Москвы. Сценография выставки, где были представлены обширные и уникальные собрания советского и германского искусства, строилась на противопоставлении жесткой геометрии и активной пластики экспозиционных построений, красного и черного цвета, которое проходит через все залы. Это самое сильное цветовое сочетание, контрастное и насыщенное, острое и трагическое по своей эмоциональной окраске, становится чуть ли не главным выразительным элементом выставки, неким символом, знаком, выражающим идеи мира и войны, разрушения и созидания. В большей степени выставка была не столько художественная, сколько культурологическая, проблемная и концептуальная. Она включала помимо художественных произведений, огромный массив документов и фотографий, материалов по архитектуре, литературе, музыке. Монументально и образно было решено оформление парадной лестницы музея, по обеим сторонам которой “развевались” два гигантских полотнища - красное и черное, которые сразу же вводили зрителя в эту контрастную и насыщенную среду противопоставлений, сравнений, аналогий, которое рождало восприятие выставки, (рис. 41,42)

Другой выставкой музея, заслуживающей внимания является выставка “Сокровища Трои” из раскопок Г.Шлимана (концепция В.П.Толстикова, дизайнер В.Шпак), которая экспонирует всемирно известную археологическую коллекцию. Художественный характер экспозиции основан на некоем “ретро” образе старой классической музейной археологической экспозиции конца прошлого века. В ней четкая пространственная организация, подчеркнутая сдержанность и эстетика, характерные для такого рода экспозиций. Высококачественное оборудование и весь экспозиционный антураж выполнены на современном дизайнерском уровне и органично входят в среду выставки, которая строится на мягком полумраке подсветки и благородном коричневом колорите, создающим ассоциативную среду тишины, “неторопливого течения времени”, репрезентативности. Эта условная экспозиционная среда ассоциируется с археологическим “раскопом”, с таинственностью легендарного золотого клада, в атмосферу которого погружается зритель, сосредоточено рассматривающий отдаленные от нас тысячелетиями сокровища, (рис.43)

Другой крупной инновационной выставкой прошедшей в музее была выставка “Мир чувственных вещей в картинках конец XX века” (Галерея “Марс”, автор проекта К.Худяков, дизайнер экспозиции Д.Бернштейн). Выставка явилась реализацией оригинального замысла, где все произведения живописи, скульптуры, графики и литературные тексты были выполнены современными художниками на основе концептуальной программы интерпретирующей известный трактат выдающегося ученого Яна Амоса Каменского. Авторы выставки-пытались передать свое понимание основополагающих принципов бытия в характерном видении и восприятии человека

конца XX века. Четкая и рациональная организация выставки создавала определенный ритм, логику и гармоничность пространственных постановок, а продуманный и удачно выстроенный экспозиционный ряд позволил собрать огромную и разнохарактерную по творческим жанрам выставку в целостную и органичную художественную структуру, (рис.44)

Обращают внимание на художественное построение экспозиций выставки: “Художник читает библию”, раздел “Люди и судьбы” на выставке “Москва-Берлин”, “Москва в рисунках детей XX века”, “Графические циклы Сергея Эйзенштейна” (рис.45,46), организация зала Д.Краснопевцева в Музее личных коллекций, а так же ряд монографических выставок, выполненных Давидом Бернштейном, дизайнером-экспозиционером ГМИИ, на протяжении последних лет плодотворно работающем в музее. Эти экспозиции отличают тонкое понимание предмета произведения искусства, четкая пространственная структурность композиций, разнообразие и архитектурность экспозиционных приемов, свойственные его профессиональному мышлению архитектора. Экспозиции Д.Бернштейна отличаются точным и безукоризненным построением экспозиционного ряда, где на тончайших пространственных и пропорциональных соотношениях художник аранжирует ясные гармоничные экспозиционные композиции.

В экспозиционном искусстве последнего десятилетия можно выделить основные направления, в русле которых происходит поиск экспозиционных решений и форм. Первое из них продолжает развитие предыдущего периода и основано на активном и открытом построении своеобразного музейного образа, который способен “визуально воплощать важнейшие аспекты содержания, выражать концептуальность построения, переводя его из сферы понятия в сферу материальных и пространственных форм, сообщая представленному материалу определенный культурный и временной контекст” (1). В основе его создания лежит оригинальный концептуальный замысел, а художественное построение является визуальным пластическим воплощением, адекватной художественной формой. Такие выставки и экспозиции предполагают наличие концепции и сценария и создаются в русле авангардных форм современного станкового изобразительного искусства - поп-арта, инсталляции, с привлечением специально выполненных для конкретной экспозиции произведений экспозиционного жанра. Их можно отнести к некоему сценографическому направлению, сценографическому дизайну, где зал становится сценой, а экспонаты - актерами в условной драматургии экспозиционного спектакля.

Подобные экспозиционные построения характеризует метафоричность, сложность и неоднозначность ассоциативных построений экспозиционного замысла. В какой-то мере это “станковое” направление экспозиционного искусства отражает общехудожественную стилистику постмодерна в его сегодняшней стадии развития. Оно очень созвучно в целом и современным поискам в станковом изобразительном искусстве, пластике и дизайне.

В последние годы в области музейной экспозиции успешно работают московские художники - Авет Тавризов (“Музей М.Цветаевой” в Александрове, “Музей С.Есенина” в Москве, Выставка “300 лет Российского Флота” в Политехническом музее (рис. 47); Евгений Богданов и Станислав Черменский (авторы экспозиции Музея Бородинская битва), Геннадий Синева, Давид Бернштейн, Александр Конов, Леонтий Озерников, Евгений Амаспюр, Владимир Надежны, Вячеслав Шпак, Александр Миронов, Юрий Решетников, Иван Мальцев, Алексей Бабыкин и многие другие.

Активно и плодотворно заявил свое творческое видение экспозиционного искусства Александр Конов, сделавший ряд оригинальных экспозиций выставок на базе

Музея Кусково - “Императорские дворцовые велосипеды” из коллекции Петродворца, “Египетский сервиз”, “Синдром Золушки”, “Столы и сервизы России”. Оригинальной концепцией была отмечена объединенная выставка трех музеев “Мир русской усадьбы” (ЦДХ) и, наконец, “Огниво Одина?”, выставка Сургутского художественного музея, награжденная Первой премией Красноярской Музейной Биеннале 1997 г. - дань острому концептуально решенному образу экспозиции.

А. Коновым своеобразно был представлен знаменитый Египетский сервиз, гордость Музея керамики и усадьбы Кусково, который предстал перед зрителями наполовину скрытым в золотистом песке, как ряд “случайно разбросанных” и “упавших” на землю виртуозных предметов исторического сервиза. Такое композиционное решение выстраивало ассоциации, метафоры, “напоминало” о караванных путях, далекой стране и превратностях судьбы предметов искусства.

Сложной и неоднозначной была концепция выставки “Мир русской усадьбы”. Сама идея объединить коллекционные вещи трех подмосковных Музеев-усадоб в целостные законченные интерьерные комплексы с целью воссоздания образа типологических и традиционных интерьеров русской усадьбы, была достаточно смелой и оригинальной. Аранжировка выставки с созданием условной среды “дома”, подиумов, переходов и помостов, как пространственной системы давно ушедшего мира усадебной культуры проникнута легкой ностальгией и верой в этот иллюзорный и манящий мир гармонии и одухотворенной поэтичности. Выставка остро и оригинально сопоставляла вещи, создавая некую отстраненную и театрализованную среду, некий театр “мира русской усадьбы”, где каждый экспозиционный комплекс был посвящен конкретному интерьеру (кабинет, гостиная, столовая и т.д.) и представлял собой инсценировку “картины” в драматургическом действии экспозиции.

Изящная и сложно аранжированная выставка “Столы и сервизы России” представляла знаменитые российские сервизы в сценографии экспозиционных комплексов - огромных “столов” с декоративными драпировками, стилевым и сюжетным антуражем, который сдержано, но достоверно точно передавал временную стилистику изысканного фарфора и характер его окружения. Каждый из комплексов, посвященный конкретному сервизу, в условной выразительной и живописной манере представлял его зрителю. На выставке были использованы металлические конструкции “шар-трубы”, деревянных решеток, каркасов и подиумов, хитроумно задуманных конструкций столов и всего предметного и исторического окружения, создававшего этот театр - выставки с кулисами, подмостками, картинной плоскостью стеклянного ограждения, пространственных комплексов и даже остроумной дорожкой-маршрутом, которая пластично пролегла по залу, ориентируя зрителя обойти экспозицию в определенном направлении, предусмотренном замыслом. (рис.51,52)

Комплекс посвященный Египетскому сервизу предстал инсталляцией в виде зала с зеркальными отражениями в загадочном полумраке, с гигантским столом в центре, на котором в парадной и репрезентативной форме расположился выдающийся сервиз; театрально расставленные стулья, казалось только что “оставлены хозяевами этого удивительного грандиозного застолья”. Точечная подсветка, зеркальная стена, в которой сервиз отражался и увеличивался вдвое, превращаясь в бесконечную построенную по диагонали вереницу кувертов, ваз, скульптурных изображений обелисков и храмов. Экспозиционный комплекс напоминал театрализованное зрелище, некую TV-студию, для съемок фантастического фильма на исторический сюжет, нежели привычную всем музейную экспозицию. Однако именно контрастность, современного и исторического, конструктивно-технического и изысканного пластического, создали удивительно эффектную и зрелищную среду, в которой

предметы коллекционного фарфора обрели новую для себя красочность и роль (рис. 50).

Выставка была декорирована изысканными композициями фитодизайна (фитодизайнеры Татьяна Бахарева, Лидия Дормашева). Каждая из них создавалась на основе изучения исторической аранжировки и характера цветочных композиций и букетов соответственно времени создания сервиза.

В дополнение к экскурсу экспозиционных поисков, хотелось бы добавить о двух безусловно интересных и привлекающих внимание зарубежных выставках, это “Ожившие мосты” (1997 г.) и “Мечты вытканые из шелка” (1998г.), прошедших в залах ГТГ на Крымском валу и наглядно демонстрировавших общие международные тенденции в построении современных выставочных экспозиций в плане их концептуально-художественного создания.

Британский Совет в России представлял выставку “Ожившие Мосты”. В основу ее легли исследования и замыслы предложенные Центром Помпиду и получившие дальнейшее развитие благодаря Королевской Академии Искусств в Лондоне (кураторы выставки П.Марри и М. Э.Стивен, художник Бренсон Коутс, дизайнер Таэс Гандри).

Концепция выставки представляет особый интерес. Она была задумана в качестве визуализации конкретной научной концепции, и лишь затем были выполнены все уникальные экспонаты: виртуозные макеты “живых” мостов. Идея выставки - продемонстрировать историю и эволюцию удивительного и редкого объекта архитектурного проектирования - “живых” мостов, начиная с Лондонского моста XIII века через итальянские мосты эпохи Возрождения, проекты триумфальных мостов, через мосты XIX века, мост-гараж К.Мельникова, выполненный для Парижа, “Мост хрустальных башен”, “Хрустальный пролет” до моста “Красная горка”, и проектов наших дней. Была предпринята попытка представить уникальные образцы осмысления идеи моста в историческом, конструктивном, социальном и метафизическом прочтении. Макеты исторических и современных мостов были изготовленные в масштабе 1 : 200, и переброшены через “Реку времени”, символически и реально текущую по залам галереи. Река была не красивой метафорой, а реально осуществленной водной поверхностью, которая благодаря оригинальному конструктивному и дизайнерскому решению оборудования экспозиции, стала тем связующим звеном, нитью, настоящей водной гладью, на которой были выставлены уникальные макеты. Вода текла, струилась и даже журчала, поступая с помощью специальной подводки коммуникаций. Экспозиционное оборудование выставки в своей конструкции, пластике и форме максимально выявляло идею выставки, превращаясь в выразительное средство и компонент, неотъемлемый от ее концептуального и художественного решения. В выставке участвовал целый спектр экспозиционных средств, были представлены разнообразные изобразительные материалы (чертежи, картины, гравюры, слайды и т.д.). Освещение затемненного зала галереи создавалось направленной акцентированной подсветкой вплоть до прожекторов с прорезными экранами, вращение которых создавало прерывистый, бликующий свет, имитирующий отблески воды. Это создавало удивительную по своей эмоциональной насыщенности картину, где притягательные экспонаты выставки были помещены в специально созданную среду подсветки, мерцания, журчания воды. Все вместе было захватывающим выставочным зрелищем, информативным, увлекательным и впечатляющим, которое надолго останется в памяти его зрителей.

“Мечты вытканые из шелка” - еще одна интересная экспозиционная концепция. Это выставка уникальных шелковых платков известной французской фирмы “Hermes”, которая на протяжении полутора столетий создает оригинальные произведения прикладного искусства - набивку на шелке в своеобразной живописной

манере. Выставка была организована на базе коллекций Музея Сантори, Осака. Оригинальная концепция выставки основана на визуальном повествовании, театрализованном маршруте, который проходит через разнообразнейшие экспозиционные комплексы, как бы вторящие изображениям на платках. Это и “обеденный зал” с зеркальной стеной и платками на гастрономические сюжеты; и летняя беседка с цветными бумажными фонариками, тихой танцевальной мелодией и даже запахами летних луговых трав; и цирк с морским котиком; и даже “трагический” сюжет с пронзенной деревянной шпагой белой кружевной рубашкой; и развивающиеся от ветродуев ленты в сумраке северной нормандской деревни и пронзительными глазами загадочной женщины и другие сюжеты. Незабываемым экспозиционным зрелищем стал зал с колоннами из красных платков “Золото пшеницы”, которые с помощью легких металлических конструкций превратились в колонны загадочного и пышного храма, напоминающего “роскошные фильмы на античный сюжет”; розовая беседка, где зритель попадал в феерию цветов и пение птиц; тотемный столб американских индейцев, и, наконец, кульминация выставки - зеркальный шатер с темным и глубоким небом, на котором светились сотни маленьких лампочек-звезд и платки вращались в его “бескрайнем ночном небе”. Выставка “Hermes”, представляла собой скорее экспозиционный спектакль, некое постановочное музейное шоу, в котором на основе увлекательной и поэтической концепции были созданы разнообразнейшие сценографические комплексы среды, включавшие звуки музыки, пения, шумы и даже запахи (созданные с помощью специальных аэрозолей). Ароматы сена, летних трав, цирковой арены, роз и боярышника полноправно входили в экспозиционные образы и ощущения. В экспозиции выставки использовался весь спектр музейных экспозиционных средств, произведения искусства специально созданные для нее, (живопись, скульптура, инсталляции, фото), элементы традиционных диорам, видео, музыка и высоко функциональный и логический дизайн. При безграничном разнообразии сюжетов, приемов и выразительных средств дизайн оборудования и вся архитектурная система выставки решена четко, логично и конструктивно. Выставка рассчитана на переезды: удобство и быстрота монтажа и демонтажа являются ее обязательными условиями. Заканчивалась она показом видео-ролика, в котором автор концепции и сценографии, известный дизайнер Хилтон Мак Конник комментировал выставку в поэтическом жанре рассказа о взаимосвязи сюжетов и цели выставки, призванной представить платки “Hermes” в сложной сюите экспозиционных образов. Выставка бесспорно покоряла своих зрителей, вводила в удивительный мир музейного спектакля. Пожалуй, можно высказать единственную претензию к выставке: она была очень “красива”, красотой, рассчитанной на массовый вкус. И в этой “красивости” кроется скорее ее рекламная суть и цель представить “мечты о шелке” для “людей, мечтающих обладать платком Hermes”, (рис. 48,49)

В создании выставки участвовали, помимо Мак Конника, художники, скульпторы, композитор, дизайнеры и ассистенты-архитекторы, специалисты по свету и техническим вопросам, а так же два мастера из Лиона, которые демонстрировали технику набойки шелкового платка любопытным московским зрителям. Выставка “Мечты вытканые из шелка” в какой то мере переходит в разряд зрелищных искусств и откровенно, не ассоциативно или косвенно, граничит с “театром”, со сценографией, с “постановкой” экспозиционного образа, становясь неким законченным в своей художественной интерпретации “экспозиционным спектаклем”. Целью ее становится организация театрализованной среды в которую погружается зритель, воспринимающий запрограммированные сюжетом повествования, ассоциации и эмоциональные впечатления. Выставка разворачивается как хорошо продуманная драматургия, со своими сюжетными завязками, развитием и кульминацией и ярко

демонстрирует зрелищный, театрализованный подход в создании современных экспозиционных решений как жанр “экспозиционной сценографии”, возможно, доведенной до последней стадии, когда она еще сохраняет специфические и характерные черты выставки.

В последнее время отчетливо выявляется развитие второго направления, если можно так назвать и дифференцировать этот калейдоскоп различных подходов и стилистик, существующих в современном экспозиционном искусстве. В отличие от предыдущего, это направление на первый взгляд кажется намного спокойнее и даже чуть суше и приближается к традиционному “спокойному” и “логическому” музейному построению. В нем более стабилен и непререкаем постулат о главенстве экспоната, а в аранжировке экспозиции прослеживается традиционная “музейная сущность”. Такой подход характеризует большая функциональность, строгость, ясность композиционных построений, лаконичность средств и, что характерно для современного музея, высокий уровень качества. Качества во всех его аспектах - качества концептуального, архитектурного, художественного, функционального и исполнительского. Качества, которое начинает восприниматься как эстетическая категория. И эта чистая, четкая, высоко профессиональная эстетика, основанная на максимально точном выражении концепции, в лаконизме, без изощренности приемов и хитроумных экспозиционных эффектов, целью которых порой становится лишь выдумка сама по себе. Это направление тяготеет к зарубежным аналогам, основанным на более высоком уровне музейных технологий, более отчетливо отдает предпочтение чистому классическому дизайну и архитектуре, в противовес арт-дизайну и сценографическому направлению.

В этих экспозиционных решениях большую роль играют архитектурные и дизайнерские аспекты, характер и функциональное качество систем оборудования, блестяще выполненных на основе новейших технологий, качество и характер применяемых в экспозиции материалов, которые выявляют свои не только технологические и конструктивные, но и семантические особенности. В этой экспозиционной ситуации все ее составляющие компоненты и средства становятся более значимыми. Так, “порой кажется, что эти конструкции слишком отстранены. И лишь в контексте конкретных” экспонатов и экспозиции этот экспозиционный дизайн “как бы преодолевает свою внешнюю визуальную и нейтральность и отстраненность по отношению” к экспозиции “и обнаруживает в себе, в своей структуре, пластике, фактуре такую образную содержательность, которая оказывается органичной концептуальному замыслу” и самим экспонатам выставки, так можно перефразировать высказывания (В.Березкина) о последних тенденциях, в сценографии, которые обнаруживают с экспозиционным искусством самые тесные и родственные связи (2). Такие экспозиции в музее воспринимаются более традиционными с точки зрения их архитектурной и художественной выразительности. Однако это не означает возврата к стабильной и спокойной музейной специфике. Скорее, наоборот, это некое отрезвление в погоне за поверхностными и становящимися типичными экспозиционными эффектами, предполагает возможно более “зрелый возраст” и качественно иной уровень экспозиционного жанра. В связи с последними поисковыми экспериментами в экспозиционном искусстве, необходимо остановиться на Конкурсах музейных экспозиций на Международной Красноярской Биеннале, прошедшие в 1995 и 1997 гг., которые продемонстрировали целый ряд оригинальных и острых экспозиционных решений. Первая премия 1997 г. присуждена выставке “Огниво Одина?” (дизайнер А.Конов) Сургутского художественного музея, (рис. 53)

Маленькое и достаточно скромное бронзовое огниво X века послужило поводом и ядром оригинальной музейной концепции, выявившей и продемонстрировавшей, захватывающую канву создания экспозиционного образа, процесса раздумий, споров и

реализацию в ясном, лаконичном, но выразительно точном экспозиционном представлении. Огниво было заключено в лазерном пропилене ствола дерева, привезенного из Москвы, которое оказывалось для него постаментом и средой, неким тотемным столбом. Он был установлен в центре пластичного пространства, огражденного легкими панелями, на которых экспонировались графические изображения таких же предметов, ранее найденных известных археологических находок, и данное огниво как бы включалось в этот визуализированный научный ряд. Экспозиционное решение концентрировало на себе внимание и разворачивало ряд мифологических и исторических ассоциаций и значений этого уникального музейного предмета, выстраивала его научную и экспозиционную гипотезу. Замысел выставки предполагал диалог со зрителем, его включение в размышления и дискуссию о дешифровке сюжета изображения на рукояти огнива, где был изображен “человек между двумя гигантскими птицами”. Посетителям были предложены “две версии, равноправно существующие в научном мире. По одной из них, в основе изображения на огниве лежит знаменитая философская легенда о вознесении Александра Македонского. По другой, - верховный бог пантеона викингов - Один”. В экспозиционный контекст выставки входили тексты - переписка, размышления, полемика. Площадь пола была застелена черным полиэтиленом, создавая контраст цвета и фактуры, еще раз подчеркивающей разновременность представленной археологической сенсации и сегодняшнего дня. Все в этом небольшом выставочном пространстве переплеталось в своих временных отчетах и идея представить древнее Огниво в лазерном пропилене - была той самой концептуальной альтернативой времени и развитию человеческой цивилизации, которая и стала главным в этом чистом экспозиционном решении, продемонстрировав историю в контексте сегодняшнего дня.

Сегодня в экспозиционном творчестве находят место разнообразные направления и жанры - это и изысканный арт-дизайн; средовой дизайн; стилизация; традиционный музейный дизайн и др. направления. Ведущими тенденциями являются: дальнейшее развитие и совершенствование сценографическо-го направления и арт-дизайна, альтернативные им архитектур-но-дизайнерские подходы, основанные на концептуальном прочтении и интерпретации экспозиционного замысла, а так же “открытости” музея и выставки диалогу со зрителем. Все эти тенденции и направления выстраивают разнообразную панораму неповторимых и индивидуальных творческих форм и образов, подходов и концепций характеризующих последнее десятилетие XX века, которые закладывают фундамент и определяют дальнейшие направления экспозиционного поиска.

Литература

- 1-2. Березкин В.И. Сценография - Ориентиры культурной политики 1,1996, с. 117.
3. Призеры Биеннале - 97, Открытый музей № 3-4, 97, с. 17.

Сведения об авторах

Майстровская Мария Терентьевна – старший научный сотрудник лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат искусствоведения. Автор статей: Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции // Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985 (Сборник науч.тр. НИИ культуры); Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилиобразования (вторая половина XIX-начало XX в.) // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989; Очерк развития экспозиционного дизайна (музеи искусства) // На пути к музею XXI века. – М., 1989 / Сборник науч.тр.НИИ культуры) и др.

Никишин Николай Алексеевич – заведующий Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат географических наук. Автор статей: К вопросу о методах построения экспозиций в естественнонаучных музеях // Некоторые проблемы исследований современной культуры. – М., 1987 (Сб. науч.тр. НИИ культуры); “Язык музея” как универсальная моделирующая система музейной деятельности // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989 (Сб. науч. тр. НИИ культуры) и др.

Дукельский Владимир Юрьевич – старший научный сотрудник лаборатории музейного проектирования РИК. Автор книги (в соавт.): По городам и весям “Золотого Кольца” – М., 1983; автор статей: Специфика изменений в предметном мире культуры // Факторы и механизмы динамики культуры. – М., 1984; Музеи центра РСФСР как явление культуры // Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе. – М., 1985; Музей и культурно-историческая среда // Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности.-М.,1989 (Сб.науч.тр.НИИкультуры)и др.

Ермолаев Александр Павлович – профессор кафедры “Дизайн архитектурной среды” Московского архитектурного института, кандидат искусствоведения. Публикации по проектированию сосредоточены, главным образом, в журналах “Декоративное искусство”, “Техническая эстетика”, “Архитектура СССР”.

Автор выставок и экспозиций: “Пещеры-Петсери-Печоры” в Музее истории г.Печоры (1990); “Каргополь и Каргополье” в музее г.Каргополя (1991); Всесоюзной Молодежной выставки в Манеже (1987) (в соавторстве с Е.Ассом и А.Яраловым); Всесоюзной Художественной выставки “Художники-народу” в Центральном Доме Художника (1983) (в соавторстве с М.Коником/.

Шулика Татьяна Олеговна – ассистент кафедры “Дизайн архитектурное среды” Московского архитектурного института, аспирант ВНИИТЭ. Автор статей: О Майкле Джексоне, минимализме и выставочном зале на Каширке // Архитектура и строительство России. – 1990. – №9; Дизайн архитектурной среды в МАРХИ // Архитектура и строительство России. – 1991. – № 6.

Калугина Татьяна Павловна – кандидат исторических наук, научный сотрудник Государственного Русского музея, автор работ: Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей. Художественные собрания СССР. – 1988. – № 9. – С.12-26; Из истории экспозиций искусства 1920-30-х гг. // Творчество. – 1989. – № 6. – С.29-30; Истоки экспозиции художественного музея и его культурно-коммуникативная функция //Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989. – С.68-83 и др

Каулен Мария Елисеевна – старший научный сотрудник РИК, автор работ: Судьба музея // Коломенское. Материалы и исследования. – Вып.1. – М., 1991; К вопросу об изучении музейных коллекций нижегородской архитектурной резьбы по дереву // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. – Нижний Новгород, 1991 и др.

Галкина Елена Львовна – старший научный сотрудник лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук. Автор работ: К вопросу о роли этнографических источников в изучении форм религии // Религия первобытного общества в свете современных данных. – Л., 1984. – С.126-144; Использование этнографических источников в музеях краеведческого профиля //Проблема использования и сохранения музейных ценностей. – М., 1986. – С.23-32; Музеи под открытым небом в РСФСР (современное состояние и перспективы развития) //На пути к музею XXI в. – М., 1989 и др.

Черничко Иван Александрович – заведующий отделом природы Тамбовского областного

краеведческого музея, аспирант РИК. Автор работ: Учимся беречь природу. – Тамбов, 1989 и др.

Розенблюм Евгений Абрамович – художественный руководитель экспериментальной студии Союза Художников, заслуженный художник. Автор экспозиций Государственного литературного музея, Государственного музея А.С.Пушкина, различных музеев Москвы и других городов. Автор и руководитель многочисленных проектов экспозиций музеев выполненных в Сенежской студии. Автор работ: Художник и музей // Декоративное искусство. – 1978. – № 9; Художник в дизайне. М., 1974; Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР: Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования, экспозиций исторических и краеведческих музеев. – М., 1983. – С.23-28.

Гнедовский Михаил Борисович – культуролог, музеевед, переводчик; автор ряда музейных сценариев и теоретических работ в области музееведения: Современные тенденции развития музейной коммуникации // Проблемы культурной коммуникации в музее. – М., 1988; Музейная коммуникация и сценарий // Музей и современность. – М., 1986; Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: Теория и практика.

Поляков Тарас Пантелеймонович – ведущий научный сотрудник лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук. Автор статей: Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения музейной экспозиции // Музееведение: Проблемы культурной коммуникации. – М., 1988; Мифологическое сознание и музей XXI века // Музееведение. На пути к музею XXI века. – М., 1989; Сценарий экспозиции В.Хлебникова // Вестник музейной комиссии Всесоюзной ассоциации востоковедов. – М., 1989 и др. Автор сценарных концепций экспозиций Музея В.Чкалова (Чкаловск), Музея “Былины” (Суздаль), Музея М.Булгакова (Москва) и др.

Егорычев Виктор Васильевич – кандидат искусствоведения, Автор ряда статей о творчестве К.Ф.Богаевского и русской пейзажной живописи XIX – начала XX века, современном искусстве, книги “Вернисаж в Москве”. – М., 1989.

Галашевич Артур Адамович – кандидат искусствоведения, заместитель директора Государственного историко-архитектурного художественного и природного музея “Царицыно” по реставрации и строительству. Автор статей: Памятники деревянного зодчества Калининской области (Клетский тип храма; Ярусный тип храма) // Реставрация и исследования памятников культуры. – Вып.1-2. – М., 1975, 1982; книги: Художественные памятники Селигерского края. – М., 1983, а также ряда монографий, рецензий, брошюр по вопросам изобразительного искусства, архитектуры, охраны, реставрации и учета памятников, в том числе на иностранных языках.

Докучаева Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке Государственного историко-архитектурного художественного и природного музея “Царицыно”. Автор статьи: “Пейзажный парк в России второй половины XVIII века в представлении современников // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР. – М., 1987 и др.

Клейман Людмила Григорьевна – главный хранитель государственного историко-архитектурного художественного и природного музея “Царицыно”.

Носова Ольга Иосифовна – искусствовед.

Стрижнева Светлана Ефимовна – директор Государственного музея В.Маяковского, заслуженный работник культуры России. Автор статей: С Толстым по стране // Советский музей. – 1982. – № 1,2; Модель быта или модель мира // Советский музей. – 1987. – № 5 и др.

Малинковская Ольга Борисовна – старший научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Автор серии статей о выставках “Век Просвещения”, “Шедевры Лондонской национальной галереи”, “Золотой век датской живописи” в журнале “Юный художник” (1988. – № 4; 1988. – № 9; 1989. – № 9).

Ефремова Елизавета Владимировна – старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи. Последние пять лет работала в области организации выставочных экспозиций. Автор статей о выставках галереи: Великий портретист России // Юный художник. – 1991. – № 10; Живая плоть культуры // Московский художник. – 1991. – № 15; Гармония во всем человеческом //

Советская культура. – 1991. – № 69; Художнику любителю. – М., 1982; Аннотированный список литературы по эстетическому воспитанию. – М., 1982 и др.

Тимохин Юрий Васильевич – старший научный сотрудник Научно-исследовательского института строительной физики Министерства Российской Федерации. Ведущий специалист в области музейной светотехники. Участвовал в разработке проектов и реализации новых экспозиций Государственной Оружейной палаты, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина и др., автор статей по данной тематике, в том числе: К вопросу об освещении скульптуры, как объекта экспозиции в музее // Светотехника. – 1990. – № 4.

RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

Series:

MUSEOLOGY: ON THE WAY TO THE MUSEUM OF THE XXI CENTURY

Museum Presentation

(Theory and Practice, presentation Art, new Scripts and Concepts)

The book is concerned with problems of modern museum presentation and demonstrates multifarious approaches which treat presentation as a specific and unique phenomenon that embodies the essence of museum, serves as the main communicative channel and summarise all the activities of museum as its final result. The problem of multi-functional presentation its scientific and artistic interpretation the synthesis of museum image are the most important problems of actual search.

The museum presentation has been recognized as one of the environmental art forms, the art of museum presentation. The conceptual structure of display and the scripting have also infinitely enriched presentation with a stone of possibilities. Its communicative ability together with its scientific and artistic expressiveness have been leveled up too.

In its turn this twofold character of presentation (as an object and result of scientific and artistic activities) has produced multifarious concepts and opinions, viewpoints and approaches characteristic of "scientific" and "creative" positions in resolving the questions of displaying.

This collection concerns exploration of those problems. It is intended for understanding the prospective tendencies in development of the theory and practice in museum display. As regards the content of this volume the series of scientific paper collections of the Russian Institute for Cultural Research including such items as "The Art of Museum Presentation", (1977), "The Art of Museum Presentation" Modern Trends in Architectural and Artistic Decision" (1982), "The Art of Presentation and Museum Facilities" (1985) is continued. The book includes theoretical writings on artistic and scientific aspects of presentation as well as the essays which analyse and generalize from the experience of new display and museum creation.

The book has two parts, namely "Theoretical Problems of Modern Tendencies in Presentation" and "Museum Presentation Experience: New Concepts, Scripts, Realizations".

The first part includes writings of general theoretic character, while the second part presents material dealing with particular museums and displays.

Maistrovskaya M.T. Museum Display : Trends in Development. - P.

The writing considers some tendencies in display development with a special emphasis on modern visitor's perception and general style trends in art as the whole. The character of modern showmanship and presentation is also reviewed together with the tasks, goals, technical facilities and conceptual ideas of most important projecting trends.

Nikishin N.A. Museum facilities : Signs and Symbols. - P.

The writing deals with the development of the museum language idea, the tokens of which are museum objects. This language is not the only sign system, which is employed in museum. The "sub-languages" of presentation including presentation design are also distinguished, the latter making use of the same tokens as the museum language does but in different meaning. The essence of the notion "museum facilities" is explicated with the help of language theory terms.

Dukelsky V.J. Looking for the museum concept of History. - P.

In this paper the problems of correlation between the patterns of scientific knowledge on the one hand and of the museum presentation on the other are investigated considering the diverse phases of museum development. While analysing particular features of history presentation the author formulates the general concept of "museum historicism".

Ermolaev A.P. Shulika T.P. Open Design. - P.

Two particular displays serve as an example for the analysis of display projecting principles, when design is "opened" according to the permanent project development, to the possibilities of a client, to available technical facilities and materials.

Kalugina T.P. Aesthetically Oriented Tendencies in Art Museum Display. - P.

Aesthetically oriented presentations like "focused exhibit" aim to emphasize the unique particular artistic quality of a museum piece, and also to produce an environment for deeper emotional experience and taste formation of a visitor. The fulfilment of this task needs the presentation to be relieved of second-duality objects and funnelled into a masterpiece exhibition. In this case the displaying walls and room also need relieving. The simple correspondence a wall - a picture", "an exhibit - a room" presents the logical limit of this idea, which could be realized at times.

Kaulen M.E. A Museum on a Church? - P.

This essay concerns the lawful employment of church interiors as a housing for museum display, which has actually got an extraordinary importance. The investigation of historical interaction between church and museum, as well as the analysis of church interiors as a musified space and as an object of museum communication provide a basis for the conclusion that museums-churches should be preserved. Most prospective tendencies in church interiors display are also exemplified.

A. Shukurova. Architectural Collections: The History and Aesthetics of Display. - P.

Concerned in this article are the aesthetic principles of architectural projects of XVIII century to the recent displays in postmodern style. The formation of collections of architectural drawings, models, building fragments and plaster casts is exposed in connection with the development of techniques of representation, reproduction, modelling and so on. The author announces her historical survey of architectural collectioning in Russia which now is in preparation.

Galkina E.L. Non-traditional forms of managing ethnographic collections. - P.

The essay is concerned with non-traditional forms of museum work with ethnographic objects and related procedures in museum field. The author notes out the current changes in social function of a museum, as well as the transformation of method and manner in managing the ethnographic material, which takes place before our very eyes and aims to increase efficiency of interaction between museum and society. Besides non-traditional activities of open, air museums are reviewed, while the Novgorod Reserve Museum experience is stated as an example.

Chernichko J.A. Natural Science Presentation and a Visitor: Search for patterns of Museum Communication. - P.

The possibilities and factors of science museum development are analysed within the framework of original concept-the content of actual social order is formulated with a special emphasis on presentation space problems, on selecting collections for display, on the work with children.

Rozenblum E.A. Thirty Years Later ("Time" and "Space" in Presentation). - P.

The essay acquaints one with the artistic explorations of the author, who is one of the oldest museum design theoretists and authoritative leaders in showmanship. The attempt is made to formulate the understanding of fundamental and most difficult problems of presentation design concerning "Time" and "Space" in display. The complicated relations between those, who produce the presentation, are investigated, as well as the very procedure of its preparing. Author also characterizes certain prospective presentations of importance and particular design schools.

Gnedovsky M.B. The Script for the Joint Memorial museum of Jury Gagarin in the city of Gagarin. - P.

The script is a dramatic framework for the museum complex in the city of Gagarin, where the first cosmonaut was born. The memorial scenario which is connected with the name of Gagarin is developed in a system of displays dedicated to the history of the first cosmic flight. Besides the "cosmic" subject is harmonically joined with the local one. All this provides the opportunity for realizing both traditional tasks of historical consciousness development and the promotion of "global" or "planetary" consciousness.

Polyakov T.P. History and Mythology in Display. - P.

The correlation of scientific (or historical) and artistic (or mythological) essence in the framework of display is defined on the example of a particular presentation script. The author analyses the attempt of giving up the division of local exhibition into two parts, namely "the Nature", "The History" as well as the denial to divide the latter into a series of chronological periods and stages.

Egorychev V.V. The Fate of Tsaritsino: Methodology of museum modelling. - P.

The writing is about methodological principles of museum enjoyment of the complex "Tsaritsino" which is a remarkable cultural and historical monument. Its fate poses some actual cultural questions for museum workers concerning cognition of interrelations between Past and Present, East and West, Culture and Civilization in mass and elite consciousness.

Galashevich A.A., Dokuchaeva O.V., Kleyman L.G., Nosova O.I. The Opera House of Tsaritsino Interiors: A Concept of Restoration and Usage. - P.

In the essay a restoration concept for Tsaritsino interiors and namely for the Opera House is proposed which bases on historical and artistic peculiarities of the architectural and park ensemble. The suggested restoration of the Opera House and its interior decorations provides possibilities for its usage as a museum and a concert hall.

Polyakov T.P., Strizhneva S.E. Invitation to the Museum: New Permanent Exhibition in the State Museum of Vladimir Mayakovsky. - P.

The authors give the traditional analysis of museum presentation up and propose the integrated literary image of just a new museum of Vladimir Mayakovsky. The main task of the essay is to find verbal equivalents for the plastic, artistic images of the presentation.

Malinkovskaya O.B., Maistrovskaya M.T. The exhibiting activities of the State Pushkin Fine Art Museum: A Review. - P.

This is the first specialized review dealing with particular exhibition problems of the museum. The imaginary, space and picturesque patterns, as well as the original manner of

displaying which have been employed for sunn exhibitions as “The Age of Enlightenment”, “Finnish Painting of 175011900”, “Roman Art in Koln”, “Masterpieccs of West European Painting from G.Thyssen-Bornemissen’s Collection”, “The Age of Discovery” and others are analysed- The authors also touch on some problems concerning the particularities of art pieces perception in the exhibition and the practice of organizing exhibitinns.

Efremova E.V. The Exhibition experience of the State Tretyakov Ant Gallery. - P.

The author tries investigating the transformation of ideas into real presentations, while the bases fen the consideration is provided by the analysis of presentation activities and the most interesting exhibitions of the State Tretyakov Art Gallery during last: five years. The general principals of display, the methods and museum facilities fort the presentation of the works ofaart are revealed.

Timohin Y.V. The Audiovisual Display ff a oonument: (The Church of the Deposition of the Robe in Moscow Kremlin). - P.

The author generalizes from the experience of display in the Church of the Deposition of the Robe in Moscow Kremlin. Much attention is given In those anchitectural characteristics of this monument, which have been basical for the design of display and the presentation of architectural particularities of the church, its interior decoration and works of ancien Russian art.

На пути к музею XXI века.

Музейная экспозиция
(теория и практика, искусство экспозиции,
новые сценарии и концепции)

Музееведение.
Сборник научных трудов.

Ответственный редактор,
кандидат искусствоведения М.Т.Майстровская

Зав. ред.изд.отд. Грибкова Ю.В.
Редактор Земскова В.И.
Корректор Вартамян О.И.
Верстка Гордеева Н.Г.
Дизайн обложки Круглова М.Г.

109072, Москва, Берсеневская наб.20.
Российский институт культурологии МК РФ и РАН

Объем - 28 п.л. Типография МЭИ, Красноказарменная ул. д.13