

Т.П.Поляков

**Как делать музей?
(О методах проектирования музейной экспозиции)
М., 1997**

ВВЕДЕНИЕ.....	2
1. Как писать «учебное пособие»?	2
2. Азбука музейного проектирования.	3
3. Методы проектирования	5
4. В поисках нового метода	8
5. О политической и поэтической мифологии, о художественном творчестве и коммерции.....	10
ГЛАВА 1. КАК ДЕЛАЛИ МУЗЕИ, ИЛИ МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЕЕВЕДЕНИЯ (КОН. 19 – 80-Е ГГ. 20 ВВ.).....	12
1. Становление методов (кон. 19 нач. 30-х гг. 20 в).....	12
2. Диктатура иллюстративного метода (1930-60-е гг.)	30
3. Возрождение и проблемы музейно-образного периода (60-е -80-е гг.)	40
ГЛАВА 2. КАК ДЕЛАЮТ МУЗЕЙ (ИЛИ ОБРАЗНО-СЮЖЕТНЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ)	52
1. Музейная экспозиция как художественная модель исторического процесса.....	53
2. Музейные (экспозиционные) средства в художественном моделировании исторического процесса.....	65
3. Жанровые формы искусства музейной экспозиции	89
4. Произведения экспозиционного искусства в контексте храмовой архитектуры	109
5. Проблемы авторского музея.....	118
ГЛАВА 3. КАК БУДУТ ДЕЛАТЬ МУЗЕЙ? (ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПОСТСОВЕТСКОЙ ДЕМОКРАТИИ И РЫНКА)	125
1. От великого до смешного? (или предел возможностей коллекционного метода)	125
2. Музей-салон, музей-клуб, музей-кафедра? (или «оживление» произведения экспозиционного искусства).....	127
3. Произведения экспозиционного искусства и коммерция, или Социально-культурный центр «Дом Булгакова»	139
4. Музеефикация «делового клуба».....	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168
ЛИТЕРАТУРА.....	170

ВВЕДЕНИЕ

1. Как писать «учебное пособие»?

Один известный русский филолог, издавая в 20-е годы нашего столетия свою монографию, написал в предисловии: «В этой книге есть все, кроме того, чего в ней нет». Книга могла претендовать и на роль учебника, и на роль учебного пособия, прежде всего, она зеркально отражала его творческую личность, демонстрировала откровенно субъективный взгляд на изучаемый предмет.

Чем привлекает эта позиция и почему так хочется уйти от претензий на «научную объективность»? Сама практика появления «учебных пособий» свидетельствует по крайней мере о двух полярных вариантах данного жанра. Во-первых, это нечто подобное справочнику, объективистски фиксирующему информацию от «а» до «я» в области изучаемой темы. Во-вторых, это концептуальная интерпретация фактов с претензией на научную истину (чаще всего в последней инстанции). И то, и другое, в принципе, соответствует методическим рекомендациям типа: как решать уравнения, как писать стихи, как построить дом и т.д. Вынося на обложку данного издания фразу «Как делать музей?», автор акцентирует внимание на вопросительном знаке — условном обозначении извечной тайны творчества. Кому и чем мы собираемся «пособить»? Прежде всего студентам, изучающим музееведение и готовым принять мужественное решение — пойти работать в музей. Скажем прямо: научиться «делать музей» по учебному пособию, т.е. стать специалистом в области музейного проектирования по книжке невозможно, пустая трата времени. А вот *желание понять музейных проектировщиков*, как в прошлом, так и в настоящем, находит у автора благоприятный отклик. Собственно, это и побудило написание сей откровенно субъективной книжки.

Итак, здесь есть все, что так или иначе волновало автора в течение пятнадцатилетней деятельности в качестве музейного сценариста, не только сочинявшего экспериментальные экспозиции, но и пытавшегося осознать причинно-следственные мотивы своей работы. А именно — история экспозиционной мысли в России, истоки и принципы формирования нового вида искусства — искусства музейной экспозиции, проблемы авторского музея, проблемы экспозиционного языка, сюжетосложения, наконец, проблемы выбора того или иного типа экспозиции и многое другое...

Еще один аргумент, теперь уже преподавательский. На наш взгляд, работа студента начинается после того, когда утром он слышит от преподавателя. А о том, например, что «музееведение — это наука», а вечером от преподавателя В — нечто совсем противоположное (но не менее аргументированное). В результате и происходит (по крайней мере, должно происходить) то, что можно назвать самостоятельной интеллектуальной деятельностью, скажем прямо, очень близкой к деятельности музейного проектировщика.

У данного пособия есть одна характерная особенность: помимо теоретических рассуждений и исторических интерпретаций, автор приводит довольно большое количество сценарных иллюстраций. Читатель наверняка обратит внимание, что чаще всего упоминаются экспозиции Государственного музея В.В.Маяковского. Скажем откровенно, в школьные годы автор, мягко говоря, не любил эту фамилию. Но так уж сложилась жизнь, что из двух десятков сценариев и проектов, от музея М.Булгакова или В.Чкалова до павильона Ядерной энергетики или Бытового обслуживания на ВДНХ, единственно реализованной оказалась экспериментальная экспозиция, связанная с Владимиром Владимировичем. Здесь сработал известный принцип музейного проектирования: для создания оригинального музея необходимо три компонента — способный сценарист, талантливый художник и гениальный

администратор. В этой связи автор приносит особую благодарность директору Государственного музея В.В.Маяковского С.Е.Стрижневой, решительность, мужество и мудрость которой во многом обеспечили не только создание самого спорного музея в России, но и аргументированность данной монографии.

2. Азбука музейного проектирования

В каждой игре свои правила. За семьдесят лет перманентной игры в музейные предметы отечественное музееведение нашло, наконец, достойное ей обозначение — *музейное проектирование*. Сегодня, правда, смысл этого понятия гораздо шире своего первоначального значения: стремясь найти выход из тупика, реформаторы от музееведения воспринимают музейное проектирование иногда как метод, а иногда как комплексную разработку концепции и программы по всем видам музейной деятельности, как-то: научная, фондовая, научно-просветительская, экспозиционная и т.п. В последнем случае предполагается получить некие новые модели или типы музеев. Этими проблемами занимается, например, лаборатория музейного проектирования РИК, Москва.

Объектом нашего повествования является составная часть музейного проектирования — *проектирование музейных экспозиций*, т.е. творческий процесс, включающий разработку исходной документации для будущих экспозиций и осуществление авторского надзора за их реализацией. В 80-е гг. нашего столетия произошло удивительное событие: экспозиционеры-ученые и экспозиционеры-художники сошлись на том, что существует два вида проектирования — научное и художественное. За чашкой кофе была разработана комплексная система взаимодействия этих полярных видов, впоследствии утвержденная тогдашним министром культуры. Согласно этой схеме все начинается с *научной концепции* (НК). Что это такое — каждый из ученых понимает по-своему, и может сложиться впечатление, что до сего дня универсального определения НК не существует, вероятно, по причине ее априорной непознаваемости... И чтобы окончательно напугать читателя, приведем одно из последних определений: «Концепция есть наиболее общая (обобщенная) конструктивная идея (трактовка) чего-то, рефлексирующая в себя, то есть складывающаяся как бы из положенности ряда более конкретных идей, ее образующих, которые, в свою очередь, так же рефлексированы в себя до тех пор, пока не будет обнаружен уровень достаточности для обеспечения соответствия назначению и направленности концепции, то есть подчинению ее той задаче, которую концепция должна решить». Переведем это определение на более понятный, традиционно музееведческий язык. Согласно договору, под научной концепцией экспозиции подразумевалось целостное понимание задач музея в области экспозиционной работы и система основных тем, идей и проблем, раскрываемых в экспозиции. А если еще короче, то НК определяет цели, задачи и способы их решения на уровне содержания экспозиции (68).

Научной концепции должна соответствовать, по мнению авторов договора, *архитектурно-художественная концепция* (АХК), т.е. воплощение экспозиционного образа, найденного художником (на базе научной концепции). Выполняется АХК обычно в форме макета, чем и завершается первый этап проектирования (68).

На втором этапе должны взаимодействовать *расширенная тематическая структура* — тематическая разработка экспозиции, детализированная до уровня отдельных тематических комплексов (группы экспонатов, иллюстрирующих локальную тему), и *экспозиционный проект*, т.е. развернутая АХК, детализированная до уровня локальных тем и включающая детальную проработку пространственного и цветового решения (68).

Третий, завершающий, этап начинается с разработки *тематико-экспозиционного плана* (ТЭП) и заканчивается составлением *монтажных листов* (МЛ). ТЭП включает наименование разделов, тем, подтем, тематических комплексов, ведущие тексты, аннотации, перечень экспонатов с указанием их характера, размеров, места хранения и многое другое. МЛ — чертежи участков экспозиционной поверхности, на которых указано размещение конкретных экспонатов (68).

Итак, по мысли одного из главных авторов данной схемы Ю.П. Пищулина, художник может делать все, но... в рамках определенной научной концепции (80) (или конструктивной идеи, рефлексирющей в себя). А теперь хочется задать вопрос: если художник (в полном смысле этого слова) следует *научной концепции*, то может ли он называться Художником? И что это за произведение нового «соцреализма» (или иного нормативного «...изма») он создает? Впрочем, в истории российского искусства такие прецеденты случались, и неоднократно... Как бы там ни было, художник или должен стать иллюстратором (оформителем) научной концепции, или пренебречь этой «положен ностью» ради более конкретных идей. Настоящий художник обычно выбирает второе, чем и провоцирует конфликт между «равноправными» участниками проектирования, а в широком смысле показывает кабинетную нелепость предложенной схемы. Парадокс же состоит в том, что если художники заключали контракт по вполне понятным причинам — добивались узаконенного равноправия, то Ученые — из чувства безысходности, боясь потерять свои позиции «основных» авторов. В результате проигрывал Музей, содрогавшийся от бесконечных конфликтов.

Понятно, что нужен был посредник, сглаживавший противоречия. В этой роли обычно выступали министерские или областные чиновники от культуры, последнее «да» или «нет» которых ставило точку в конце затянувшейся склоки. Не решить административных путем проблему в целом было невозможно. И тогда сошлись на том, что необходим еще и *творческий посредник* — сценарист или *автор сценария экспозиции*. Основная задача этой новой формы изложения экспозиционного замысла состояла в том, чтобы выразить внутренний драматизм экспозиционной темы, возникающий как результат сопричастности посетителя людям и событиям, о которых повествует экспозиционный материал (68). Сценарист, работающий в рамках все той же схемы (т.е. полуученый-полухудожник), разрабатывал или сюжет восприятия экспозиции посетителем (одна крайность), или внутреннюю структуру экспозиционных образов, т.е. сочинял своего рода «пьесу» для будущего «режиссера»-художника (другая крайность). В первом случае акцентировалась проблема «как воспринимать?», во втором случае — «как делать экспозицию?» (27). Нормативная же цель — синтезировать научное и художественное проектирование — часто приводила к тому, что этот новый «стрелочник» выглядел в глазах традиционалистов или плохим ученым, или плохим художником.

Что же получилось? С одной стороны, для решения экспозиционной задачи требовались и ученый, и сценарист, и художник (архитектор). С другой стороны, в процессе совместной работы повторялся сюжет известной басни... Где выход?

Еще раз подчеркнем, что здесь нет абсолютных рецептов, есть только личное мнение автора, сформированное в результате практической деятельности. На наш взгляд, необходимо изначально решить, куда мы потянем «воз» — в облака, в воду, или назад, так сказать, к классическому музееведению? И прежде всего определить, что представляет из себя этот тяжелый груз — музейная экспозиция.

На сегодняшний день актуальны два полярных определения музейной экспозиции, выражающих конечные цели каждой из конфликтующих сторон: музейная экспозиция — это овеществленная научная концепция, в то же время-это художественное произведение. В принципе и то, и другое

определение верны по-своему, но нам необходимо найти «золотую середину», другими словами, формулу музейной экспозиции.

Может ли существовать музей без фондохранилища? Вполне, например, мемориальный музей-квартира, где экспозиция, собственно, и есть сам музей. А можно ли представить музей без экспозиции? Да, но только в экстремальных условиях: в момент консервации, реставрации, реконструкции и т.п.

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

Определенная категория людей любит читать толковые словари, например, словарь В.Даля; просто *читать (!)*, получая помимо информации еще и эстетическое удовольствие. То же самое можно сказать и о посетителях коллекционных музеев — экспозиций, представляющих коллекции уникальных музейных предметов.

Другая часть потенциальных посетителей музея увлекается разного рода научно-популярными монографиями о выдающихся людях, событиях, процессах и т.п. В этом смысле музейная экспозиция представляется им в виде иллюстрированного наукообразного текста, основу которого составляют все те же уникальные предметы.

Ни для кого не секрет, что на том же «великом и могучем» языке можно написать и политический доклад, и донос на соседа... Вспомним, что еще 10-15 лет назад существовали экспозиции, удивительно напоминавшие эти жанры.

Наконец, многие любят читать художественную литературу, например, исторические романы типа «Войны и мира» или «Унесенных ветром». И нет ничего удивительного в том, что возникали, возникают и будут возникать музейные экспозиции, претендующие на роль произведения искусства, в основе языка которого лежат специфические «слова» — музейные предметы.

Таким образом, все зависит от цели, которую ставят перед собой экспозиционеры-проектировщики. И как бы ни хотелось уйти от наукообразия, все же придется обозначить данный процесс как выбор определенного метода проектирования музейных экспозиций.

3. Методы проектирования

Итак, одним из вариантов преодоления конфронтации является, на наш взгляд, попытка посмотреть на двухсторонний процесс проектирования как на единую стратегическую задачу. Суть ее состоит в согласованном выборе того или иного экспозиционного метода, или той или иной системы принципов и средств освоения экспозиционной темы.

Сегодня, к сожалению, эта проблема находится в стадии разработки, хотя в течение семидесяти лет понятие «метод» часто (со смыслом или чисто формально) употреблялось в российской музееведческой литературе. Более того, существовали попытки создать обоснованную классификацию тех или иных методов, характерных для конкретных исторических этапов. Этой проблеме (помимо других) были посвящены работы Н.И.Романова (103), Н.М.Дружинина (32), А.И.Михайловской (64), А.Б.Закс (37) и др. В обобщенном виде классификация экспозиционных методов представлена в «Кратком словаре музееведческих терминов», изданном НИИ культуры в 1983 г. (53), а также в научной разработке «Музейные термины», подготовленной лабораторией музееведения Музея революции в 1986 г. (68).

И в том, и в другом издании классификация методов строится по традиционной «научной» схеме: прежде всего, это *систематический* и *тематический*, а также *ансамблевый* методы. Последний термин, как видим, взят из арсенала искусствоведения: метод с таким названием применяется при создании этнографических и мемориальных музеев.

Находя подобную классификацию достаточно абстрактной, бывший директор музея революции Ф.Г.Кротов предложил иную терминологию: его *коллекционный, иллюстративный и музейно-образный* методы фактически соответствовали по смыслу трем предыдущим; А один из постоянных авторов журнала «Советский музей» М.Б.Гнедовский ввел еще одно понятие — «проектный метод» (или «проектный подход») (28), с помощью которого, видимо, осуществляется согласованное научное и художественное проектирование. (Правда, возникает один вопрос: а может ли вообще существовать «непроектный» метод в музейном *проектировании*?). Наконец, автор учебного пособия обозначил свой, новый метод как образно-сюжетный (82, 83, 84).

Пришло время, как говорят, разобраться и определиться. Поскольку понятие «метод» существовало, существует и, вероятно, будет существовать, нам нет смысла от него отказываться. Здесь и далее это понятие будет синонимически объединять и «виды», и «способы», и «типы» размещения экспонатов, и иные проектные неологизмы.

Итак, когда ученый, сценарист и художник впрягаются в экспозиционную «тележку», то из всех возможных (и вполне реализуемых) целей они должны определить *главную*. Она-то и будет характеризовать выбранный метод.

Если основная цель состоит в демонстрации музейной коллекции, систематизированной в соответствии с профильными научными принципами или подобранной тематически (например, мемориальные вещи Николая II, В.Ульянова-Ленина и т.п.), то такой метод можно назвать *коллекционным*. Причем здесь не исключена возможность работы и сценариста, разрабатывающего драматургию восприятия коллекции, и художника, создающего архитектурно-художественную среду. Единственное условие: и тот, и другой работают на ученого, точнее — на результат его научной деятельности.

Теперь определим основную цель как попытку проиллюстрировать музейными предметами явления и процессы в природе или общественной жизни, создать своего рода объемно-пространственную монографию на ту или иную тему. Такой метод можно обозначить как *иллюстративный*. В данном случае художник и сценарист вновь работают на «науку». Причем художнику позволено реализовать свое творческое «я» в специально созданных экспонатах-иллюстрациях: произведениях живописи, графики, дизайна и т.п., являющихся полухудожественными вставками в наукообразную экспозицию. Наконец, он делает красивую «обложку» для экспозиционной монографии...

Если же основная цель экспозиционеров состоит в том, чтобы сохранить или реконструировать на документальной основе бытовую обстановку (среду), связанную с историческим событием, жизнью и деятельностью выдающихся лиц, т.е. воссоздать предметный ансамбль (в мемориальном музее — интерьер), то такой метод может быть назван *ансамблевым*. (В естественнонаучных музеях ему соответствует ландшафтный метод) (68). Взаимоотношения тягловой «тройки» здесь практически те же, что и в двух предыдущих случаях.

Наконец, если основная цепь проектировщиков заключается в создании экспозиционно-художественного образа, своеобразного произведения музейного искусства, где происходит трансформация предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы, а «обстановка» превращается в художественный портрет ее владельца, то такой метод можно

обозначить как *музейно-образный*. Понятно, что ученый здесь призван поработать на искусство в качестве научного консультанта. Функции сценариста чаще всего берет на себя сам художник, изначально складывая в голове философскую концепцию будущего художественного образа. Отметим, что возникший в конце 20-х гг. художественный метод проектирования получил развернутое определение в теоретических статьях и практической деятельности Е.А.Розенблюма (101, 102) и его соратников (60 - 80-е гг.).

Теперь представим все четыре метода в виде графической схемы (см. приложение). Из этой схемы видно, что коллекционный и ансамблевый методы отличаются тем, что музейный предмет выступает здесь на уровне условного содержания экспозиции (в первом случае как составная часть коллекции; во втором — как часть предметного ансамбля). А в случае применения двух оставшихся методов музейный предмет становится своего рода средством, элементом формы. Другое дело, что иллюстративный метод позволяет создавать наукообразные тексты, а музейно-образный — художественные (ограниченные, правда, рамками изобразительного искусства, дизайна и т.п.).

Необходимо пояснить, что когда мы говорим о согласованном выборе главной цели, то, конечно же, выдаем желаемое за действительное. На практике чаще все названные методы применяются в комплексе, в соседстве друг с другом, что и приводит к конфронтации или творческим ошибкам. Ярчайший пример — экспозиция мемориального музея А.С. Пушкина на Арбате (научный руководитель — А.З.Крейн, художественный — Е.А.Розенблюм).

Складывается такое ощущение, что в этом двухэтажном особняке каждая из сторон взяла себе по этажу. На втором этаже с помощью буквально нескольких мемориальных предметов-символов и простейших архитектурно-художественных средств строится лирический образ земного счастья поэта, т.е. применяется музейно-образный метод. С его помощью Е.А.Розенблюму удается невероятное — экспонировать «воздух», пушкинскую ауру, обрамленную мемориальными стенами дома. Здесь значимы каждый декоративный элемент, каждый гвоздь, каждая складка ткани, значимо расстояние между предметами-символами, значимы цвет, свет и т.д., и т.п. Словом, все включено в игру... Посетителю поначалу трудно понять этот новый, не типично «мемориальный» язык экспозиции. Но когда код становится известен, образ начинает «работать».

Но вот нижний этаж: фрагменты коллекций гравюр, книг, документов: некоторые из них иллюстрируют тему «Пушкин в Москве»; ансамблевые фрагменты московских гостиных первой трети XIX в. и др. Все это вставлено в равнодушные, теснящие друг друга стеклянные шкафы-витрины. Правила игры, предложенные на втором этаже, автоматически начинают срабатывать и на первом: посетитель будет искать ту же функциональность и в деталях художественного оформления, и в технических конструкциях... Можно себе представить, какого рода «образ» сложится у него в голове! Но это еще полбеды. Мы начали со второго этажа, а маршрут начинается с первого. И нет ничего удивительного в последующей реакции: голые залы, голые стены, блестящий паркет и все?.. А если попытаться объяснить суть создаваемого образа, то круг замкнется: спустившись вниз, посетитель вновь увидит предметно-стеклянное изобилие без каких-либо художественных идей. Словом, благая идея «и вашим, и нашим» обернулась творческой ошибкой. Было нарушено единство восприятия экспозиционного текста, а отсюда проиграла и «наука», и «искусство».

А ведь можно было разработать уникальный драматический сюжет, соединивший оба этажа в целостное экспозиционное произведение (посвященное Н.Гончаровой, А.Пушкину и Москве), кульминацией которого стало бы ощущение радостнейшего мгновения жизни и предчувствие будущей трагедии. Но эта непосредственная реакция на арбатскую экспозицию вряд

ли способна трансформироваться в творческую идею, если мы попробуем ограничиться известными методами. Здесь, например, не подходит ни иллюстративный метод (в силу своего наукообразия), ни музейно-образный, скованный рамками «чистого» дизайна, отрицающего сюжетно-драматические, литературные принципы. С другой стороны, хотелось бы сохранить и то ценное, что есть в каждом из четырех методов. Словом, речь идет о новом, полифоническом методе проектирования. Возможен ли он?

4. В поисках нового метода

Прежде всего необходимо определить основу нового метода, сохраняющую специфику музейной экспозиции. В этой связи следует выделить два компонента — музейный предмет и музейный (экспозиционный) образ. Насколько различны эти понятия? С одной стороны, если под «образом» понимать результат отражения объекта в сознании человека, то образность характерна для восприятия любой экспозиции. С другой стороны, музейный предмет в известной степени сам является овеществленным образом. Однако образность образности рознь: есть иллюстративные образы и есть художественные. В этой связи отметим, что любой из традиционных методов объективно стремится объединить экспозицию в нечто *целое* — коллекцию, интерьер, иллюстративный комплекс, музейный образ и т.п. Этого требуют не только законы экспонирования в определенном пространстве, но и законы восприятия музейной экспозиции как объекта познания, нуждающегося в условных границах, в последовательности освоения. Стремление к внутреннему единству, к информационной емкости объективно приближает музейную экспозицию (как пространственную структуру) не просто к образности, а к образности *художественной*, к искусству, т.е. к такой системе или, точнее, организму, в котором нет ничего случайного и механически служебного. Этот искусственно созданный организм прекрасен благодаря совершенному единству и конечной осмысленности своих частей. Он воплощает эстетически обобщенную авторскую мысль, отражающую концепцию мира и человека, т.е. обладает художественной идеей. Словом, речь идет о полноценном произведении искусства.

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

Исходные данные конструируемый метод получает в наследство от музейно-образного метода. Более того, в его, быть может, не самом удачном названии («образно-сюжетный») подчеркнута идея преемственности и выражено стремление развивать художественные принципы, присущие музейно-образному методу, на новом уровне.

Прежде всего, необходимо уточнить взаимосвязь между музейными предметами, ставшими экспонатами, и архитектурно-художественными средствами. Теоретиками и практиками, применяющими музейно-образный метод, допускается создание «новых» экспонатов и использование их в качестве основных средств наряду с традиционными музейными предметами — подлинными материальными свидетелями моделируемых процессов, явлений, событий. Принципиальной особенностью нового метода является стремление к предметной подлинности. Музейный предмет воспринимается как своего рода актер, лишенный голоса и способности к движению. И то, и другое восстанавливается за счет *средств функционально-декоративного оформления*, среди которых особую роль играют метафорические скульптурные конструкции. В результате взаимодействия традиционных витрин и «специально созданных экспонатов» — картин, скульптур, панно

образуется некая пластическая конструкция, одновременно выполняющая роль условной витрины и дешифрующая художественную идею, скрытую в предметном натюрморте (картина или ее аналог теряет свою предметную самостоятельность, а витрина приобретает осмысленную художественную функцию). Развивая идею витрины образа и «музейного натюрморта», сторонники нового метода уточняют правила игры — сохраняют музейную специфику нового вида искусства.

В этой области возможны эксперименты, прежде всего выставочного характера. И первую простейшую жанровую форму, весьма близкую к статичному *музейно-образному* методу, решающему преимущественно художественно-пространственные задачи, можно обозначить как «экспозиционно-художественный очерк». Задача подобного «очерка» — воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, акцентируя внимание на его статике, а не на развитии, и тем самым создать у посетителя иллюзию присутствия.

Дальнейшие эксперименты относятся к *коллекционному* методу, важнейшая особенность которого — демонстрация итога научной работы. Новый метод в идеале позволяет выразить музейными средствами сам *процесс* исследования, т.е. провести художественное исследование в области традиционно научных проблем и тем самым показать личность исследователя, диалектику его мысли. А в конечном итоге — сделать посетителя равноправным участником процесса познания с помощью все тех же метафорических «витрин». Их загадочность и одновременно эмоциональность позволяют создавать условные «художественные ребусы», напоминающие, что искусство — это специфическая игра интеллекта и чувства. Более того, многоплановость художественного образа (в основе которого, напомним, коллекция музейных предметов) развивает у посетителя фантазию и рождает самые необычные варианты восприятия, казалось бы, сугубо научных проблем. Эксперименты в этой области определяют еще одну жанровую форму — «экспозиционно-художественное исследование».

Серьезное преимущество *иллюстративного* метода — развитие темы, движение, желание показать не столько явления, сколько процессы, приводящие к ним. Эта особенность традиционного метода реализуется в новом качестве — сюжетной коллизии. К «чистым» архитектурно-художественным, дизайнерским средствам добавляется конструктивный элемент драматургии и литературы. Причем драматический *сюжет* — последовательность действия в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему экспозиционно-художественных образов — отнюдь не случайно переносится нами в музей с целью превращения его в шоу, он потенциально заложен в самом музейном предмете. Недаром пояснительная записка, содержащая сведения о передаваемом в музей предмете, называется «легендой». Любая музейная вещь так или иначе связана с определенным событием в жизни известного (или безымянного) владельца. Можно отразить эту жизнь в романе, можно основные ее этапы перенести на театральные подмостки, и, несомненно, можно представить ее в драматическом сюжете музейной экспозиции. Оригинальный сюжет, построенный с определенной долей художественной фантазии (или, по выражению английского историка Р.Дж.Коллингвуда, на основе априорного воображения) (47), позволяет исследовать диалектику души человека. Эксперименты в этом направлении определяют третью жанровую форму — «экспозиционно-художественную легенду».

Если попытаться объединить особенности всех трех жанровых форм (выставочных по своей экспериментальной сути), то мы, с одной стороны, получим принципиальную характеристику нового образно-сюжетного метода, а с другой — определим качественно новую жанровую форму, которая в идеале выходит, вероятно, за рамки выставочных экспозиций и соответствует

экспозиции стационарной, музейной. Назовем ее (условно) «экспозиционно-художественной моделью времени и мира».

Наконец, если эта «модель» создается в контексте мемориальной среды (вспомним *ансамблевый* метод), т.е. мемориальный интерьер или ансамбль становятся основным структурным элементом сюжета, повышается не только художественная ценность экспозиции, но и историческая ценность самого мемориала. Применяя на практике этот принцип, мы сможем избежать монотонности биографических экспозиций, являющихся обычно иллюстрированным приложением к мемориальному интерьеру, а также поднять престиж самих мемориальных музеев. Подобная экспозиционно-художественная модель, обусловленная мемориальной зоной (средой), может претендовать на уровень «высшей» жанровой формы.

Итак, предлагаемый образно-сюжетный метод, развивая идею «экспозиции как вида искусства», является полифоническим методом, объединяющим на качественно новой основе преимущества четырех традиционных методов. Музейная экспозиция воспринимается как *художественная* модель определенного исторического процесса (явления, события), призванная выразить его суть, используя специфические музейные средства и жанровые формы (или экспозиционный язык). Ученый необходим здесь как научный консультант, сценарист становится драматургом, автором своеобразной «пьесы», а художник — режиссером, способным осуществить постановку уникального музейного спектакля.

5. О политической и поэтической мифологии, о художественном творчестве и коммерции

Один из основных упреков, который слышат в свой адрес сторонники художественных методов проектирования — обвинение в «субъективности».

Что ж, объективно говоря, экспозиционеры вольны использовать любой из названных методов. Однако проводимый в *первой главе* учебного пособия исторический анализ формирования и развития традиционных методов проектирования обнаруживает явную тенденцию к все более усиливающемуся влиянию художественных принципов.

И это не случайно, поскольку длительное господство псевдонаучных, идеологизированных тенденций, выдаваемых за истины в последней инстанции, неизбежно должно было привести к решительной замене *политической* (научообразной) мифологии мифологией *поэтической*, художественной. Здесь, в отличие от скрытой субъективности политического или научного мифа, проявляется откровенная свобода в выборе тех или иных идейно-эстетических концепций, что позволяет создавать личностные, *авторские* модели нашего бытия и нашего сознания.

Обоснованию последнего тезиса посвящена *вторая глава* монографии, раскрывающая читателю огромные возможности художественного творчества, экспозиционно-художественной интерпретации уникальных памятников культуры, материальных свидетелей нашей силы и нашей слабости.

Что касается последнего, то хорошо известен тезис о том, что культура и коммерция не совместимы. Если говорить о музейном проектировании, рынок действительно приносит одни убытки: сценаристы носятся по просторам нашей Родины (а также дальнего и ближнего зарубежья — кому как повезет) в поисках заказчика; художники возвращаются в мастерские, к станковому искусству или идут оформлять магазины; научные сотрудники музеев сдают помещения под офисы и т.д. В экстремальных условиях выживают пока только коммерческие коллекционные экспозиции, благодаря дешифрированию экспонирования, уникальности или экзотичности музейных предметов.

На наш взгляд, это временное затишье. Перспективная задача — совместить экспозиционно-художественные модели нашей жизни с ее социально-бытовыми реалиями: магазинами, банками, салонами, юридическими, строительными, врачебными офисами, клубами, ресторанами, гостиницами и, извините, даже банями... Другими словами, оживить уникальные произведения экспозиционного искусства, заставить их работать на создателей и потребителей. Единственное ограничение — это обязательное сохранение (физическое и духовное) уникальных памятников истории и культуры, отказ от разбазаривания в прямом и переносном смысле.

Словом, перефразируя тезис известного литературного героя, лучшие времена ожидают и музейное проектирование. О некоторых соображениях и практических предложениях, касающихся диалога «высокого» и «низкого», читайте в последней главе монографии.

ГЛАВА 1. КАК ДЕЛАЛИ МУЗЕИ, ИЛИ МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЕЕВЕДЕНИЯ (КОН. 19 – 80-Е ГГ. 20 ВВ.)

Когда в 1989 г. открылась снискавшая себе в кругах музейщиков репутацию скандальной экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, голоса отечественных знатоков разделились: половина — за, половина — против. На лицах представителей дальнего зарубежья можно было прочесть только одно чувство — восторженное удивление. Избалованные луврами и скансенами — классическими коллекциями и ожившими предметными ансамблями, уставшие от визуально-компьютерных шоу, обитатели иного мира никак не могли взять в толк: как из потертых вещей, оконного стекла, ржавого железа, подножного камня и обычной краски получилось произведение искусства, которому даже трудно найти жанровое определение?

То, что они увидели, можно определить как своеобразный итог семидесятилетнего эксперимента в музейном проектировании. Казалось бы, утопические идеи октябрьской революции и сменившие их противоречивые постановления, указы, нормативы, методические рекомендации и прочие «памятники» советской культуры должны были довести несчастных экспозиционеров до сумасшедшего дома. Но наши коллеги оказались людьми крепкими, а когда появлялась необходимость — становились и находчивыми. Все перипетии советской политики, отражавшиеся и на музейном деле, заставляли работать мозг, искать новые способы и средства творческого выживания. Словом, экспозиционная мысль России уже в конце 20-х — начале 30-х гг. во многом опережала западную. Причем этому «опережению» нельзя дать однозначную оценку: только «хорошо» или только «плохо». История музейного проектирования развивалась неровно — экспозиционеры то выходили на качественно новые уровни, то возвращались на десятилетия назад, то снова возрождали былые достижения, правда, теперь уже во многом не без помощи зарубежных посредников.

В начале XIX в. добродушная Россия подарила идею «национального музея» (Ф.Аделунг) Европе. В конце XIX в. — создавала свой национальный Исторический музей уже по западным образцам. В середине 30-х гг. следующего века — отказалась от К.Малевича, В.Татлина, Э.Лисицкого, А.Родченко, от их учеников, создававших уникальные произведения экспозиционного искусства. В 60-е гг. вновь вернулась к художественному проектированию, но уже с помощью восприимчивых западных славян.

Вглядываясь в историю экспозиционной мысли России, можно с уверенностью сказать, что популярный сегодня тезис о кризисе в музейном деле не так уж бесспорен. Не будем говорить про все это «дело», но что касается музейного проектирования, то оно, на наш взгляд, находится в стадии подъема. Благодаря прошлому историческому опыту, в условиях идеологической и методической свободы, отечественная экспозиционная мысль букет развиваться вполне самостоятельно. Нам есть чему поучиться у западных коллег, но не меньше можем предложить и мы сами. Тем более что долги нужно отдавать — вспомним петровскую Кунсткамеру.

1. Становление методов (кон. 19 нач. 30-х гг. 20 в)

Начиная с той самой Кунсткамеры и до второго десятилетия XX в. российское музееведение во многом следовало за европейским. До последней трети XIX в. и на западе, и на востоке Европы доминировал *коллекционный метод*

проектирования. Впрочем, такие слова, как «метод», «экспозиция» и «проектирование» (в современном значении) тогда не употреблялись. Все заменяло универсальное понятие — *музей*. Собственно, коллекция музея и являлась экспозицией, т.е. была открыта для публичного осмотра.

В последние десятилетия XIX в. систематические коллекции естественнонаучных музеев и музеев изящных искусств перестали быть единственными образцами в музейном строительстве. В скандинавских странах, а затем и в западноевропейских, появились первые *ансамблевые* экспозиции. Сначала — как «живые» интерпретации этнографических коллекций, затем — как музеи под открытым небом, далее — как восстановленные интерьеры мемориальных музеев.

Причем как в Европе, так и в России архитектурные достижения национально-романтического стиля, модерна, выражавшиеся в оформлении прежде всего промышленных выставок на рубеже XIX-XX вв., практически не использовались в музейном проектировании. Музеи, в том числе и общедоступные, публичные, все еще считались храмом науки, местом для посвященных или, по крайней мере, для желающих достичь некоего уровня. Отсюда — либо академическая холодность витрин (коллекционный метод), либо застывшие сцены из провинциального спектакля (ансамблевый метод). Причем Россия только еще мечтала о своих «скансенах»

Ярчайший пример активного сопротивления экспозиционеров — представителей академической науки — Российский исторический музей, открытый в 1884 г. В процессе проектирования музея столкнулись три точки зрения на будущую экспозицию.

Алексей Сергеевич Уваров — археолог-позитивист — воспринимал археологию как науку о древностях, вещественных памятниках, имеющих научное значение. Передавая музею свои личные собрания (античные древности, русские иконы и рукописи), он хотел увидеть их в надежных витринах, достойных его любимой науки, в торжественных залах, ассоциирующихся с храмом Знания. Однако он был еще и любителем так называемой письменной истории. Поэтому его проект экспозиции предусматривал хронологический показ археологических и исторических памятников с древнейших времен до царствования Александра II. Словом, он ориентировался на хорошо известный *коллекционный* метод.

Иван Егорович Забелин, придерживающийся историко-бытовой концепции, воспринимал археологию как науку сугубо народоведческую. Ее предмет — изучение народного быта и вещественных памятников, этот быт представляющих, что соответственно исключало использование экспозиционных принципов А. С.Уварова. Забелин предложил «представить несколько комнат в том виде, как жили предки», т.е. строить экспозицию на основе *ансамблевого* метода (118).

Наконец, по мнению автора архитектурного проекта Владимира Осиповича Шервуда духовную и историческую жизнь народа должны были представить в музее по преимуществу произведения изобразительного искусства, как бы мы сказали сегодня, «архитектурно-художественные средства» — живопись (фреска, картина), скульптура, орнаментация, а бытовую — вещественные памятники. Может показаться, что речь шла о музейно-образном методе, однако это далеко не так. В.О.Шервуд создавал не произведение экспозиционного искусства, в основе языка которого лежат подлинные музейные предметы, а произведение искусства интерьера с исторической тематикой. Чисто художественными средствами предполагалось показать направленность исторического развития, генезис и культурные связи эпох и т.д. Архитектурно-планировочными средствами решалась даже проблема сюжета(!). Из вестибюля в музейные залы вели два входа. Один — в залы язычества, камня, бронзы, другой — в залы христианского отдела. Обе группы вливались в Киевский зал. Символом слияния язычества и христианства должна была стать расположенная в этом зале статуя князя

Владимира. Из Киевского зала (идея феодальной раздробленности) — снова два выхода, ведущие в расположенные параллельно друг другу Владимиро-Суздальские и Новгородские залы, которые, в свою очередь, вновь сходились, приводя в залы московского периода и т.д. (40).

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

Что же получилось в реальности? Спор А.С.Уварова и И.Е.Забелина закончился в пользу Первого. Более того, даже в новых, открытых уже при Забелине залах, экспонаты размещались так же, как в старых, уваровских. Понятно, что и проект Шервуда был отклонен. Здесь уж оба ученых стояли насмерть вместе. Оформление залов, как это, впрочем, случалось и позже, было передано другим художникам (А.П.Попову, Н.В.Никитину и др.), которые, сохранив стилизаторские идеи Шервуда, реализовали их в гораздо более сдержанной форме. Получились своего рода декоративные рамы для наиболее эффектной демонстрации музейных коллекций. В этом смысле очень характерны новые названия залов — «Памятники Великого Новгорода и Пскова», «Памятники Владимира», «Памятники Владимиро-Суздальской земли» и т.п. (40).

Еще более прочно удерживал свои позиции коллекционный метод в провинциальных музеях. Например, в отдаленном от российских столиц Красноярске в конце XIX в. открыли обычный краеведческий или, как тогда называли, городской, или местный, музей. Его экспозиция поначалу строилась строго на основе коллекционного метода: систематизированные собрания в области естествознания, археологии, этнографии и т.д. Но как-то неуютно чувствовал себя хранитель музея (он же и ведущий экспозиционер). Скучно, посетителей мало, жалование соответствующее... В общем, махнул он однажды в соседний Минусинск, зашел в местный музей и увидел, что знакомые экспонаты — свидетели таежной жизни — как бы вокруг ожили: тунгусский шаман, одетый в ритуальный наряд, сжимал бубен, рядом — юрта с охотничьей утварью и домашним скарбом, — словом, почти как в жизни. Вернувшись домой, наш хранитель задумался. А через несколько недель в залах Красноярского музея открылась *временная выставка*, очень напоминавшая минусинскую, но с гораздо более интересными сценами. Дальше — больше. Объездил красноярский хранитель ее своей выставкой пол-Сибири, в Омске даже золотую медаль получил. Однако осторожен был. И когда отмечалось 25-летие музея (1914), то в юбилейном сборнике особо подчеркнул, что подобное «размещение» экспонатов носит экспериментальный характер, тут же добавив, что в результате резко увеличилось число посетителей (125).

Но таких смельчаков в России было немного, самих музейщиков, правда, чуть больше, а посетители — узкий круг городской интеллигенции. Виноваты, видимо, были все те же «дураки и дороги»...

И вот наступил 1917 год, точнее, год 1918. Именно в этом году, через месяц после исторического разгона Учредительного собрания, начался невиданный процесс превращения предметов музейного значения в музейные предметы. Другими словами, стихийное и организованное ограбление «барских» особняков и усадеб, монастырей, а затем — «инвентаризация» награбленного (или перенаграбленного) и распределение его оставшейся части в известные и вновь открытые музеи. По непроверенным данным, с 1917 по 1921 гг. только в одни центральные музеи (Эрмитаж, Русский музей. Третьяковская галерея, Румянцевский музей) поступило более 100 тыс.

предметов, а ведь в эти годы было образовано свыше 250 новых, больших и малых музеев.

В интересном положении оказались русские интеллигенты, и в частности — сотрудники музеев. С одной стороны, на их глазах гибла многовековая культура. А с другой стороны, как относиться к пропагандистским призывам нового правительства «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров» (VIII съезд РКП (б) (126)? Воспитанные на идеях народнического просветительства, постоянно сознающие мифический «долг» перед народом, российские интеллектуалы поверили в начало новой эры и стали активно на нее работать.

Прежде всего, необходимо было физически сохранить памятники культуры, но не только. Идея сохранения приобрела смысл «духовного хранения», т.е. создания благоприятных условий, способствующих общенародному пониманию «внутренней сущности и значения каждого предмета, представляющего плод художественного творчества» (103). Эта мысль легла в основу самой первой отечественной монографии по музейному проектированию — книги Н.И.Романова «Местные музеи и как их устраивать», изданной в 1919 г. Хранитель Румянцевского музея, воспринимавший музей как собрание предметов, в «которых выражается духовная жизнь и творчество человека», выделил две «системы» их размещения, способствующие реализации поставленной задачи: «*научную систему*», при которой жизнь как бы разлагается на части, а части собираются в новые ряды «по указанию науки», и «*художественную систему*», задача которой — «воспроизвести возможно ярче жизнь в ее художественной целостности, собрать предметы и объединить их в сложной и разнообразной обстановке, характерной для них в действительности» (103).

Как видим, Н.И.Романов объективно определил основы двух методов проектирования — коллекционного и ансамблевого, отметив при этом явную тенденцию последнего к музейно-образному методу, поскольку основная цель — «собрать и объединить» предметы в бытовой среде — дополнялась желанием «воспроизвести возможно ярче жизнь» (а в этом случае музейный предмет становится средством, элементом «формы»). Выдвинутая Романовым концепция альтернативных методов («способов») построения экспозиции, позволяющих реализовывать просветительские задачи, опиралась на западноевропейскую практику создания музеев в конце XIX — начале XX в., в частности, музей Д.Рескина в Шеффилде (Англия) и музей г.Альтона (Германия).

Выбор, именно этих музеев не случаен. Дело в том, что применение коллекционного и ансамблевого методов здесь имело особую специфику.

Экспозиция музея Д.Рескина строилась не по канонам той или иной профильной науки, а по законам, им самим придуманным. Эстетика Рескина базировалась на идее разорванности искусства и производства, характерной для XIX века. Он считал, что средневековый ремесленник сочетал в себе качества и художника, и мастера. Постепенно, в силу особых причин понятия красоты и полезности перестали дополнять друг друга. Ненавидя капитализацию производства, Д.Рескин хотел вернуться к средневековой модели, для чего и создал свой Музей Красивых Вещей. Все предметы, помещенные в экспозиции, должны быть непременно красивы, ценны, долговечны, интересны или заключать в себе семя здорового развития. Рескин был глубоко убежден, что «изящные искусства могут сознаться только тем народом, который окружен красивыми вещами» (103).

Н.И.Романов особо отмечал, что все, на первый взгляд, случайное в музее Рескина объединяется своеобразием его цельной личности. «Все» — это коллекция благородных металлов, дающая повод «разъяснить рабочим», как лучше применять их в ремеслах, искусствах, при изготовлении украшений или при постройке зданий; это художественные изображения

животных и растений, превосходившие, по мысли Рескина, натуральные предметы «в засушенном виде или в форме чучел»; это собрание копий с обломков и частей архитектурных построек Италии и Франции, созерцание которых могло «привести рабочих к занятию искусством и дать образцы для их собственных работ»; это копии с картин и скульптурных произведений великих итальянских художников, особо любимых автором музея и т.д.

Словом, это была попытка изложить свою собственную эстетическую теорию посредством музейных предметов. Но тогда, вероятно, речь идет об иллюстративном методе? Отнюдь. Глядя на фотографии одного из залов этого музея, трудно обнаружить какую-либо логику экспозиционного изложения в хаотическом нагромождении предметов, витрин и шкафов. Оттого-то и кажется Николаю Ильичу здесь многое случайным, что субъективные желания Рескина разбиваются об объективные принципы коллекционного метода: мечтая показать «идеи», английский просветитель эстет демонстрировал собрание предметов. Понимая сей парадокс, Рескин прикрепил к каждому комплексу огромные листы-тексты, «разъясняющие» суть представленного. Так внутри коллекционного метода появился «червячок» иллюстративности. Собственно, это (да еще демократическая, «пролетарская» ориентация музея) и привлекало Н.И.Романова.

Теперь обратимся к экспозиции музея г.Альтона, состоящей из трех отделов с условными названиями «Быт», «Природа» и «Морское рыболовство». Для Н.И.Романова это был образец местного музея, кстати, все с той же демократической ориентацией.

В бытовом отделе демонстрировались обстановка и убранство местных городских и крестьянских жилищ, целиком перенесенных в музей. Кроме того (обратите внимание! — Т.П.), в жилищах были представлены фигуры в национальных костюмах, точно «передающие в гипсовых слепках, исполненных с натуры и раскрашенных художником, наружность местных жителей» (103). Фигуры собирались в живые группы, изображающие женщин, занятых пряжей, поселян, играющих свадьбу и т.п.

В отделе природы насекомые, птицы и млекопитающие были также представлены в виде живых групп в той обстановке, какая окружала их в природе.

Наконец, в отделе морского рыболовства была устроена целая каюта большой местной рыбацкой лодки с полным снаряжением.

С одной стороны, примененный здесь «способ» остается в рамках ансамблевого метода. Но, с другой стороны, особенно в бытовом отделе, была ярко выражена тенденция к художественной

образности (недаром Романов называет этот способ экспонирования «художественным»). Другое дело, что эта тенденция реализовывалась здесь не с помощью самих предметов, а посредством «реальных» человеческих фигур — скульптурных портретов. Так что «художественным» данный способ можно назвать только в смысле внешней театрализации, которая, как увидим в дальнейшем, неоднократно будет применяться в советских музеях 20 - 30-х гг.

Таковы были *идеальные* (в условиях Советской России) возможности двух методов, которые пока еще субъективно позволяли оставлять за музейным предметом право быть «содержанием» экспозиции, но уже объективно подталкивали к мысли о необходимости выражения *внутреннего* смысла музейного предмета с помощью других предметов и дополнительных средств. Каковы же были *реальные* формы применения коллекционного и ансамблевого методов в первые годы советской власти?

Сначала о коллекционном методе. Не успел Н.И.Романов поставить точку в своей книге (сентябрь 1918 г.), как уже в октябре 1918 г. Басманный «совдеп» г.Москвы объявил небольшой особняк на Старобасманной (N 26) «районным музеем имени А.В.Луначарского» (!). Хранители музея показывали картины Коровина, Кузнецова, Лентулова, художественные

изделия из бронзы и серебра, старинное оружие и мебель — словом, все то, что удалось собрать в округе, в аналогичных особняках, принадлежавших еще год назад московскому купечеству, а ныне освобожденных от «кровопийц» и эксплуататоров». Через неделю Московская комиссия по охране памятников открыла «свой» музей, вскоре переименованный в Первый пролетарский. Так началось движение пао организации «пролетарских музеев» (35).

С одной стороны, они казались воплощением идей Рескина и многих русских интеллигентов-просветителей о «храмах» и «школах красоты», столь необходимых для народа; с другой стороны, составу их коллекции могли бы позавидовать многие западные музеи.

Кульминацией этого движения явилось открытие «Первой выставки национального музейного фонда» в ноябре 1918 г. Здесь были представлены произведения Феофана Грека, Дионисия, Рокотова, Боровиковского, Тропинина, Брюллова, Я.Брейгеля, Рембрандта и др. Вся хитрость заключалась в том, что в основу экспозиции устроители выставки положили принцип *былой принадлежности работ*. Страницы каталога, таблицы в залах сообщали о прежних владельцах картин, о том, где и у кого эти картины были изъяты. Экспозиция позволяла наглядно продемонстрировать собирательскую работу московской комиссии.

Что же являлось «содержанием» данной экспозиции? С одной стороны, уникальные произведения искусства, выражавшие идеи красоты и гуманизма, с другой стороны, политическая идея сохранения культурного наследия, пропаганда и оправдание культуртрегерской деятельности новых «просветителей». Так внутри коллекционной экспозиции намечалось явное движение к восприятию музейных предметов как средств выражения идей и процессов, не запечатленных непосредственно в самих предметах.

Более устойчивый характер принимало употребление коллекционного метода в музеях краеведческого профиля или, по выражению Н.И.Романова, «местных музеев». На эти музеи и обрушился основной шквал предметов музейного значения. Тут уже было не до творческих изысков, требовалось провести хоть какую-то упорядоченность. А принципы были известны — система коллекций, классифицированных по трем разделам: естественно-историческому, культурно-историческому и общественно-экономическому. Это стремление к научной систематизации и выражало объективную тенденцию к методу вообще, так как только придумав определенные «правила» можно было навести хотя бы относительный порядок. Однако эти правила потенциально не соответствовали появляющимся (и теснящим соседние) историко-революционным и экономическим темам, требующим иной, диалектической целостности.

Особенно парадоксально выглядели коллекционные экспозиции в музеях революции. Первый такой музей открылся в Петрограде в ноябре 1919 г. В результате интенсивной собирательской работы уже к 1922 г. в этом музее сосредоточилось огромное количество материалов по истории революционного движения в России и на Западе. В 13 залах Зимнего дворца развернулась система коллекций, отражающих первый, собирательный этап развития музеев нового профиля. Среди экспонатов особо выделялись документы, фотографии, вещи, связанные с историей большевистской партии, коллекции плакатов первых лет революции, редкие портреты декабристов, их книги и рукописи, архив «Земли и Воли» и другие, словом, это были бывшие «предметы музейного значения», изъятые из архивов полиции или из тайников партийных архивов.

Нечто подобное увидели и посетители теперь уже московского Музея Революции через семьдесят лет, когда открылись спецхраны. Новый виток истории — новая идеология, пока еще на уровне молчаливых предметных свидетелей, но уже потенциально готовых изложить свою, очередную версию революционной истории.

А теперь о перипетиях *ансамблевого метода*. В том же году, что и Н.И.Романов, идею нового, более демократического метода поддержал другой известный музеевед Н.Ашукин. Он утверждал, что в ближайшем будущем музей будет вынужден отказаться от сухой систематизации своих коллекций, «заменяв ее методом живой группировки, чтобы превратиться из тоскливого, мертвого хранилища в рассадник культуры и просвещения» (3).

19 мая 1919 г. было решено создать музей быта в Москве. В Нескучном (или Александровском) дворце предполагалось выставить экспонаты, связанные с российским бытом второй половины XVIII — первой трети XIX в. А материалы, характеризующие отечественную культуру 40-х гг. XIX в., решили разместить в филиале, в доме Хомякова на Собачьей площадке (35).

Такие историко-бытовые музеи были еще непривычны для России (вспомним дискуссию И.Забелина и А.Уварова). Здесь предполагалось экспонировать живопись, скульптуру, мебель, фарфор, ковры, бронзу и прочие предметы, не всегда идеальные как произведения искусства. Все это к тому же способствовало образованию не совсем обычных музейных экспозиций, воссоздающих прежний, жилой облик комнат.

Но от переизбытка экспонатов первоначальная идея несколько видоизменилась. В Нескучном дворце доминировала парадная мебель конца XVIII — первой трети XIX в. Поэтому было решено создать временную экспозицию, раскрывающую историю формирования этого вида прикладного искусства, демонстрирующую развитие конструкций кресел, стульев, столов, т.е., на первый взгляд, была задумана экспозиция в традициях коллекционного метода, но строящаяся по историко-хронологическому принципу. Однако само понятие «мебель» подчас требовало иного способа демонстрации — создания дополнительных элементов интерьера — часов, бронзы, зеркал, фарфора, люстр и т.д. Так родилась экспозиция, ставшая основой для дальнейшего развития ансамблевого метода в «бытовых» музеях (35).

Более сложно протекал процесс создания экспозиции «Дома Хомякова», где одновременно сочетались мемориальные части (например, обстановка кабинета А.С. Хомякова) и типологические, представленные предметами, характерными для русских гостиных 40-х гг. XIX в. Перед таким музеем было два пути: стать действительно мемориальным музеем А.С.Хомякова (или музеем русского славянофильства), в дополнительных залах которого можно было рассказать о сложной литературной и общественно-политической жизни России середины XIX в., или ограничиться «бытовой» концепцией, не требующей глубокого осмысления этой жизни. Музей пошел по второму пути и в ноябре 1920 г. был назван Бытовым музеем сороковых годов (35).

Подобные историко-бытовые (историко-художественные) экспозиции стали складываться и в бывших усадьбах, дворцах, монастырях. С помощью ансамблевого метода создавались первые экспозиции в дворцовых пригородах Петрограда, в подмосковных дворцах «Архангельское», «Останкино», «Кусково», «Покровское-Стрешнево», «Остафьево», «Никольское-Урюпино» и др. Огромные собрания произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства вместе с типологическими бытовыми вещами представляли собой интерьерные композиции, позволяющие одновременно и выразить *художественно-эстетические особенности отдельных предметов*, и *сформировать общее понятие «быт»* бывших хозяев усадеб. Первая задача, являясь в подобных музеях приоритетной, стала основной для более позднего этапа развития так называемых музеев-дворцов. Вторая, касающаяся не столько художественных, сколько историко-бытовых памятников, нуждалась в идеологическом переосмыслении, требовала новых экспозиционных принципов в самом ближайшем времени.

Казалось бы, наиболее органично входил ансамблевый метод в экспозиции мемориальных музеев. Здесь задачи сохранения и

экспонирования представляли одно целое: «экспонатами» являлись мемориальные интерьеры, которые или консервировались, или восстанавливались, что называется, по горячим следам, т.е. почти полностью строились на подлинных вещах. Это и толстовская «Ясная Поляна», бережно хранимая С.А.Толстой, и Музей-усадьба Л.Н.Толстого в Хамовниках (1921), и мемориальный музей в доме П.И.Чайковского в Клину (1921), и московский музей А.Н.Скрябина (1922).

Подобные ансамблевые экспозиции до сих пор являются эталоном мемориальности. Духовное начало в этих музеях проявлялось в желании увидеть за подлинными бытовыми реликвиями, деталями жизни великого человека *самого человека*. Однако то обстоятельство, что этот человек являлся еще и носителем великих идей (или создателем великих произведений), не гарантировало этим музеям свободу от дальнейших экспозиционных экспериментов.

Таким образом уже в конце 1920 г. Наркомпрос мог подвести предварительные итоги «собирабельского» этапа: «За время революции наши музейные коллекции выросли многократно. Все те ценности, которые прятались от глаз широких масс в помещичьих дворцах и усадьбах, теперь собраны, размещены по музеям и являются достоянием всех трудящихся» (73). А в начале 1922 г. «Казанский музейный вестник», в течение ряда лет бывший апологетом коллекционного и ансамблевого методов, опубликовал следующее заявление: «Наши музеи, обладая ценнейшими коллекциями, накопленными десятилетиями, представляют собрания материалов, которые не показывают основных законов биологии, эволюции человеческой культуры и техники. *Это капитал, не пущенный в оборот!*» (55).

Заканчивалось время просветительского собирания ценностей, пришла пора их идеологической интерпретации в политических целях. Эксперимент продолжался.

На смену Романовым пришли интеллигенты нового склада, более умело приспособившиеся к новой идеологии. Историческую науку (а ей, судя по известному марксистскому тезису о «единственной науке» отдавали предпочтение) характеризовали в середине 20-х гг. две, на первый взгляд, противоречивые особенности. С одной стороны, метафизическим системам фактов противопоставлялся диалектический, исторический метод их интерпретации (вспомним ленинское определение историзма). С другой стороны, эта интерпретация носила на первом этапе *откровенно субъективный* характер: по мнению М.Н.Покровского, «всякое историческое произведение есть прежде всего образчик известной идеологии», а «всякая идеология (в том числе и пролетарская — *Т.П.*) есть кривое зеркало, которое дает вовсе не подлинное изображение действительности (81).

Вся эта идеологическая эквилибристика имела самое прямое отношение к музейным экспериментам тех лет.

Прежде всего, изменилась определяющая задача музеев и, следовательно, роль музейного предмета. «Нужны не самодовлеющие вещи, а нужен показ вещей в массово-просветительских целях», — утверждал один из крупнейших музееведов тех лет Ф.И.Шмит, подводя итог первому десятилетию музейного строительства. Безоговорочно отрицая коллекционный метод в публичных музеях, он называл последние «книгой, в которой — только не словами, а вещами — излагаются мысли» (124).

Изменение отношения к музейному предмету привело к сложному процессу преобразования коллекционного и ансамблевого методов в иллюстративный и музейно-образный. Причем, в центре этого процесса оказался *ансамблевый метод*, внешние данные которого более соответствовали новым задачам: показывать вещи в их естественной связи друг с другом и воплощать формулу «бытие определяет сознание». Так что, с одной стороны, составляющие ансамблевые комплексы оставались их «содержанием», а с другой стороны, могли трактоваться как средства

выражения определенной идеологии, т.е. перейти в категорию «формы». Наиболее перспективной казалась последняя тенденция, развивающая «бытовую» концепцию русской культуры.

Один из последователей И.Е.Забелина, М.Д.Приселков считал, что основная цель историко-бытовых музеев — восстановить полную картину старого быта и проследить его историю (93). Однако «чистые» бытовые комплексы, как справедливо отмечал Ф.И.Шмит, «сами не говорят, и каждый волен вкладывать в вещи собственные мысли и свои чувства. Один вынесет из подобного музея доказательства для своего культа монархической личности, а другой — для своего убеждения в правильности исторического материализма» (124).

Это противоречие попытался разрешить сотрудник Русского музея, автор многих историко-бытовых экспозиций тех лет М.В.Фармаковский, предложивший свою схему развития экспозиционных методов. По его мнению, первый этап — это показ вещей в период их накопления, т.е. отсутствие метода вообще; второй этап — научная систематизация собрания, т.е. формирование коллекционного метода; третий этап — переход от анализа к «симбиозу вещей», т.е. к ансамблевым экспозициям; и, наконец, четвертый этап — это идеологизация ансамблевых комплексов, поиск «классового» содержания. Каким образом? Да элементарно, с помощью объяснительных текстов. Или более сложным путем, посредством так называемой «дополнительной экспозиции», включающей, помимо текстов, диаграммы, фотографии, планы, копии и другие материалы, к тому же вынесенные *за пределы* (!) ансамблевых комплексов (117). Но в этом случае практически ничего не меняется: музейные интерьеры, обладая большей аттрактивностью по сравнению с автономными «иллюстрациями», фактически остаются такими же бессловесными (или, наоборот, многословными), как и раньше.

А теперь посмотрим на эту концепцию глазами ее современников, авторов романа «Двенадцати стульев». Московский «Музей мебельного мастерства», куда занесло искателей сокровищ, рассматривается Ильфом и Петровым как бы с двух сторон. Сначала нам сообщают о том, что собой представляли «предметы музейного значения» в «период их накопления» в особняке Кисы Воробьянинова: гобелены «Пастух» и «Пастушка», ковры обюссон, текинские и хорасан («Помню, игрывал я в гостиной на ковре хорасан, глядя на гобелен «Пастушка», — вспоминает кисин сын от «морганатического брака»), наконец, гостиный ореховый гарнитур «мастера Гамбса». Узнав о том, что последний («согласно циркулярному письму Наркомпроса») формально перешел в категорию музейных предметов, бывший предводитель дворянства представляет себе музей мебели «в виде многоверстного коридора, по стенам которого шпалерами стоят стулья», т.е. перед нами классический «дореволюционный» взгляд на музей как на систематизированную коллекцию (!). Затем вместе с героями романа мы попадаем в реальный музей и видим бытовые ансамблевые комплексы, объективно отражающие этапы развития мебельного искусства. Но... к ним добавляются сопроводительные тексты, дающие «идеологическое обоснование» стилей. И не мудрено, что Лиза Калачева в поисках семейного счастья не обращает особого внимания на мудреные надписи: «Невольню и совершенно незаметно для себя она приспособливала виденную мебель к своей комнате и потребностям». Добавим, что «готическая кровать ей совсем не понравилась» из-за своих размеров (127).

Если концепция М.В.Фармаковского Вызывала иронию у авторов «Двенадцати стульев», то у автора книги «Музейное дело» «Вопросы экспозиции» Ф.И.Шмита — профессиональное раздражение: «Если экспозиционер начнет насиловать материал, он начнет сочинять диаграммы, схемы, таблицы, подсказывающие плакаты — и посетитель сбежит с экспозиции» (124).

Позиция Ф.И.Шмита была куда более серьезной. Утверждая, что один и тот же материал допускает разработку множества разных тем, Федор Иванович определял тему как исходный мотив для любой экспозиции. Оставалось только найти этому утверждению практическое обоснование. И оно было найдено, как ни странно, в музеях-дворцах, экспозиции которых уже несколько лет строились на основе ансамблевого (или, как его называл Ф.И.Шмит, «декоративного») метода. В отличие от мемориальных музеев, посвященных с идеологической точки зрения безупречным личностям, музеи-дворцы были связаны с весьма сомнительными, по мнению победившего класса, героями. А отсюда — объективная свобода в поисках новых экспозиционных принципов и средств.

Свою атаку на ансамблевый метод автор «Музейного дела» начал с анализа самого термина «экспозиция» (кстати, Ф.И.Шмит был одним из первых, кто ввел это искусствоведческое понятие в музейный обиход). Выделив в нем три аспекта — консервацию, реставрацию и собственную экспозицию, Ф.И.Шмит утверждал, что первые два понятия не отвечают задачам музееведа-историка, так как тот не ограничивается публикацией подлинных документов, а «показывает результаты своей работы над вещественными памятниками и ансамблями памятников в музейной экспозиции», т.е. экспозиции вещей «в той или иной аранжировке» (124).

В отличие от Фармаковского, для Шмита важен был не сам быт, не сами вещи — атрибуты быта, а целенаправленное конструирование с помощью этих вещей художественной модели исторического процесса, его внутренних конфликтов и действующих лиц. Отказавшись от наукообразных, социологических принципов в модернизации ансамблевого метода, Шмит свободно заменял понятие «ансамбль» такими синонимами, как «повесть» или «драма». Его интересовал не «симбиоз вещей» (ведущий принцип ансамблевого метода), а их распределение в образе. «То, с чем больше всего надо бороться в таких музеях, — подчеркивал он, — это мещанская установка на «как жил и работал» (124).

Анализируя оригинальную экспозицию, созданную в 1925-27 гг. на бывшей Нижней даче Николая II в Петергофе, Шмит называл ее «*повестью* о том, как последний из Романовых пытался бороться с Революцией, и как Революция сломила его». Суть этой «повести» сводилась к тому, что каждая из комнат дачи обыгрывалась как экспозиционно-художественный образ на определенную тему, входящую в общий сюжет экспозиции. Сразу объяснимся, что сегодня нас меньше всего интересуют идеологические основы этой экспозиции: восприятие революции, концепция столкновения с ней семьи Романовых, характеристика основных членов семьи и другие содержательные особенности. В то время было модно делать фарс или трагикомедию, сегодня резко обостряются трагические, философские, нравственные мотивы. Как будет развиваться эта тема — известно одному Богу. Поэтому обратимся к этой «повести» с точки зрения ее экспозиционно-художественных особенностей.

Ключом ко всей теме являлось первое помещение от входа — бывшая камердинерская, где была сделана попытка создать образ семейного *страха*, преследовавшего Николая II с детских лет, со дня убийства деда; *страха*, загнавшего его, по мнению авторов экспозиции, в самый дальний угол Петергофа. Далее посетитель поднимался по узкой, тесной лестнице (все тот же мотив побега от действительности) и попадал в бывший кабинет Александры Федоровны. Общее впечатление от мифологизированного образа «принцессы крови» делало более ощутимым ее дальнейшее превращение в героиню «Заговора императрицы». Далее — кабинет Николая II и соответственно, образ «1905 года», образ откровенно гиперболизированный, пронизанный кроваво-мятежными мотивами. «И когда мы переходим из кабинета в столовую, скопированную со столовой царской яхты «Штандарт», — отмечает Ф.И.Шмит, — то мы уже понимаем, что это символично: да, на

«штандарте» царская семья только и чувствовала себя в безопасности, на пути в даль — в эмиграцию, не внутреннюю только, а настоящую, заграничную»... Далее в комнатах все складывалось как в жизни: здесь были и мечта о наследнике (спальня), и «бесчисленные нелюбимые дочери» (одна, вторая, третья, четвертая комнаты...), и долгожданное рождение мальчика, его неизлечимая фамильная болезнь (образ «последнего Романова»), различные чудотворцы, юродивые и, наконец, Григорий Распутин. Развязка этой драмы нам известна...

Как видим, Ф.И.Шмит объективно утверждал музейно-образный метод (приближая его к образно-сюжетному). Для реализации нового метода предполагалось:

- определить тему и ее вещественные эквиваленты на уровне традиционного ансамбля (интерьера);
- убирая все лишнее, случайное и добавляя значимое, необходимое, довести каждый предмет до уровня символа;
- ввести в традиционный интерьер необходимые документы и фотографии (ср. с Фармаковским. — Т.П.), чтобы «добиться ясности и убедительности повести»;
- разработать маршрут в соответствии с последовательностью развития сюжета (124).

Вероятно, Ф.И.Шмит понимал ограниченность перечисленных средств, необходимых для реального «распредмечивания». Более того, мы полагаем, что обладая профессиональным образным мышлением, он частенько выдавал желаемое за действительность, так сказать, литературно «достраивал» образы. Поэтому, вероятно, и предлагал ввести в экспозицию живых людей в костюмах эпохи. Однако его собственные экспозиционные эскизы (или художественные идеи, созданные на основе «очерченного метода»), могли стать хрестоматийным примером и для современных музейно-образных концепций. Например, концепция экспозиции на летней даче теперь уже Николая I (Петергоф): «Строил он напоказ, как все делал напоказ: декорация — его империя, декорация — его армия, декорация — его рыцарская доблесть (турнир «белая роза»), декорация — его семейное счастье и супружеская верность, декорация — его постройки. В этом стремлении к показу — путь к катастрофе крымской кампании и ко всем ее последствиям; в иллюзионистской декоративности, в глубочайшей лживости всего николаевского искусства — социологический смысл музеефикации» (124).

Оставаясь человеком своего времени, Ф.И.Шмит, тем не менее, стремился выразить этот навязанный «социологический смысл» с помощью художественной образности, создавая экспозиционные метафоры, сравнения, аллегории; именно поэтому он опережал многих своих коллег, видевших в социологизации бытовых интерьеров глубокий «научный» смысл.

Что касается коллекционного метода, то и здесь Федор Иванович не упустил возможности нанести удар, расчетливо целясь в, казалось бы, надежный оплот этого метода — художественные музеи. Его концепция весьма спорна, но логика изложения проста.

Прежде всего Ф.И.Шмит отметил один парадокс традиционного музееведения: «ученый» часто смешивает методы описания коллекций с методами экспозиции. Ф.И.Шмит далее прямо перешел к предмету своей критики, утверждая, что в экспозиции художественных музеев главное не «прославление отдельных творцов и отдельных произведений», а показ исторического процесса. Причем, не отказываясь абсолютно от «великих мастеров», Шмит лишь подчеркивал, что их рост происходит не в абстрактном пространстве, а непременно в среде художественного быта. Отсюда основная задача экспозиционеров: «изучение тех путей, какими художественная культура усваивается массами». Понятно, что в этом случае произведения искусства становятся *средством* выражения, материалом, с помощью которого

рассказывается о тех или иных процессах, «скрываемых» за внешней формой произведения.

Подобное принижение самооценности художественного произведения объяснялось не только тактическим экстремизмом зрелого музееведа, но и общим состоянием искусства 20-х гг., при оценке которого Шмит использовал понятие «халтура» — не в традиционном бранном смысле, а как «совершенно честное» выражение нового содержания старыми «техническими средствами». На юбилейных выставках 1927 г., отмечал Шмит, можно было увидеть вещи, отражающие новейшие экспериментальные искания. Эти крайности, по мнению Шмита, должны сгладиться, уравновесить одна другую, «а получающаяся альмагама позволит художественно оформить новые содержания». Поэтому и призывал Шмит *изучать* этот процесс, поэтому и относил произведения искусства к иллюстративным средствам подобного изучения (124).

А теперь отбросим в сторону «процессы», характерные для времени Шмита, и посмотрим на его идею как на экспозиционный принцип. Разве содержание, например, несчастной «Данаи» исчерпывается ее внешней формой? Разве история ее создания и, в особенности, ее трагическая биография не может стать объектом экспозиционного повествования? В данном случае для нас не важно, будет ли это наукообразный, психологический или искусствоведческий (как у Шмита) анализ или появится необходимость в более свободном, ассоциативном, в определенной степени, художественном исследовании проблемы шедевра и патологии его восприятия. Главное — это способность картины (гравюры, скульптуры) восприниматься в качестве средства музейной коммуникации, в качестве структурной единицы экспозиционного текста.

Но вернемся в 20-е гг. Пока у Шмита формировались идеи — результат раздумий о состоянии художественных музеев тех лет, новый *иллюстративный* метод активно разрабатывался в более удобных музеях, идеологическое «лицо» которых было легко узнаваемо. Речь идет об историко-революционных музеях, и в первую очередь, о московском *Музее Революции* (1924).

Ведущий теоретик нового метода Николай Михайлович Дружинин считал, что основная задача музеев Революции — «в наглядной и яркой *форме* представить закономерный ход революционного процесса» (32). Позднее автор конкретизировал специфику этой «формы», обратив особое внимание на ее «предметность». Однако его характеристика предметности отнюдь не адекватна современному понятию «музейный предмет» (т.е. подлинный материальный свидетель моделируемых событий). Николай Михайлович прекрасно понимал, что одними «подлинными реликвиями», будь то документы из полицейских архивов или из партийных тайников, поставленную задачу не решить. К тому же он был ученый-историк, и искусствоведческие вольности Ф.И.Шмита по части изобретения «повестей» и «драм» оказались для него неприемлемыми. А поскольку первый шаг — отнесение музейного предмета к «форме» — был сделан, то за ним последовал и другой. К «подлинным остаткам революционного прошлого» добавлялись и другие предметы — не только позднейшие репродукции, копии и прочие материалы, помогающие преодолевать неизбежную фрагментарность экспозиции, но и такие «экспонаты», как чертежи, схемы, тексты и, самое главное, произведения живописи (графики и т.п.), созданные современным художником и иллюстрирующие исторические процессы, явления, события (32, 36). Так рождалась теория *иллюстративного метода*, проявившаяся в практической деятельности Музея Революции как свои положительные, так и отрицательные черты.

Положив в основу нового метода «хронологический принцип» и стремясь «выявить факты в процессе их непрерывного развития», Дружинин обращал также особое внимание на эмоциональный аспект воздействия

экспозиции. Напомним, что он не строил экспозиционных спектаклей, а только хотел найти адекватные средства для выражения *романтических* мотивов, связанных с Революцией. Поэтому изначальная попытка добиться научно-иллюстративной строгости постепенно стала уступать место тенденции к экспозиционной образности. Правда, назвать ее «художественной» можно было лишь в силу чисто внешних особенностей.

Но как бы там ни было, Н.М.Дружинина можно по праву назвать первооткрывателем понятия «*тематический комплекс*» — как известно, основной структурной единицы иллюстративной экспозиции. Причем этот «комплекс» прошел несколько этапов формирования.

В одной из первых экспозиций музея (1923), посвященной революционному движению, начиная от народников и кончая октябрьской революцией, собранный материал (документы и фотографии) был расположен «по событиям» в строго выдержанной последовательности и в сопровождении *экспликаций*.

Затем (экспозиции 1924-25 гг.) каждое крупное «событие» иллюстрировалось отдельным «*монтажным плакатом*», т.е. планшетом с плоскостными экспонатами, раскрывающими содержание наукообразной экспликации. Особую роль в этих «плакатах» стал играть специально созданный рисунок-иллюстрация.

В 1926 г. планшеты преобразовались в «*щиты-плакаты*», способные вместить и относительно крупные вещевые экспонаты.

Наконец, в 1927 г. на выставке «10 лет борьбы и строительства» подлинные плакаты, вещи, документы, фотографии, живописные произведения и другие материалы, иллюстрирующие тему, образовали уже пространственные комплексы, объединенные обычно специально сделанными скульптурными композициями (например, в зале «1905 г.» — Н.Шадр «Булыжник — оружие пролетариата») (36). Однако несмотря на эту явную тенденцию к художественной образности, тематическая целостность подобных комплексов не трансформировалась в целостность художественную. И вот почему: окружавшие скульптуру (не будем давать ей эстетических оценок) предметы были вставлены в равнодушные стеклянные витрины или помещены на стендах. Поэтому скульптура хоть и «держала» пространство, но существовала как бы сама по себе, а наукообразные витринные комплексы, в свою очередь, тоже сами по себе. Для развития художественной идеи необходимо было не только активно включить предметы в конструируемый пространственный образ, но и применить иные, далекие от романтического натурализма художественные средства.

Казалось бы, эта проблема решалась за счет некоторой модернизации ансамблевых композиций, входящих в структуру экспозиции в качестве тематических комплексов. Например, в одной из юбилейных экспозиций (1927) был представлен интерьер одиночной камеры № 26 из Шлиссельбургской крепости. Художественный же эффект создавался за счет *персонального* скульптурного портрета (во весь рост) первого узника этой камеры — народовольца М.Клименко, изображенного в ночь перед самоубийством. «Как живой стоит», — восклицали потрясенные экскурсанты (36), видевшие в этом театрализованном комплексе знакомую сценическую ситуацию, когда играют актеры (люди!), а вещи составляют для данной сцены бытовой фон. Так что подобные комплексы хоть и выходили за уровень традиционно ансамблевых, но достигали некоторой экспозиционно-художественной образности за счет специально созданных экспонатов. (Вспомним, что Ф.И.Шмит в подобных случаях предлагал выставить в качестве «экспонатов» не восковые фигуры, а реальных живых людей). В общем, проблема поиска новых средств оставалась открытой.

Итак, переходный период характеризовался тем, что постепенное превращение музейного предмета в средство выражения определенных явлений и процессов не только стало объектом теоретических исследований,

но и способствовало активизации практической экспозиционной деятельности, претендующей занять центральное место в общемузейной работе. В то же время процесс формирования иллюстративного и музейно-образного методов, обусловленный идеологической ориентацией, приводил к неоднозначным результатам. С одной стороны, попытки создать наукообразные социологические схемы, иллюстрируемые музейными предметами и специально созданными экспонатами, часто приводили к несоответствию внешней формы экспозиции и навязываемого ей «идеологического» смысла. С другой стороны, реализация музейно-образного метода (или отдельных его принципов и средств), т.е. метафорическая, художественная интерпретация историко-бытовых и социологических концепций, нейтрализовывала научную наивность последних и приводила к созданию специфических произведений экспозиционного искусства.

Пока идеи Ф.И.Шмита и Н.М.Дружинина могли сосуществовать, развивая в общем-то один принцип — отношение к музейному предмету как к средству. Но перспектива была тревожной, и в первую очередь для Шмита. Судьба Федора Ивановича оказалась трагичной. В 1933 г. он был приговорен к ссылке, затем вновь арестован в 1937 г. и погиб в лагере в самом начале войны. Жизнь Николая Михайловича сложилась более удачно. Во всяком случае, он дожил почти до ста лет и умер в звании академика...

Но все это в будущем, а пока, в конце 20-х гг., их идеи получали широкое распространение, провоцировали дискуссии, кульминацией которых стал съезд музейных работников.

Прежде чем перейти к описанию этого противоречивого события, попытаемся представить себе обобщенный образ *Докладчика* — теоретика и практика новых экспозиционных методов. Неоценимую помощь нам окажет роман П.Романова «Товарищ Кисляков» (1930).

Главный герой этой драмы, Ипполит Григорьевич Кисляков, когда-то служил инженером-путейцем. И профессия, и имя — все здесь имело символический смысл. Железная дорога для России начала XX века — это дорога в будущее. Ну а «Ипполит» ассоциировался с хорошо знакомым нам предводителем дворянства из романа Ильфа и Петрова. Недаром П.Романов обозначил свою «страшную вещь» как «последнюю главу из истории русской интеллигенции». И вот произошла революция, которую В.В.Розанов очень удачно сравнивал с железным занавесом, неожиданно обрушившимся на сцену и напугавшим зрителей: все, спектакль *кончен*, можно брать шубы и расходиться по квартирам. Гляну - а нет ни шуб, ни квартир... Так и герой П.Романова был вынужден надеть на себя пальто с заплатой на спине, слышать вопли недовольных соседей по коммуналке и идти работать в... музей- Ну, имя этого музея узнать нетрудно: «Высокие стрельчатые окна с решетками, угрюмый, молчаливый вид делали его похожим на церковь, а бесчисленное количество башенок, шпилей на крыше еще более увеличивало это сходство». Экспозиция также узнаваема: «Залы были наполнены огромными желтыми шкафами... в других местах виднелись древние колесницы, предметы царского обихода, у стен стояли стеклянные витрины с табакерками, в углах высокие мраморные и яшмовые вазы, каменные бабы, какие-то предметы всевозможных видов и форм, частью разобранные и размещенные вдоль стен» (128). Словом, обречен был бедный Ипполит Григорьевич на медленную смерть от коммунальных клопов и музейной пыли...

Но вот в музее появился свой Мефистофель. Да, именно так представляет автор нового директора музея «товарища Полухина»: «особенно остался у всех в памяти его стеклянный глаз, смотревший мертвенно-резко, не моргая. Он даже как-то нейтрализовывал более мягкий взгляд живого глаза» (128). (Вспомним булгаковского Воланда.) Почему дьявол выбрал именно товарища Кислякова, сказать трудно. Но дело было сделано: «Мы сейчас не такие богатые, чтобы у нас гробницы да еще без

дела стояли. Нам нужно на образцах показать всю дорогу, по которой прежде шли и по которой теперь идем. Вот это будет нужный музей!» (128). (Узнаете наших теоретиков? — Т.П.).

Через две недели Ипполит Григорьевич принес концепцию новой экспозиции. Здесь мелькали такие знакомые выражения, как «характерные периоды», «диалектика истории», «быт разночинцев, интеллигенции и нарождающейся буржуазии», «социальная сеть», «социальные противоречия», «революция», «электрификация» и т.д., и т.п. Можете себе представить, что намечалось свершить в «шервудских» залах! Чего стоит один диалог между новым Мефистофелем и новым Фаустом:

«— Ну, пойдем примеряем, как все это будет, — сказал Лопухин. Они вошли в первый зал.

— Ну, на кой черт они весь зал заняли одними боярскими да царскими кафтанам? — сказал Полухин.

— Ага, вот ты теперь сразу видишь в чем недостаток, сразу видишь, что дело только в образце, а не в количестве и не в разнообразии выкроек. Вот когда в этом

зале будет обстановка царского дворца, а рядом мужицкая изба с топкой по-черному — вот это будет действовать.

— А николаевские шапки тогда к черту?!

— Зачем к черту? — сказал Кисляков. — Мы к ним прибавим даже какую-нибудь корону, если хочешь, а рядом с ними какое-нибудь воззвание партии и крюк от виселицы...

Кислякова вдруг охватило радостное возбуждение от удачно высказанной мысли.

— Всю жизнь, всю историю и ее ход сжать на пространство каких-нибудь ста аршин! — говорил он, с радостью чувствуя, что весь горит оживлением.» (128).

Умер Ипполит Григорьевич Кисляков. Родился «товарищ Кисляков». Через неделю он был рекомендован партячейкой на должность заместителя директора. Ну, а там недалеко и до трибуны съезда...

Итак, накануне *Первого Всероссийского музейного съезда* (1930) журнал «Советское краеведение» опубликовал тринадцать вопросов для предстоящего обсуждения. Лейтмотивом же почти всех сорока докладов, прозвучавших на съезде, стал шестой по счету вопрос: «Метода применения принципов диалектического материализма в музейной работе». Делегаты съезда должны были обобщить накопленный опыт и разработать «такие формы экспозиции, при которых резче и четче выявлялись бы целевые установки, освещенные под углом зрения теории Маркса о классовой борьбе, о диалектическом материализме, увязанные с интересами пятилетки во всех ее областях» (114).

Свою работу они начали с того, что демонстративно удалили со съезда одного из ведущих музееведов-этнографов старшего поколения Б.Ф.Адлера, тем самым как бы политически умертвив традиционные «формы экспозиции». Но пусть это останется на совести кисляковых, пытавшихся выжить любым способом. И надо сказать, что им это пока удавалось, поскольку модный тогда «диалектический материализм» в известной степени провоцировал дальнейшее развитие экспозиционной мысли.

В ведущем докладе «главного музееведа» страны И.К.Луппола (судьба которого так же печальна, как и Ф.И.Шмита) утверждалось, что все «материальные предметы находятся между собой в известных отношениях», однако эти отношения «материальны, но не предметны». А поскольку традиционные музеи являются собраниями материальных предметов, вещей, то для показа отношения и различных форм движения материи необходимо разработать «музейный язык». Причем, исходя из опыта современных ему музеев, Луппол считал, что подобный язык не должен сводиться ни к этикетажу («подсобному музейному ресурсу»), ни к экскурсионному рассказу.

Специфика музея, «его язык» — экспозиция. т.е. «метод наглядных представлений, вызывающих определенный строй понятий» (114).

Так возникла концепция *«музейного предложения»*, наиболее концентрированно выраженная в докладах представителя Исторического музея Ю.К.Милонова. Согласно этой концепции, объектом экспозиции является не музейная «вещь», а *«мысль, выраженная комплексом предметов»*. «Правда, — отмечал докладчик, — это приводит к целому ряду трудностей, потому что надо сделать музейную экспозицию читабельной... Здесь стоит задача разработать, если хотите, *грамматику и синтаксис музейного показа»* (114). Решить эту задачу для Милонова было сложно уже по той простой причине, что он плохо представлял себе качественное отличие «предложения» (или «фразы») наукообразного текста от «предложения» художественного текста. В первом случае, как известно, возникают одни законы объединения элементов языка в «читабельную» фразу, во втором — другие. Объективно Милонову был ближе язык иллюстративного метода, оперирующего (помимо подлинных предметов) копиями, муляжами, «которые связаны между собой в неразрывное целое при помощи надписей и разного рода иллюстраций» (114). Поэтому его абстрактное увлечение «последовательностью расположения экспонатов» выражало только *желание* добиться абсолютного единства разнородных элементов.

Далее все развивалось на первый взгляд довольно гладко. В ведущих докладах представителей пяти музейных профилей проблема конструирования «музейного предложения» решалась по двум направлениям: в одних докладах доминировала идея предметного комплекса, объединенного иллюстрациями и текстами; в других — идея художественного образа, целостного за счет художественной условности и эстетической конкретности. Иначе говоря, одни музееведы, увлеченные наукообразной стройностью «диалектического материализма», склонялись к иллюстративному методу, другие, ставившие на первое место эмоциональность восприятия, романтический пафос нового учения, склонялись к музейно-образному методу.

Объективным сторонником иллюстративного метода являлся Б.М.Завадовский, пытавшийся сгладить этикетажем и «подсобными материалами» метафизические «недостатки» ландшафтных комплексов в естественнонаучном музее, превращающимся, по мнению докладчика, в «музей-читальню». Впервые биоэкспонат становился средством «освещения... истории революционной теории». В духе иллюстративного метода развивал концепцию «музейного предложения» и А.А.Федоров-Давыдов, стремившийся выразить «борьбу стилей» в художественных музеях путем «лозунгового материала» (таблиц, диаграмм, карт и т.п.), органично входящего в комплексы, состоящие из предметов искусства (114).

Объективным сторонником музейно-образного метода являлся А.В.Шестаков, утверждавший «язык образов» как ведущее средство музеев Революции (вероятно, потому и не было среди выступающих Н.М.Дружинина). Причем, впервые дав определение понятию «художественный образ» в применении к музейной экспозиции («художественный образ — это идеала конкретно-чувственной форме и в экспозиции») и утвердив идеал художника в качестве «составного работника всякого музея Революции», он в то же время рассматривал художественные произведения как «элементы экспозиции», практически сводя их к экспонатам. Объективно на грани перехода от ансамблевого метода к музейно-образному стоял и Н.А.Шнеерсон, не только отвергавший традиционные систематические экспозиции краеведческих музеев и выдвигавший идею «построения искусственных бытовых комплексов», но и вообще отрицавший необходимость существования «различных отделов», мешающих выражению связи «между природой и человеком» (114). Через

шестьдесят лет эта проблема станет одним из основных мотивов в проектируемых произведениях экспозиционного искусства с краеведческой тематикой

В итоге авторы ведущих докладов, объективно утверждая два новых экспозиционных метода, взаимодополняющих друг друга в теории, но противоречащих друг другу (как две параллельные системы — наукообразная и художественная) на практике, выработали, по сути, только «принципы», но не решили ни «грамматические», ни «синтаксические» задачи целостного музейного языка. Отсюда и появилась известная идея «культуркомбината», заменявшая «старое, затхлое слово музей», отрицавшая экспозицию как «отзвук старого музея» и провозгласившая принцип «руками трогать!», наиболее соответствующий техническим музеям. Эту идею по-женски резко высказала Р.Н.Фрумкиш, отрицавшая «музейный империализм» (! — Т.П.) и предлагавшая объединить в культуркомбинате «все виды политпросветработы на равных началах» (114).

Отстоять «музейный империализм» можно было только практической экспозиционной работой. На ней и остановимся.

В экспозициях начала 30-х гг. применение иллюстративного и музейно-образного методов имело свои особенности, отражавшие специфику художественного процесса того времени. Во-первых, задачам иллюстративного метода в полной мере соответствовали традиционные направления изобразительного искусства, опиравшиеся на художественную практику русских передвижников. Жанровый «реализм» Ассоциации Художников Революционной России (АХРР) стал основой для создания (заказа) новых экспонатов-иллюстраций, конкретизирующих процессы и явления. Во-вторых, художественным задачам музейно-образного метода максимально соответствовали экспериментальные направления искусства, получившие название «конструктивизм» (или - производственное искусство»). Идея эстетической организации предметной среды путем художественного конструирования (являющегося, по мнению сторонников «производственного искусства»), важнейшим фактором формирования человека нового мира) легла в основу художественной концепции музейной экспозиции.

На первый взгляд, «диалектичность» иллюстративного метода и художественная целостность музейно-образного метода могли бы дополнить друг друга. Однако эклектическое соединение двух методов, основанных на разных принципах организации «музейного предложения» (тем более искусственное объединение жанрового «реализма» и символического «конструктивизма»), вносило бы в экспозицию только дисгармонию.

После съезда начала активно развиваться экспозиционно-выставочная деятельность Литературного музея при библиотеке им. В.И.Ленина. Основные принципы иллюстративного метода как нельзя лучше соответствовали задачам литературоведческих выставок, призванных не только проиллюстрировать «творческий путь» писателя, но и «раскрыть основную идею, коснуться художественных особенностей произведения» (14). Так, в духе иллюстративного метода была интерпретирована юбилейная выставка В.Маяковского «20 лет работы», первоначальной (1930) авторской идее которой («отчет о работе») соответствовало и нарочито сумбурное, антиэстетическое оформление, создающее образ «адовой работы» на Революцию. Авторы экспозиции 1931 г. решили «поправить поэта, совместив несовместимое: с одной стороны, посмертная интерпретация была пронизана конструктивистскими

элементами оформления (способными, в принципе, усилить художественную идею Маяковского); с другой стороны, попытка проиллюстрировать «творческий путь» реализовывалась в специально созданных «реалистических» картинах («Залп Авроры», «Штурм Зимнего» и др.), являвшихся самостоятельными экспонатами с максимальной аттрактивностью.

В итоге выставка потеряла свою художественную целостность, превратившись в «иллюстративный альбом» на тему «Жизнь и творчество Маяковского».

Авторы следующей выставки, посвященной А.М.Горькому (1932), «углубили» альбомную идею, заказав иллюстрации к романам «Мать», «Дело Артамоновых», пьесе «Враги» и др. В результате в Литературном музее сформировались основные принципы иллюстративного метода, отвергавшие конструктивистское стремление к художественной организации пространства («предметной среды») и опиравшиеся на конкретно-реалистические, иллюстративные образы. Уже в 1935 г. на выставке, посвященной А.П.Чехову, доминировали «затянутые холстом светло-серые стены, белые планшеты с текстами» и, естественно, иллюстрации к «Дяде Ване», «Ионычу» и т.д. Сторонники иллюстративного метода, игравшего ведущую роль в литературных музеях до середины 60-х гг., были абсолютно уверены, «что без иллюстраций к важнейшим художественным произведениям нельзя полностью показать творческий путь писателя».

В Центральном музее Революции в начале 30-х гг. произошла маленькая «революция»: музейно-образный метод на время потеснил иллюстративный. «Виноваты» в этом оказались ученики Л.Лисицкого и Г.Клуциса — Н.Симон и Г.Миллер, помогавшие корифеям «производственного искусства» оформлять международные промышленные выставки в конце 20-х гг. Школой Лисицкого были разработаны новые принципы экспонирования, включавшие организацию единого пространственного образа, активное использование символических, динамичных конструкций, фотомонтажи, объемно-пространственные плакаты, «витрину-образ» и т.п. (36, 46).

Нарисуем примерную модель внедрения этих принципов. Допустим, необходимо было «отразить» в экспозиции тему «Речь В.И.Ленина на третьем съезде комсомола». Сочинялся уже известный нам «щит-плакат», представлявший из себя обычный стенд с документами, иллюстрирующими это историческое событие. Под стендом размещали обычную витрину (неважно — стеклянную, оловянную или деревянную), где аккуратно располагались вещественные «свидетели»: кепки, буденновки, носовые платки и т.п. Вроде бы, все хорошо, но... пропадал романтический пафос этой знаменитой речи. Тогда приглашали бывшего «передвижника» (имевшего членский билет АХРР), который, получив соответствующую установку, создавал живописный портрет с соответствующим названием. Здесь все было ясно и понятно: вот вождь, призывающий «учиться», а вот молодые строители нового мира, с волнением внимающие этим призывам. Эта картина, размером 3х4 м, крепилась в центре стены, а вокруг нее и под ней располагались уже знакомые витрины (стенды) с музейными предметами.

Получалась забавная вещь: обладая полной экспозиционной самостоятельностью, являясь экспонатом, формально приравненным к музейным предметам, эта живописная иллюстрация отнюдь не воспринималась как «подлинный свидетель» тех событий, о которых рассказывала (максимум о чем она свидетельствовала — это о гениальности художника или о благом решении администрации создать подобную экспозицию). В то же время по своей аттрактивности она намного превосходила музейные предметы. Вот какой парадокс, уничтожающий музейную специфику.

Теперь о том, как эту проблему решали ученики Л.Лисицкого. Создаваемые ими метафорические конструкции, выражавшие динамику происходящего на съезде, являлись как бы результатом взаимного компромисса: витрина и картина двигались навстречу друг другу, при этом первая приобретала смысловые функции, а последняя теряла свою предметно-экспозиционную самостоятельность. В итоге получалось пластическое произведение, выполнявшее функции витрины и дешифрующее смысл предметного натюрморта. Так организовывалось и локальное

пространство бывшего «тематического комплекса», и общее пространство экспозиции в целом.

Нетрудно догадаться, что пропагандистские идеи трансформировались здесь в идеи художественные, способствующие восприятию образа. Вспомним плакат Л.Лисицкого «Клином красным бей белых», развивающий идеи «Черного квадрата» К.Малевича. Даже если убрать политический текст времен гражданской войны, то художественная идея плаката ничуть не изменится: в столкновении красных, черных и белых геометрических фигур прочитывается вечная тема борьбы и сопротивления, конфликт старого, устоявшегося и нового, зарождающегося. Применение этих принципов в музейной экспозиции позволяло ее авторам отходить от наивных, политизированных мифов и концепций, заставляя посетителя думать, находить собственные ответы на те художественные задачи, которые зашифровывались в экспозиционном «кроссворде».

Даже если политические идеи все же преобладали, художники-конструктивисты, экспериментировавшие в музее, создавали *потенциальный* запас приемов и средств, получивших впоследствии (60 - 80-е гг.) новую экспозиционную жизнь: это и цветовая символика фанерных конструкций, и спиралевидные витрины с философским акцентом, и «овеществленные плакаты» — символические натюрморты из музейных предметов и геометрических фигур, и объемно-пространственные фотомонтажи, и многое другое.

Драматизм же исторической ситуации заключался в том, что реализаторы «производственного искусства», исследовавшие традиции создателей промышленных выставок конца XIX — начала XX в., пришли в музей с большим опозданием, на излете своей творческой биографии. Пришли тогда, когда основные позиции были уже захвачены теоретиками и практиками «реалистического» иллюстрирования. Кроме того, «фанерное творчество», органично соответствовавшее выставочной деятельности, проигрывало при создании стационарных экспозиций, рассчитанных на длительный срок эксплуатации. Что же касается «непонятности» конструктивистских экспериментов начала 20-х гг., якобы «снижавших посещаемость» (по мнению А.Б.Закс) (36), то факты опровергают подобную зависимость. Если в «конструктивистском» 1933 г. Центральный музей Революции посетили 253 тыс. человек (в 1930 г. — 270 тыс.), то в 1939 г., после «коренной перестройки музея», — 237 тыс. (127), что говорит о более сложных процессах, анализ которых не входит в задачу нашего исследования.

Итак, подведем итоги: эволюция традиционных методов проектирования музейной экспозиции (коллекционного и ансамблевого) завершилась в начале 30-х гг. формированием двух новых методов (иллюстративного и музейно-образного), наиболее отвечающих идеологическим задачам своего времени. Однако вопрос о том, каким должен быть экспозиционный язык, остался формально открытым: необходимо было решать, что же все-таки есть экспозиция — система предметных иллюстраций к учебнику или художественное произведение с музейной спецификой?

2. Диктатура иллюстративного метода (1930-60-е гг.)

Музейная экспозиция как учебное пособие (1930-е гг.)

Директивное постановление ЦК ВКП(б) и СНК от 16 мая 1934 г. о преподавании гражданской истории в школах СССР разрешило «спор» между сторонниками музейно-образного и иллюстративного методов. Музейная экспозиция должна была стать развернутой иллюстрацией к курсу истории, от которой требовалось «обеспечить для учащихся доступность, наглядность и

конкретность исторического материала, на основе чего только и возможны правильный выбор и правильное обобщение исторических событий, подводящее учащихся к марксистскому пониманию истории» (38).

Дидактическая «правильность» музейных экспозиций, опиравшихся на «конкретность и наглядность», стала ведущим принципом экспозиционной работы не только исторических, но и музеев других профилей: «музеи уже являются и должны становиться учебным (научным) пособием» (95). Идеологическое освоение «культурного наследия прошлого», начавшееся в 20-е гг. и в различных вариантах продолжавшееся еще многие годы, завершилось созданием «единственно верных» концепций, опиравшихся на марксизм-ленинизм в сталинской интерпретации.

Понятно, что метафорическая ассоциативность экспозиций, созданных на основе музейно-образного метода и позволяющих неоднозначное толкование художественно выраженной идеи, не отвечала требованиям строгой дидактичности и политической «бдительности»: «лучший друг» музейных проектировщиков не любил двусмысленности.

Советские Мефистофели наводили порядок в своем хозяйстве. «Всякое искажение в образе неизбежно приводит к результатам, прямо противоположным тем, которые были ранее намечены» (43), — предостерегал Ф.Я.Кон. «Враги народа» предпочли бы «давать такое сочетание экспонатов, которое направляет мысль на ложный путь» (45), — развивала эту идею «соратница Ильича» Н.К.Крупская.

Естественно, что основная нагрузка в деле идеологического охранительства ложилась на кисляковых. Точнее — на придуманный ими «тематический комплекс», приобретающий строгую унификацию. Эта дидактическая строгость реализовывалась за счет «лозунгов, цитат, выдержек из решений партии и правительства», а музейные предметы, являвшиеся «наглядным доказательством» этих текстов, должны были располагаться в строгой последовательности «в окружении свободного экспозиционного поля, равного экспонату или пространству, занятому экспонатом» (77).

Регламентировались темы и подтемы «с четко сформулированными заголовками» и «в том порядке, как они даны в истории СССР или в «Кратком курсе ВКП(б)» (7). Регламентировался этикетаж, так как «враги народа, искажая слово и даже отдельные буквы в словах этикетаж (напомним, что за подобные «искажения» давали 10 лет лагерей — Т.П.), проводили свою враждебную линию», К каждому относительно «образному» экспонату прилагалось подробнейшее словесное описание. Например, макет «Общий вид новой советской деревни» сопровождался текстом: «виднеется колхозный клуб... видны здания сельсовета и комитета ВКП(б)» и т.д. (7).

В этом отношении своеобразным эталоном подобных иллюстративно-дидактических экспозиций стала экспозиция Центрального музея В.И.Ленина, которая, по мнению методиста А.Берзарина, дала «прекрасный образец умелого раскрытия самых сложных и порой как будто отвлеченных понятий» (7). Ведущим понятием «новой школы для знакомства трудящихся масс с героическими страницами Великой пролетарской революции» стала фраза «Сталин — лучший ученик Ленина». Для ее иллюстрирования использовались как собственные принципы и средства иллюстративного метода, так и отдельные принципы коллекционного, ансамблевого и музейно-образного методов, не противоречащие дидактическим требованиям. Эта тенденция к объединению методов под «контролем» иллюстративного метода (своего рода

внедрение последнего в системы первых) и выражала суть экспозиционной деятельности в анализируемый период.

Во-первых, требование «конкретности и наглядности» возвращало экспозиционеров к *подлинным* музейным предметам. Ф.Кои был вынужден признаться, что длительная борьба с коллекционным методом приводила порой к «выхолащиванию из экспозиций наиболее интересных и нужных материалов» (44). Экспонирование подлинников — основы коллекционного метода — должно было теперь стать «обязательным для всех музеев». Образцом демонстрации музейных коллекций, пронизанных «идейным содержанием», считалась экспозиция Центрального музея им. В.И.Ленина, где, помимо подлинных документов и фотографий, были представлены личные вещи, коллекции современных произведений изобразительного искусства, подарки и другие материалы.

Коллекции подлинных музейных предметов вошли составной частью и в экспозицию Государственного Исторического музея (1937), где, наряду с иллюстрациями к учебнику истории, были представлены археологические материалы, найденные при строительстве московского метрополитена, русское оружие из клада, найденного в 1936 г. в Москве, материалы из могильников Кавказа ХУ1-ХУЛ вв. и др. (28).

В сочетании иллюстративного и коллекционного методов строилась юбилейная Всесоюзная пушкинская выставка (1937), где литературоведческие комплексы чередовались с коллекциями произведений изобразительного искусства. Причем одним из недостатков выставки считалось отсутствие единого раздела графики (!), посвященной Пушкину (графические иллюстрации «разошлись» по тематическим комплексам) (17).

Подобные сочетания методов, часто нарушающие целостность восприятия экспозиции (в одном углу экспонат — средство для создания «музейного предложения», а в другом — составная часть коллекции), сыграли, тем не менее, исторически положительную роль, так как постепенно возвращали музейных работников от иллюстративных схем и диаграмм к подлинным предметам, составляющим специфику музейного языка. Другое дело, что к «подлинным свидетелям» приравнивались и современные изобразительные иллюстрации (живопись, графика, скульптура в узко понятом реалистическом стиле), призванные заменить сомнительную образность предметных натюрмортов. Более того, тенденция к документальности изобразительного ряда иногда приобретала откровенно фальсификаторский характер: нужные документы создавались. Например, серия фотографий «Ленин и Сталин в Горках», иллюстрирующих, как «Владимир Ильич... передавал своему лучшему ученику начатые осуществлением великие дела» (115).

Во-вторых, «наглядность и конкретность» реализовывались в сочетаниях иллюстративных комплексов с традиционными бытовыми *интерьерами*. Например, в экспозиции того же ленинского музея смысловым центром должен был стать ансамбль «Кабинет Ленина в Кремле», составленный из подлинных вещей (34). В ленинградском этнографическом музее на выставке «Русское население черноземных областей» традиционные этнографические интерьеры чередовались со стендами, иллюстрирующими «причины нарастания и формы перехода одного этапа в другой» (18).

Причем требование исторической конкретности позволило некоторым бытовым музеям избавиться (на первом этапе) от вульгарно-социологических «обоснований». Например, в «Музее боярского быта» (Знаменский монастырь) реэкспозиция «проводилась под знаком усиления бытовых черт в содержании и оформлении». Вместо витрин были введены подлинные вещи домашнего обихода русского боярина, «в том расположении, которое соответствовало бытовой обстановке боярских палат», а сопроводительные тексты размещены при входе. При этом основная экспозиция дополнялась *иллюстративными выставками*, «помогающими развить темы о закабалении

крестьянских масс» (104). Собственно говоря, это был постоянно совершенствующийся идеологический стержень, пронизывающий остатки забелинской концепции истории.

На смену «социологическим обоснованиям» 20-х гг. пришли новые историко-идеологические нормы, которые в форме иллюстративных комплексов должны были войти в систему ансамблевых композиций. Так, бытовая ансамбль «Домик Петра I» (с. Коломенское), где интерьер и вводная экспозиция сосуществовали отдельно, был подвергнут активным нападкам критики, утверждавшей, что в «экспозиции потонуло в вещах и ради вещей главное — показ Петра I как великого патриота и реформатора своего времени» (2).

Давление иллюстративности почувствовали на себе и ландшафтные группы естественно-исторических музеев, экспозиции которых должны были показывать не «независимые друг от друга комплексы и отдельные пейзажи», а «процессы... историю природы» (39).

Апофеозом же механического внедрения иллюстративного метода в ансамблевые композиции являлась, на наш взгляд, выставка посвященная А.С.Пушкину и открытая... в мемориальном музее А.П.Чехова в Ялте. Очередная «экспозиционная мысль» ялтинского кислякова уместилась на одном письменном столе (!) с трогательной надписью на ленте «А.С.Пушкин и А.П.Чехов». Представленный материал в хронологическом порядке указывал в события, связанные в жизни Чехова с именем Пушкина. Остается добавить, что автор выставки пообещал устроить нечто подобное посвященное уже «XX годовщине Октября», а редакция посоветовала обратить внимание на подобный «опыт» сотрудникам мемориальных музеев М.Ю.Лермонтова и Л.Н.Толстого (79)...

В-третьих, символическому конструктивизму («нелепым фанерным конструкциям») музейно-образного метода противопоставлялись «методы реалистического показа». «Образное» мышление сторонников иллюстративного метода ограничивалось двумя направлениями.

С одной стороны, решающую роль играли живописные, скульптурные и графические иллюстрации, строго выдержанные в «реалистическом» стиле и занимающие обычно центральное место: тематическом комплексе. Содержание подобных произведений с точностью до мелочей соответствовало ведущему тексту данной комплекса. Иногда жанровая живопись приобретала объемно-пространственные формы, трансформируясь в уже знакомые «обстановочные сцены». Например, в экспозиции Музея народов СССР (отдел «Социалистическое строительство Грузинской ССР») был воспроизведен «вход в штольню марганцевого рудника имени Сталина», где под портретом «вождя народов» располагались фигуры (манекены) шахтеров с соответствующими инструментами (31).

С другой стороны, архитектурно-художественное оформление должно было превратить «экспозиционное помещение... в ценную и прекрасную раму», создающую «привлекательность, наглядность и торжественность» (8). В Государственном Историческом музее эта рама соответствовала архитектурному стилю, к которому относились предметы-иллюстрации, т.е. авторы художественного портрета (А.Буров и др.) следовали идеям Шервуда, стилизуя залы под конкретно-историческую эпоху (23). В экспозиции музея Революции в Ленинграде (Николаевский зал Зимнего дворца) все было иначе: ампиная «рама» контрастировала с романтическим пафосом изображаемого времени. Во всяком случае, и первый, и второй варианты «торжественной» формы экспозиции существовали автономно от ее содержания: в Историческом музее архитектурная стилизация соседствовала со «строгим и нейтральным оформлением витрин», а художники-оформители ленинградской экспозиции стремились лишь к стилистическому единству

«досок из мрамора» (со сталинскими цитатами) и «величественной колоннадой из белого мрамора» (9). Парадокс состоял в том что, борясь с «формализмом» символических конструкций (выражавших, между прочим, художественную идею экспозиции), сторонники иллюстративного метода сами являлись формалистами в полном смысле слова, изобретающими универсальную форму («раму») для выражения любого содержания, любой темы!

Это стремление у строгой унификации, к канцелярскому формализму, выражавшееся, например, в разработке «типового плана построения отдела социалистического строительства для областных краеведческих музеев» (на основе «Краткого курса ВКП(б)»), повергало порой в недоумение даже неистовых ревнителей иллюстративного метода. «Показательно, — отмечал один из постоянных авторов журнала «Советский музей» В.Радус-Зенькович — что многие местные музеи похожи друг на друга как две капли воды» (96). Но, как говорится, они ничего не поняли и ни чему не научились. В «Основных вопросах плана работы музея на 1941 г.» перед экспозиционерами-иллюстраторами ставилась первоочередная задача «дать краткую, содержательную и четкую этикетку каждому экспонату» (76).

Больше обсуждать было нечего. В конце 1940 г. журнал «Советский музей» прекратил свое существование.

Агитидеи и музейные ценности (1941-45 гг.)

Трудно сказать, чего было больше на протяжении двадцатилетнего музейного эксперимента — приобретений или потерь. С одной стороны, накопился опыт в области музейной коммуникации, сформировались новые принципы и средства экспонирования, которые потенциально (в случае разрушения идеологических догм) могли бы стать материалом для формирования специфического музейного языка. С другой стороны, создатели иллюстративно-дидактических норм оставляли музейному предмету (основе этого языка!) второстепенную роль свидетеля-статиста, которого в нужный момент можно было легко заменить на живописно-реалистический новодел. Намечавшаяся тенденция к предметной подлинности оказалась своеобразным тактическим ходом, сведенным в результате к «политически грамотному» этикетажу. Наступил момент творческой безысходности, которую, как уже отмечалось, осознавали и ее непосредственные «архитекторы». Нужна была хорошая встряска, энергичный импульс, способный оживить дряхлеющую экспозиционную мысль. И как ни парадоксально (и даже цинично) звучит, но таким творческим импульсом стала война.

Когда наши коллеги-кисляковы в целях духовного и физического выживания разрушали собственные ценности, это казалось своим, «домашним» делом. Но когда угроза над оставшейся частью, не уничтоженной исключительно по политическим соображениям, нависла со стороны внешних, «чужих» геростратов, тут уж сработала национальная гордость. Неожиданно вспомнились и понятие «отечество», и понятие «отечественная культура», а отсюда не так далеко и до понятия «коллекция музейных ценностей», столь дискредитированного в предыдущие десятилетия.

Экспозиционная деятельность музеев отошла на второе место, так как необходимо было прежде всего заниматься физическим сохранением — эвакуацией, консервацией, реставрацией и т.п. Но в тех музеях, где все же эта деятельность не совсем замерла, принципы экспонирования были уже иными: обострилась тенденция сближения принципов иллюстративного

метода с принципами коллекционного, точнее — внедрение первого в систему последнего (идеологическая инерция) приняло весьма условный характер.

Более того, эта тенденция усилилась под воздействием новых обстоятельств: с одной стороны, сохраняемые (или восстанавливаемые) ценности дополнялись ценностями иного рода, свидетельствовавшими о национальной трагедии и героизме народа; с другой стороны, появлялись своего рода «антиценности» — воинские трофеи, воплощавшие идею возмездия. Наконец, экстремальные условия экспозиционной работы, требующие от последней оперативности и минимума затрат, также повлияли на формирование «коллекционной» специфики агитационных (т.е. сохраняющих иллюстративно-дидактическую основу) выставок, практически лишенных стационарных интерьеров и художественного оформления.

И хотя уже в 1943 г. появилась идея «построения экспозиции, посвященной Великой Отечественной войне» (61), обязательной для каждого музея, ее практическая реализация сводилась к усилению все той же тенденции коллекционно-тематического показа. Эта ситуация напоминала об экстремальных условиях экспозиционной деятельности в 1918-1921 гг., только теперь задача сохранения как «старых», так и «новых» ценностей приобретала характер прогрессивного (с точки зрения музейной коммуникации) шага назад, возвращавшего экспозиционеров к основе их языка — музейным коллекциям.

Основные противоречия этого периода нашли свое отражение в одном из немногочисленных пособий по музейно-экспозиционной работе, изданных в годы войны. Речь идет о брошюре А.Д.Маневского «Основные вопросы музейно-краеведческого дела» (1943). В этом методическом пособии наряду с устоявшимися принципами иллюстративного метода (требованием показывать «определенные идеи», а не «вещи», утверждением способности экспозиции отражать «любую тему» с помощью вспомогательных экспонатов-иллюстраций, определением дидактического характера музейной экспозиции и т.п.), было дано новое осмысление понятию «коллекция». Если в одной из довоенных статей А.Д.Маневский писал о коллекционировании как о негативном явлении «прежних музеев» (60), то теперь, в 1943 г., он пишет о «двух типах коллекций» как основах экспозиционной деятельности (61).

По мнению автора, коллекции первого типа (систематические) могут служить лишь источником для иллюстративных экспозиций, а коллекции второго типа (тематические) могут представлять из себя вполне самостоятельные экспозиции или фрагменты экспозиций, как, например, отмечал Маневский, «собрания подарков тов. Сталину, кабинет К.А.Тимирязева, оружие, найденное на Бородинском поле, личные вещи Зои Космодемьянской и т.д.» Отсюда изначальная установка иллюстративного метода на разработку «музейного языка» могла свестись, по сути, к предметным комментариям, к лаконичным агитационно-патриотическим лозунгам. В практической экспозиционно-выставочной работе подобный дуализм агитидей и эмоционально обогащающих эти идеи тематических коллекций проявлялся в последующих направлениях.

Во-первых, новой содержательной идеей наполнялись «старые» коллекции музейных предметов. Идеей всенародного патриотизма была пронизана юбилейная выставка, посвященная И.А.Крылову (Государственный литературный музей, 1944), строящаяся не по традиционным принципам иллюстративного метода («жизнь и творчество»), а с активным использованием коллекций графических произведений на тему «Басни Крылова и война 1812 г.» (14). Идея национального возрождения (за несколько месяцев до депортации чечено-ингушского населения!)

определяла содержательный Уровень коллекционно-тематической выставки «Народное искусство Северного Кавказа», открытой ко дню освобождения последнего от фашистских захватчиков («вводные и заключительные Щиты были увязаны с текущим политическим моментом») (54). На выставках историко-культурного и естественнонаучного рез делов Центрального музея Татарской АССР идея героизма (выставка «Героическое прошлое русского народа в медалях») соседствовала с драматической идеей физического выживания (выставки «Малоизвестные съедобные грибы», «Новые пищевые растения») (107) и т.п.

Во-вторых, новую экспозиционную жизнь получали спасенные музейные ценности. Например, после освобождения г.Клина в частично восстановленном доме-музее П.И.Чайковского была открыта не традиционная ансамблевая экспозиция, разбавленная иллюстрациями на тему «о жизни и творчестве», а коллекционно-тематическая выставка «П.И.Чайковский в Клину и его окрестностях». Здесь был «собран и систематизирован весь уцелевший материал» (49), пронизанный идеей защиты национальной культуры. К тому же направлению отвечала и выставка Ленинградского музея этнографии «По следам варварских разрушений», где экспонировались спасенные ценности и фотографии разрушений (54).

В-третьих, идея воинского и трудового подвига объединяла тематические коллекции новых музейных предметов — «подлинных свидетелей» военной жизни. На первой большой выставке «Великая Отечественная война советского народа» (Казань, 1942) они предельно эмоционально раскрывали условные тезисы иллюстрированной истории войны. Например, темы «На войну встал весь народ», «Первый этап войны. Разгром немцев под Москвой», «Второй этап войны» иллюстрировались коллекциями плакатов, документов, личных вещей героев фронта и тыла (107).

Наконец, в-четвертых, идея возмездия объединяла наиболее аттрактивные экспонаты-трофеи, заполнявшие как локальные выставки, посвященные победе под Москвой и Сталинградом (Государственный Исторический музей, 1942-43), так и многоплановые экспозиции, посвященные войне в целом. Например, на уже названной выставке в Казани коллекции трофейного оружия, детали танков, самолетов (дополненные письмами, дневниками немецких солдат, объявлениями о «новом порядке», актами о массовых убийствах и т.п.) экспонировались не только в здании музея, но и «во дворе и на прилегающей к нему улице» (107). Эмоциональное воздействие подобных коллекций было огромным.

В целом, как уже отмечалось, в экспозиционной деятельности в период войны наметилось явное ослабление позиций дидактического иллюстрирования, постепенное возвращение к «подлинным свидетелям».

Иллюстративный метод накануне кризиса (1946-60-е гг.)

Во второй половине 40-х гг. возникла немыслимая для конца 30-х гг. ситуация. Теоретики и практики музейного проектирования, стоящие на позиции сохранения иллюстративно-дидактических принципов построения экспозиции (обеспечивающих, в первую очередь, создание концептуально завершенных экспозиций на тему войны), разделились, тем не менее, на два лагеря. Причина — отношение к временным границам музейного предмета. Дилемма «подлинный свидетель» или «современная иллюстрация» волновала прежде всего представителей исторических и историко-литературных музеев, т.е. «научно-просветительских (а за два десятилетия до этого — «политико-просветительских» — Т.П.) учреждений» с ярко выраженной идеологической направленностью.

По словам апологета «современных иллюстраций» К.Виноградовой, в послевоенные годы «снова была выдвинута старая, ошибочная точка зрения, что литературная экспозиция должна строиться только на материалах эпохи, современной писателю». Сторонники этого предложения предлагали рассматривать историко-бытовой материал, характеризующий эпоху, как своеобразную «документальную иллюстрацию» к тому или иному художественному произведению. По мнению К.Виноградовой, «нельзя давать в качестве прямых иллюстраций к литературным произведениям типологический изобразительный материал», так как он не раскрывает художественного своеобразия этих произведений. В то же время с помощью современных (заказных) иллюстраций можно и должно «раскрывать» как художественные особенности, так и идейное содержание романов, повестей, рассказов и стихотворений. В качестве положительного примера была названа юбилейная пушкинская выставка (1945), похожая на «чудесную огромную книгу, щедро и со вкусом иллюстрированную» (14).

Итак, эта «вражеская вылазка» сторонников музейной подлинности, вдохновленных военными вольностями, была временно пресечена. Тем более, что слабым местом их программы оставалась установка на дидактическое иллюстрирование, которое невозможно было реализовать с помощью одних только подлинников. В этом смысле победившие оппоненты, создавшие современные иллюстрации к научнообразным концепциям с явным нарушением музейной специфики, менее всего противоречили идеологическим задачам тоталитарной системы. Поэтому и Государственный Литературный музей, и Центральный музей им. В.И.Ленина, и Государственный Исторический музей, и Центральный музей Революции СССР, и другие музеи продолжали совершенствовать и достраивать свои экспозиции в духе традиционного иллюстрирования литературных образов, исторических событий, фактов, идей и концепций. Более того, «стремление показать динамику животной жизни и историю развития живой природы», а «не только замечательные образцы животных», привело к созданию новых «художественных» экспонатов, выполненных «с помощью резца и кисти» (Государственный Дарвиновский музей и другие естественнонаучные музеи) (67).

И все же краткий период торжества музейной подлинности не прошел даром. Сторонники коллекционной (а затем и ансамблевой) ориентации сохранили свои позиции. Более того, уже в середине 50-х гг. в том же сборнике, в котором К.Виноградова опубликовала свою статью-воспоминание, сотрудники Литературного музея Л.Медне и Н.Анциферов особое внимание уделяли не специально созданным иллюстрациям (с легкой руки московских методистов заполнивших практически все литературные музеи страны), а «подлинным свидетелям», которые превосходили новоделы как «по научным достоинствам», так и по «силе эмоционального воздействия» (1). Была сделана попытка иначе взглянуть на ведущий экспонат тематического комплекса: «желательно, чтобы центральное место на стене отводилось материалам, непосредственно связанным с писателем» (63).

Но абсолютно отказаться от современных иллюстраций было невозможно, так как, пытаясь избавиться от немусейных способов выражения, теоретики и практики музейного дела настойчиво сохраняли саму концепцию экспозиции как особой формы научно-просветительской работы. Например, сотрудники Государственного музея этнографии народов СССР в послевоенной экспозиции «выдвинули на первое место подлинные вещи», сокращая количество «живописных задников» в разделах, посвященных дореволюционным периодам. А в «советском» разделе были вынуждены сохранять «большее количество вспомогательных материалов», так как

бледные современные экспонаты-иллюстрации «плохо смотрелись с яркими вещевыми экспонатами дореволюционных периодов» (в середине 50-х гг. экспозиционеры музея пытались восполнить этот недостаток диапроекционной и кинотехникой, т.е. также отнюдь не музейными средствами (54).

Что касается историко-мемориальных и литературно-мемориальных музеев, то здесь усиливающаяся коллекционная тенденция, приобретающая соответствующие интерьерно-ансамблевые формы, привнесла с собой еще больше противоречий. С одной стороны, теоретики музейной подлинности активно боролись с неорганичным вторжением иллюстративных экспозиций в систему мемориальных интерьеров, справедливо утверждая на примере Ленинградского музея Н.А.Некрасова, что последний не мог развесить в своей спальне материалы о том, как он редактировал «Отечественные записки» (!). Но с другой стороны, отстаивая право каждого музея «на оригинальную экспозицию, во многом зависящую от того, где находится музей и какой период времени жизни и творчества меморируемого лица ему нужно отразить», те же авторы сводили эту экспозицию к чистым «мемориально-бытовым комплексам», содержанием которых становилось не обобщаемое «глубоко научное освещение жизни и творчества деятелей культуры» (49), а «научно» расставленная мебель (хорошо если подлинная!).

Таким образом, фактически отрицая иллюстративно-дидактические «пристройки» к мемориальным комплексам, сторонники музейной подлинности не смогли найти альтернативные средства для выражения духовного, мировоззренческого портрета «меморируемого лица». Более того, начиная с 60-х гг. (и до настоящего времени), в практической экспозиционной деятельности многих мемориальных музеев или сохранялся старый (не надежный с точки зрения научно-просветительского учреждения) принцип иллюстративных «дополнений», или под лозунгом музейной специфики воплощался псевдоноваторский принцип «мемориально-бытовых комплексов», приводящий к обезличенным мнимым реальным экспозициям, целиком построенным на типологических предметах.

В наиболее концентрированном виде все достижения и противоречия иллюстративного метода как универсального метода проектирования экспозиций в середине 50-х — начале 60-х гг. нашли свое отражение в коллективной монографии «Основы советского музееведения» (1955) и, в особенности, в монографии Анны Ивановны Михайловской «Музейная экспозиция» (1964).

В последней работе находим новое противоречие в определении уже самого понятия «экспозиция», которому автор попытался дать однозначное «правильное» толкование. С одной стороны, это «совокупность предметов, подобранных и выставленных по определенной системе для обозрения», т.е. музейный предмет относится к «содержанию» экспозиции. С другой стороны, необходимо «умело передавать с помощью экспонатов и объяснительных материалов идейное содержание экспозиции», т.е. музейный предмет относится к средствам, становится элементом «формы». Далее, говоря о художественном оформлении, А.И.Михайловская утверждает, что его задача — ярче выразить содержание экспозиции, «лучше показать экспонаты» (64).

Бедные начинающие экспозиционеры (эта книга долгие годы была единственным «пособием») ломали голову над оригинальным софизмом: значит, есть некое «идейное содержание», которое выражается с помощью другого «содержания», которое, в свою очередь, должно быть «оформлено»... Кстати, об «оформлении». Борясь с конструктивистским и иным авангардистским «формализмом», Анна Ивановна так же, как и ее старшие коллеги в 30-е гг., плохо понимала значение этого слова. Иначе как объяснить тот факт, что, приводя в качестве положительного примера

«оформления» экспозицию Музея К.Маркса и Ф.Энгельса (1962), «идейное содержание» которой, казалось бы, требует экспрессивных художественных средств, она с благоговением описывает «спокойные, нейтральные тона», применявшиеся в окраске стендов, или «прозрачный двойной стеклянный пояс», предназначенный для демонстрации «экспонатов-документов и изображений»? Ведь этот равнодушный «пояс» позволяет легко заменить бороду К.Маркса на кепку В.И.Ленина, а в последнюю — на бивень мамонта из провинциального музея.

И все же Анна Ивановна подсознательно чувствовала, что подобными средствами трудно подвести «посетителя музея к теоретическим выводам» (а ведь это главная задача научно-просветительских учреждений). Поэтому в одной из последних глав своей монографии она была вынуждена подтвердить необходимость универсального средства иллюстративного метода: «Все большее значение в музеях приобретает специальный заказ картин на определенную тему». Правда, теперь эти иллюстрации названы «картинами-реконструкциями», воссоздающими «образ исторического события» на основе изучения «документальных данных». Но само существование этих экспонатов ставит под сомнение ранее сделанный вывод о научной ценности «экспозиции как собрания подлинных материалов» (64).

Как видим, все вернулось «на круги своя», так как невозможно бороться против антимузейных способов выразительности, сохраняя сам принцип научно-просветительской иллюстративности. И когда А.И.Михайловская наряду с экспозиционными комплексами с «единообразной симметрией и строгой композицией» благословила вдруг некоторые «комплексы» новых экспозиций Центрального музея Советской Армии и Государственного музея А.С.Пушкина (начало 60-х гг.) (64), то с позиций сегодняшнего для мы воспринимаем это как прогрессивное заблуждение. Ибо приведенные автором примеры уже не являлись тематическими комплексами (пространственными иллюстрациями к «идейному содержанию»), а представляли собой полноценные экспозиционно-художественные образы. Это был метод построения экспозиции.

Итак, более чем тридцатилетняя борьба сторонников иллюстративного метода за право объединить на его основе «удобные» принципы коллекционного, ансамблевого и отчасти музейно-образного методов проектирования завершилась безрезультатно. С одной стороны, концепция музея как научно-просветительского учреждения, требующая иллюстративно-дидактических экспозиций, приводила к нарушению музейной специфики (к нивелированию музейного предмета как «подлинного свидетеля»). С другой стороны, задача сохранения (и возвращения) музейной специфики реализовывалась в экспозиционных комплексах, содержанием которых фактически являлись сами экспонаты, а не планируемое «идейное содержание». Требовалось качественно иное сочетание идейности и эмоциональности — художественное единство содержания и формы, способное реализоваться в экспозициях практически любого профиля.

3. Возрождение и проблемы музейно-образного периода (60-е -80-е. гг.)

Первые эксперименты

Практически любой качественный поворот в жизни нашего Отечества, как известно, связан с желанием «низов», возможностью «верхов» и с оглядкой на «соседей». По этой формуле происходили изменения в музейном деле, точнее в его основной сфере — музейном проектировании.

Пока представители науки вели дискуссии о музейных подлинниках и иллюстрациях, экспозиционные «низы» (точнее, «приниженные» второстепенностью своей роли художники-оформители) набирали очки на ином участке своей деятельности — в сфере выставочно-промышленного дизайна. Причем работа шла по двум направлениям: созданная в 1957 г. Центральная экспериментальная студия СХ СССР (получившая впоследствии название «сенежская») занималась практическим экспериментированием в области художественного проектирования, а основанный в том же году журнал «Декоративное искусство СССР» обеспечивал теоретическое осмысление этой и любой другой подобного рода деятельности (123). Разрабатывая новые принципы организации предметно-пространственной среды, участники студии и сотрудники журнала прекрасно понимали, что главным критерием «полезности» (об идеологической направленности мы вообще не говорим) могут стать только реализованные проекты, получившие, как тогда выражались, общественный и, если повезет, международный резонанс.

Случай представился. На Международной Брюссельской выставке экспозиция советского павильона (художественный руководитель — К.Рождественский) вызвала восторженные отзывы у зарубежных специалистов, определивших ее как «кафедральный собор коммунизма». Отказавшись от «торжественных» и «прекрасных» рам, проектировщики пошли по пути создания динамичных образов индустриально-космической эпохи, связав экспонаты с функциональными пластическими средствами, обеспечивающими художественное единство экспозиции (123). Именно присутствие художественной, а не узко политической, декорированной золотом идеи позволило экспертам назвать эту экспозицию «собором».

...Понятно, что реакция «верхов» выразилась в раздаче премий. Но отвлечемся на время, от власти имущих и коснемся других соучастников анализируемого процесса — зарубежных коллег-проектировщиков. В 1959 г. в Москве открылась выставка «Чехословацкое стекло», по поводу которой журнал «Декоративное искусство СССР» опубликовал статью (автор Б.Бродский) с сенсационным (для того времени) названием «Выставке нужен сценарий». Оказывается, наши «чешские друзья» давно уже не пользуются наукообразными тематико-экспозиционными планами, а предпочитают литературные сценарии, основная идея которых — определить пути и средства пластического решения образа. Так, впервые за прошедшие двадцать пять лет приоритет в музейном проектировании был отдан не наукообразной концепции, а экспозиционно-художественному образу. «Художник должен не оформлять тематический план, а воплощать интересные, умные и талантливо задуманные сценарии» (130), — подвел итог Б.Бродский.

Отметим, что по своему характеру чехословацкая выставка была почти «музейной», во всяком случае, отвечала профильным особенностям художественных музеев. И как бы ни «перегибал палку», с точки зрения экспозиционеров-ученых, автор статьи, преимущества сценария над «темпланом» заставляли задуматься о роли Художника в музейном проектировании. В 80-е г. автор исследования неоднократно слышал мнение, что современных проектировщиков многому научили чехи, а затем и поляки. Однако сценарные идеи Ф.И.Шмита и экспозиционная практика учеников Л.Лисицкого в конце 20-х — начале 30-х г. позволяют говорить лишь о посреднической роли наших зарубежных коллег в процессе возрождения художественных принципов отечественного проектирования.

...Наконец, подали голос и «верхи», издав 12 мая 1964 г. постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся». В этом постановлении говорилось о формальных и содержательных недостатках музейных экспозиций, почти тридцать лет строящихся на основе иллюстративно-дидактических принципов (сформированных, кстати сказать при непосредственном участии тех же партийных «верхов»!). Понятно, что идеологических лидеров меньше всего волновали творческие аспекты проектирования. Но они не могли пройти мимо одного «вопиющего факта»: большинство исторических экспозиций посвященных советскому периоду, явно проигрывало по степени предметной аттрактивности перед экспозициями с дореволюционной тематикой. Это был серьезный «идеологический» прокол, устранить который (естественно, прокол, а не коммунизм) предстояло прежде всего за счет новых, нетрадиционных приемов и средств.

Который раз уже в истории советского музееведения экспозиционеры получали формальный повод для реализации своего собственного творческого потенциала. В этом смысле постановление 1964 г. развязывало руки прежде всего художникам, получившим возможность для расширения зоны своих экспериментов.

Характерно, что в начале 60-х гг. еще никто не говорил о возрождении музейно-образного метода, доводящего «художественное оформление» до уровня полноценного художественного образа и превращающего дидактическую идею в идею художественную. (Тем более, что сторонники иллюстративного метода не собирались так просто сдавать позиции, приспособлявая постановление к своим дряхлеющим нормам.) Акцент пока ставился только на возрастание роли художника, от которого требовалось быть уже не просто «исполнителем, а соавтором, творческим работником высокой квалификации» (54).

Эта принципиальная установка научных сотрудников Государственного музея этнографии народов СССР (оставляющих, правда, за собой «ведущую роль») реализовывалась в ряде разделов новой экспозиции («Казахи», «Грузины». «Украинцы»), открытой в начале 60-х гг. На первый взгляд, здесь применялись как будто все те же традиционные приемы ансамблевых «вкраплений» в иллюстративную экспозицию — обстановочные сцены с манекенами, интерьеры, диаграммы и т.п. Но из подобных натуралистических иллюстраций к научно-популярным этнографическим разработкам выделялись иные «комплексы», а точнее, экспозиционные образы, обладавшие самостоятельной художественной идеей. Это выражалось в стремлении найти в каждом элементе экспозиции символический смысл, а также в новом отношении к традиционному комплексу, из которого убирались привычные живописные иллюстрации, а их место занимали коллажи из

документальных фотоувеличений, объединявших предметные символы в объемно-пространственные композиции.

Например, в разделе «Грузины» фото коллаж с характерным названием «Крепость», выразившим художественную идею образа, объединял группу символических предметов на тему, связанную с формированием нации в экстремальных условиях. А объемно-пространственный фотоколлаж «Старый Тбилиси» создавал определенную основу для включения предметных символов в экспозиционно-художественный образ городской национальной культуры (54).

В данном случае экспозиционеры этнографического музея доводили до совершенства исторически оправданную трансформацию «вещевого» ансамбля (интерьера) в экспозиционно-художественный образ. Но тот же процесс происходил и в музеях других профилей, таких, как Государственный музей А.С.Пушкина (Москва, 1961-62) и Центральный музей Вооруженных Сил СССР (1964-65).

Московский музей А.С.Пушкина (научный руководитель — А.З.Крейн; художественный руководитель — Б.Н.Соколов, позднее — Е.А.Розенблюм) первым из литературных музеев страны отказался от изобразительных экспонатов-иллюстраций (составляющих, напомним, смысловую основу тематического комплекса) к произведениям писателя и решил обойтись типологическими предметами времени, и в первую очередь — приличным количеством изобразительных и вещевых источников. Этим ограничивается заслуга А.З.Крейна и Б.Н.Соколова. Новые предложения к старому проекту внес Евгений Абрамович Розенблюм. Их было много. Некоторые из них, как, например, идея противопоставления предметов времени и откровенно современного оборудования, вызывают сегодня ироническое недоумение, хотя тогда это считалось чуть ли не главным достижением музейного дизайна. Дело в другом. Сохраняя традиции оформительского искусства, Е.А.Розенблюм внес в музей давно забытый принцип «музейного натюрморта», позволяющего, как уже отмечалось, трансформировать предметные результаты человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы, создавать не иллюстрации, а портреты, экспозиционные произведения с самостоятельной художественной идеей. Такие натюрморты, как «Пиковая дама», «Кабинет молодого человека», «Комната девушки», «Зеленая лампа», давно уже стали хрестоматийными примерами экспозиций, созданных на основе музейно-образного метода. Понятно, что применив наиболее простые, композиционные средства для создания образа, Е.А.Розенблюм во многом ограничил свои возможности (мы не берем во внимание бесперспективное, на наш взгляд, современное оборудование, а также наивное сверхувеличение пушкинских рукописей). Но в музейном деле это была первая большая победа, заставившая «ученых» присмотреться к возможностям художественного проектирования. Вот что писал тогда А.З.Крейн, сегодняшний ниспровергатель музейной образности в любом ее виде: «Если хочешь, чтобы в музее проявилось их (художников. — Т.П.) творчество и чтобы оформление экспозиции стало произведением искусства, нужно создать художникам и возможности для их творчества» (52). И, надо отдать ему должное, создал. А художники — точнее один художник — «подарил» Александру Зиновьевичу экспериментальную экспозицию, название которой долгие годы будет связано с именем первого директора...

Авторы новой экспозиции Центрального музея Вооруженных Сил СССР (где Е.А.Розенблюм являлся уже полновластным художественным руководителем, прошедшим «пушкинскую» школу) также отказались от специально созданных живописных экспонатов батального жанра, выделив их в отдельный зал. Однако залов было много, следовательно, художников тоже. И хотя их руководитель придумал своеобразную «цепь» — модульную решетку — призванную, по его мнению, удержать самобытность каждого в

рамках общей художественной концепции, принципы построения этой многоплановой экспозиции оказались неоднородными. Но среди стиливой разноголосицы наиболее эффективными выглядели чисто «розенблюмовские» композиции. Такие, например, как экспозиционно-художественный образ «Ты записался добровольцем?», где из одноименного плаката Д.Моора и образцов оружия (снаряды, винтовки и т.п.) с помощью увеличенного фрагмента документальной фотографии на данную тему складывался «предметный натюрморт».

По тем же принципам строился и экспозиционный образ «Оборона Петрограда», в структуру которого входили такие символические элементы, как известный плакат «Все на защиту Петрограда» (на условной афишной тумбе-витрине) и фрагмент подлинной булыжной мостовой (символ баррикад при обороне города), объединенные соответствующим документальным фотоувеличением.

Наконец, хрестоматийный пример из анализируемой экспозиции — экспозиционно-художественный образ на тему «Оборона Москвы». Вместо традиционного живописного полотна соответствующих размеров авторы использовали увеличенную фотографию парада на Красной площади 7 ноября 1941 г. На этом документальном и в тоже время символическом фоне (дополненном соответствующими плакатами) была развернута объемно-пространственная композиция, включавшая сбитый Талалихиным немецкий самолет, противотанковые «ежи», стоявшие на подступах к Москве, пограничный столб 43-го километра... Вся эта драматическая композиция, построенная на принципах символического натюрморта, выражала художественную идею, расширяющую эмоционально-ассоциативные границы известного лозунга «За нами Москва!» (99).

Понятно, что и в первом, и во втором, и в третьем музее названные экспозиционно-художественные образы соседствовали с локальными элементами традиционной иллюстративной экспозиции, так как проблема сюжетной коллизии решалась на уровне «тематико-хронологического» построения. Но это были первые экспозиции, где музейно-образный метод фактически претендовал на ведущую роль в комплексном объединении экспозиционных методов. Необходимо было теоретически обосновать отношение к экспозиции как к произведению искусства, и это сделал ведущий автор двух последних музеев.

В статье «Музей и художник», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР» (1967), а затем в монографии «Художник в дизайне» (1974) Е.А.Розеблум сопоставил два понятия: «музей» как научно-просветительское учреждение, оперирующее музейными предметами, и «художественный образ» как основополагающий фактор экспозиции, способствующий активизации чувства сопереживания; и на этой основе определил два типа возможных музейных концепций — научную и художественную (приоритет, естественно, отдавался последней как конечной стадии проектирования). По мнению автора, критерием положительного результата совместной работы художника и научного сотрудника является способность художника воспринять подлинный смысл научного труда, т.е. не внешнюю предметную иллюстративность наукообразных идей, а внутреннюю логику, связи между явлениями, выраженными в предметах. А затем — творчески «перевести» эту логику в пространственные, зримые, художественные формы, в соответствии со специфическим законом зрительского восприятия (101, 102). Так был восстановлен в правах художественный метод проектирования экспозиций, получивший в последствии название «музейно-образный».

«Двоевластие» музейно-образного и иллюстративного методов

Термин «двоевластие» наиболее точно, на наш взгляд, отражает сложившуюся в 70-е — 80-е гг. ситуацию принципиального соперничества двух методов за право ведущего. Причем эта ситуация характеризовалась более сложными процессами, чем формальное давление на «ученых» и художников: в число защитников приоритета иллюстративного метода входили художники и наоборот. В свою очередь, каждая из двух групп также не обладала монолитным единством, а представляла собой сложное сочетание различных точек зрения-

Наиболее консервативная часть сторонников иллюстративного метода не принимала художественную стилистику музейно-образного метода по нескольким причинам. Для одних (в основном — практиков периферийных музеев) дидактические экспозиции с живописно-иллюстративными вставками продолжали оставаться лучшей формой «образовательно-воспитательной» деятельности. Другие (художники, воспитанные в традициях 40-х — 50-х гг.) были не способны выйти за уровень традиционного «оформительства». В этом смысле весьма характерны две московские экспозиции, созданные разными художественными коллективами, но выглядевшие как сестры-близнецы. Речь идет об экспозициях Государственного музея Н.А.Островского (1974) и Государственного музея В.В.Маяковского (1973), где по периметру стен растянулась унылая лента стеклянных стендов с экспонатами-иллюстрациями, «разжевывающими» идеологические мотивы жизни и творчества двух писателей. Эта лента приводила посетителя в мемориальные комнаты (ансамблевый метод экспонирования) и снова уводила за горизонт оптимистической «борьбы за Коммунизм»... Много позже, в 80-е гг., автор исследования услышал от одного из друзей очень точное, образное определение сути экспозиции о Маяковском: «Идешь по этому музею и видишь, что жил, де, такой пролетарский поэт Владимир Владимирович. Все работал, работал, работал... Заработал, наверно, и на дачу, и на квартиру, и на машину. Может, и звезду «героя» получил. И вдруг — траурное сообщение: умер! Экскурсовод говорит, что застрелился. Врет, наверное...» Последующая судьба двух музеев сложилась по-разному, но об этом чуть ниже.

Консервативную группу дополняли и сторонники бытовых ансамблей, считавшие этот уровень «образности» вполне достаточным для научно-просветительского учреждения. Именно эти «пламенные» апологеты бытовой иллюстративности способствовали масштабу развернувшейся в 70-е гг. кампании по созданию мемориальных (точнее, .мнгщореальных) музеев, объективно посвященных не сколько «меморируемому лицу», сколько типологическим предметам быта той или иной эпохи. Ярчайший пример — московский музей А.Герцена (филиал Государственного Литературного музея).

Другая часть сторонников иллюстративного метода, состоявшая в основном из теоретиков музейной подлинности («предметности»), — А.И.Михайловская, А.Б.Закс и другие — признавала за архитектурно-художественным решением (так теперь стало именоваться «художественное оформление») задачу «сделать музей выразительным, запоминающимся», но «ценность музейной экспозиции» сводила к научной концепции, представляющей из себя литературную основу иллюстративного (или, как они выражались, «тематического») метода проектирования (65).

Более радикальная часть группы, признавая «приоритет научного содержания», не менее активную роль отводила художественной форме, считая, что «не следует упрощать образное мышление художника, так как в него входит логически понятийное освоение содержания». Эту точку зрения поддержали, в первую очередь, теоретики перестройки литературных музеев (Т.А.Стриженова, Е.Г.Ванслова, А-КЛомунова и др.), утверждавшие «образность» как основное средство организации «предметного ряда» экспозиции, а художника как режиссера, интерпретатора темы (12, 58, 108).

Подобная позиция была близка наиболее лояльной (по отношению к «науке») части сторонников приоритета музейно-образного метода, в частности, Е.А.Розенблюму, утверждавшему, что задачи научного сотрудника и художника равны, а ведущая роль принадлежит наиболее талантливому из них (101, 102). Понятно, что это была дипломатическая констатация приоритета художника как решающей силы в реализации музейно-образного метода.

Особое место в среде сторонников нового метода занимала Н.Николаева (представитель НИИ культуры), призывавшая отказаться от искусственного дуализма «научного» и «художественного» в музейной экспозиции и рассматривавшая последнюю как целостную структуру, организованную по законам «художественного текста» (71). В этом случае информативная емкость «поэтического языка» экспозиции (основу которого составляли музейные предметы) превышала бы иллюстративную информативность «тематических комплексов» (или иллюстративно-бытовых образов). На наш взгляд, это был наиболее перспективный путь дальнейшего развития музейно-образного метода, вынужденного привлекать в свой арсенал литературно-драматические средства, а в союзники — часть научных сотрудников, способных разрабатывать литературно-драматические сценарии экспозиций нового типа.

Радикальную позицию в группе апологетов музейно-образного проектирования занимали представители «сенежской» студии, в частности, М.Коник, в нереализованных проектах которого (например. Музей Н.В.Гоголя в Москве, 1975) утверждалась откровенная театрализация экспозиции. Поэтический язык здесь практически лишался музейных предметов как «подлинных свидетелей» и восполнялся «парадом манекенов» (24), т.е. в экспозиционном спектакле играли «люди», а не «вещи»!). Однако это были эксперименты, развивающие арсенал экспозиционно-художественных средств. И одной из удач подобных студийных экспериментов является, на наш взгляд, проект мемориального музея классика татарской поэзии Г.Тукая. Главной темой музея стал путь, дорога по ландшафту, окружающему затерянную деревушку под Казанью; экспонатами — природные объекты, а «витринами» — огромные, до 20 метров в длину линзы, зеркала и цветочные фильтры, как бы «вырезающие» очередные фрагменты ландшафта и преобразующие их в поэтические образы. Это была попытка экспозиционно-художественного исследования творческой лаборатории поэта, в случае реализации во многом бы повлиявшая на дальнейшее развитие музейного проектирования. Но проект до сих пор является экспонатом мастерской М.Кониной...

В наиболее концентрированном виде позиции сторонников двух методов были выражены в дискуссии на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» с характерными подзаголовками:

«Музейная экспозиция — искусство?», «Музейная экспозиция — наука?». Ее участники — А.Разгон и Л.Каратеев — пытались прежде всего найти общий принцип, удовлетворяющий и «науку», и «искусство»: непереносимым условием решения экспозиционных задач в современных музеях был признан «творческий союз» научного сотрудника и художника. А дальше...

А.Разгон, признавая объективные ценности художественного проектирования (а следовательно, и музейно-образного метода), оставлял за последним вспомогательную роль в процессе воплощения «научной концепции». По его мнению, «музейная экспозиция — это целенаправленная демонстрация памятников». А цель может быть только одна: «В наших (' — Т.П.) музеях отбор, организация, трактовка памятников ведется на строго научной основе» (97), т.е. экспозиция призвана стать специфической формой научной публикации и не более. Перед художником практически ставились все те же оформительские задачи.

Не уступал своему оппоненту и Л.Каратеев. По его мнению, научная концепция и ее предметные иллюстрации-экспонаты являлись материалом, которым пользовался художник при создании произведений экспозиционного искусства. «Если мысль ученого может быть выражена в любой форме, от этого ее существо не изменится, то решение пространства может существовать, как всякое художественное решение, в одной единственной форме; в другой форме это будет уже другое произведение. Экспозиция не «оформление концепции», а акт ее рождения». Внутренняя уверенность в перспективе такого отношения к музейной экспозиции позволила Л.Каратееву уступить амбициозности своего ученого коллеги: «Пусть каждый думает, что он главный, если борьба за руководящую роль поможет максимальному выявлению их творческих способностей» (42).

В сущности, дискуссия осталась открытой. Действительно, если «экспозиция — наука», то способна ли она выразить в системе предметных иллюстраций к теоретическим концепциям образы времени и его героев, «диалектику души» человека, вызывая у посетителя чувство сопереживания? А если «экспозиция — искусство», то возможно ли средствами пластических искусств (например, системой «музейных натюрмортов») выразить диалектику познания мира, вызывая у посетителя желание участвовать в этом познании? Ответить на эти вопросы можно было только экспериментальной экспозиционной работой, которая и развернулась в начале 80-х гг.

Музейно-образный метод как ведущий метод проектирования

Серия выставок, открытых в начале 80-х гг. в ряде музеев страны, вызвала появление сборника «Музейное дело в СССР» (1983), почти целиком посвященного художественному проектированию музейной экспозиции. Большинство авторов сборника, признавая равенство «науки» и «искусства», объективно поддержало точку зрения Ф.Г.Кротова (в то время директора Центрального музея революции) о «полном и безусловном признании музейно-образного метода как главного для экспозиций в исторических и краеведческих музеях» (53). Собственно, с этого сборника и началась формально узаконенная жизнь описываемого метода, имевшего фактически полувековую историю. Не повторяя Ф.Г.Кротова, Е.А.Розенблюм, тем не менее, сформулировал принципиальную суть этого метода, способствовавшего «трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы» (102).

Музейно-образный метод как ведущий метод проектирования был призван объединить на своей основе те принципы иллюстративного, коллекционного и ансамблевого методов, которые воплощали в себе понятие «наука» (научная концепция, научно систематизированная коллекция, научно реконструируемый ансамбль). Варианты объединения были весьма разнообразны, но почти все его сторонники писали о «единстве действия» в

экспозиции, о создании такой картины эпохи, «из которой нельзя ничего убрать, не нарушая ее строя» (Ф.Г.Кротов) (53), о единой «эмоциональной концепции» с «образной, художественной структурой» (К.И.Рождественский) (98), о «драматургической стороне экспозиции» (Е.А.Розенблюм) (102), о «выражении своей сюжетной линии» (М.А.Коник) (48), о синтетическом характере музейной экспозиции, включающей в себя (помимо архитектурно-художественных) литературно-драматические средства (К.В.Худяков) (120), о развитии экспозиционной темы «по законам большой литературы, драматургии» на основе конфликта ВЛ.Ривин). То есть в конечном смысле речь шла о разработке оригинальной поэтики музейной экспозиции как самостоятельного вида искусства.

Однако проблема состояла в том, что фактическим «хозяином» экспозиционных площадок, необходимых для экспериментов в данной области, являлись представители «науки»... В этом отношении важнейшую роль в пропаганде музейно-образного метода сыграл Федор Григорьевич Кротов, по инициативе которого Центральный музей революции СССР не только подготовил названный сборник, но и заказал сценарий новой экспозиции, где была сделана попытка создать целостную драматическую структуру для архитектурно-художественного воплощения темы. Употребляя, быть может, грубое сравнение, мы бы сопоставили роль Ф.Г.Кротова с ролью... Н.С.Хрущева: оставаясь, как говорится, продуктами своего времени, они (каждый в своей области) интуитивно почувствовали неизбежность перемен и, допуская порой «крутые» меры воздействия, подготовили основу для дальнейшего движения вперед.

Что касается сценария новой экспозиции музея Революции, то поставленная цель здесь не была полностью достигнута. Принципиальная установка на формальное объединение экспозиционных методов «под колпаком» музейно-образного и непонимание авторами (профессиональными кинематографистами) сценария музейной специфики нестандартного художественного языка привело к эклектическому сочетанию «сцен», «коллекций», «иллюстраций», нарушающему целостность восприятия драматического действия (110). Впрочем, эти недостатки не могли изменить направление, выбранное в то время сотрудниками музея, творчески осваивавшими наследие своих предшественников, экспозиционеров начала 30-х гг.

Не менее значительную роль в этот переломный момент истории развития музейного проектирования сыграл другой представитель науки — Ю.П.Пищулин, теоретически обосновавший роль сценария, призванного, по его мнению, соединить «научное проектирование с художественным». Однако выразив необходимость в таком посреднике, он тут же ограничил его «рамками определенной научной системы», в пределах которой и необходимо создавать «полноценную художественную среду» (80). Согласно этой логике, экспозиционерам-практикам (научным сотрудникам, сценаристам и художникам) предстояло создать некое парадоксальное равновесие между двумя взаимоисключающими в языковом отношении системами, в результате чего побеждал тот, кто «наиболее талантлив», а проигрывала экспозиция, лишавшаяся или полноценности «художественной среды» или познавательности «научной системы».

В том же примиренческом духе выступил в «кротовском» сборнике и М.А. Коник, определивший музей как «единство науки и искусства». Уставший от борьбы с «учеными-заказчиками, итогом которой стали невостребованные художественные проекты, он предложил своим оппонентам поговорить «на одном языке - языке человеческой культуры» (48). Однако

разработать практическую грамматику этого музейного «эсперанто» не смог и он.

Вообще наиболее мудрые заказчики, в глубине души не принимавшие новых веяний, но сознающие очевидные политические выгоды, на время «закрывали глаза» и позволяли проводить эксперименты на своей территории. Это касается и дирекции Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, допускаявшей «варяжские набеги» Л.В.Озерникова (86), в результате которых появлялись уникальные произведения экспозиционного искусства; и дирекции Государственного литературного музея, много лет терпевшей «бархатную» диктатуру Е.А.Розенблюма и его команды...

В других музеях было иначе, но, тем не менее, все достижение и противоречия музейно-образного метода (как ведущего метода проектирования) можно увидеть, проанализировав наиболее интересные, на наш взгляд, экспозиции 80-х гг., не вдаваясь в тонкости отношений авторов с заказчиком.

Организаторы Музея театрального искусства Украины (Киев, 1983) первыми среди своих соотечественников сделали попытку создать экспозицию с безусловным приоритетом музейно-образного метода. С одной стороны, авторы экспозиции В.Батулин и А.Драк, увлеченные идеей ее «вечности», т.е. воспринимавшие конечный результат своей деятельности как полноценное произведение искусства, стремились использовать буквально каждый угол, каждый сантиметр экспозиционной площади для построения образа (особенно остроумно была решена пожарная лестница, обыгранная как «бронированный агитпоезд»). С другой стороны, задача «разработать драматургию будущей экспозиции» решалась ими в рамках традиционного «темплана». Таким образом, посетителю были представлены своеобразные театральные сцены, передающие «стиль, атмосферу того или иного времени»: из ярмарочной среды первого зала посетитель попадал в светский театрально-изысканный салон начала XX в. и т.д., вплоть до современного театра, т.е. вся «драматургия» сводилась по сути к «монтажу аттракционов», выстраивавшихся по тематико-хронологическому принципу (6).

Как видим, применение музейно-образного метода было «упорядочено» структурой тематико-экспозиционного плана — принципиальной основой иллюстративного метода. Последний, кстати, давал о себе знать и в композиционных сочетаниях музейных предметов, многие из которых входили в систему образа не как символы (элементы художественного языка), а как традиционные иллюстрации к научной концепции. Такой музей, соблюдавший в своих художественных поисках «рамки определенной научной системы» (вспомним Ю.В.Пищулина), мог устраивать, в принципе представителей науки, так и представителей искусства, однако потенциальные возможности экспозиционного сюжета реализованы здесь не были: издержки навязываемой «научной системы» оттеснили драматические (в жизни самого театрального искусства) конфликты и коллизии.

По тем же самым принципам строилась и экспозиция Одесского государственного литературного музея (1984). Чтобы связать всю экспозицию воедино (а она рассыпалась на отдельные «темы» научной концепции), ее автор — художник А.Гайдамака — придумал своеобразный «театр рам», разных по габаритам, но всегда отвечающих стилистике времени. По словам искусствоведа С.Базазьянц, здесь «задействованы рамы всех мастей и оттенков, напоминающие виньетку и похожие на конструкцию из театрального портала. Конечно, этот прием заимствован из арсенала театральной выразительности, но в данном случае он пришелся к месту, потому что выполнял не украшательскую, а конструктивную организующую роль» (4). С помощью этих, прямо скажем, незатейливых средств А.Гайдамака, вероятно, пытался создать образ «музейной литературы», создаваемой в Прошлом, но выходящей за «рамы» в

Будущее. Однако этот процесс незримо сдерживали еще одни «рамки» — «рамки определенной научной концепции».

Похожий образ литературы, теперь уже советской, возникал в сознании Е.А.Розенблюма и переносился им в экспозицию Государственного Литературного музея (1984). Вся история советской литературы, аккуратно поделенная авторами «темплана» на периоды, направления и течения, была втиснута художником в бесконечные ряды книжных стеллажей, развернутых от пола до потолка по периметру залов московского особняка в Трубниковском переулке. Иногда от «книжного шкафа» отделялись крупные фигуры литературных генералов (Маяковский, Фадеев и др.), прерывавшие образную ленту «литературного процесса» и становящиеся центром персональных образов. Правда, иногда идея бесконфликтности «научной концепции», выраженной в тематико-хронологическом «сюжете», страдала от локальных художественных идей, воплощенных в простейших метафорических образах. Чего, например, стоил один только письменный стол А.Фадеева, рекламирующий ценнейшие породы дерева и абсолютно чистый; или обычная музейная кушетка, как бы «случайно» оказавшаяся под живописным портретом с лежащим в кровати Н.Островским...

Иной вариант сочетания музейно-образного и иллюстративного (а также коллекционного и ансамблевого) методов реализовался в уже знакомой экспозиции мемориального музея А.С.Пушкина Арбате (1986). Напомним, что экспозиция состояла как бы из двух самостоятельных частей: на верхнем этаже с помощью немногочисленных мемориальных предметов и вспомогательных архитектурно-художественных средств создавался образ «пространства, хранящего воспоминание о Пушкине», точнее — счастливейшем мгновении его земной жизни; экспозиция нижнего этажа была оформлена как иллюстративная монография «Пушкин в Москве», включавшая однотипные стеклянные витрины с предметными иллюстрациями к различным «подтемам», стенды, «снизу доверху увешанные городскими пейзажами», мебельные интерьеры и т.п. Несомненно, здесь были представлены уникальные экспонаты, у авторов «от науки» была своя идея («визуальная антитеза с простором верхних мемориальных залов») (75), но эта тематико-экспозиционная эклектика нарушала целостность восприятия всей экспозиции, по крайней мере, сводила на нет творческие находки художников (руководитель — Е.А.Розенблюм), предусматривавших в «своей» зоне художественную содержательность каждой детали, каждого элемента экспозиции.

Вообще музей А.С.Пушкина на Арбате — конечно же, в своей художественной части — является кульминацией, своего рода «лебединой песней» Евгения Абрамовича Розенблюма и возрожденного им метода. В 80-е гг. были созданы десятки проектов и реализованы десятки экспозиций, что называется, «под Розенблюма». Появился даже такой термин — «розенблюмовщина», характеризующий многочисленных эпигонов. Все это издержки, и, на наш взгляд, в истории останется другое: понятие Розенблюм, обозначающее не столько фамилию отдельного художника, школу которого прошли практически все известные проектировщики 80-х—90-х гг., сколько целое направление музейного проектирования. Понятие это — историческое.

Один из талантливых учеников Е.А.Розенблюма — Леонтий Владимирович Озерников интуитивно чувствовал этот «историзм» и пытался преодолеть его новыми средствами. Относительно новыми, так как опирался он на сформулированное мэтром в 1983 г. право художника создавать «новые экспонаты» (102), что является характерным средством как иллюстративного, так и музейно-образного метода. Однако его метафорические композиции из папье-маше менее всего напоминали традиционные «картины» или гипсовые

«фигуры». Это абсолютно новое отношение к «специально созданным экспонатам»: условная загадочность картонных (или гипсовых) скульптур намечала их перспективное развитие — трансформацию «экспонатов» в «витрины», способные расширять смысловой потенциал музейных натюрмортов. Правда, отношение это так и осталось отношением, потому что существовать Л. Озерникову приходилось в тех же «рамках определенной научной системы», т.е. под жестким контролем авторов «научных концепций» и «темпланов». Преодолеть же, по его мнению, наукообразную импотенцию своих вынужденных «соавторов» можно было только с помощью активных художественных средств, порой нарушающих музейную специфику.

Один из ярчайших примеров — Музей православия и атеизма во Владимирском крае (Владимир, 1986), где ярчайшие художественные образы, содержащие тонкий философский смысл, тонули, терялись в откровенной заданности традиционного тематико-экспозиционного плана «про атеизм». Экспозиция разбилась на ряд самостоятельных фрагментов, многие из которых могли бы стать основными сюжетными пружинами для драматического развития, ограниченного не надуманными наукообразными «рамками», а законами построения полноценного произведения экспозиционного искусства. Видимо, шокированный примитивностью иллюстраций к «темплану», собранных «соавторами», художник был вынужден создавать собственные экспонаты, «забивающие» стенды с «подлинными свидетелями» (86, 25).

Несколько лучше сложилась ситуация при проектировании Владимирского музея «Часы и Время», экспозиция которого открылась в здании церкви XIX в. (1983-85). Свободу творчества гарантировало уже то, что место «тяжелой» наукообразной концепции занял трехстраничный перечень провинциальной коллекции часов, которая могла бы вся целиком разместиться в небольшой мастерской художника. Опираясь на директивную идею типа «делай то не знаем что», Л.Озерников сочинил любопытнейшее философско-поэтическое произведение, состоящее из шести условных пьес, посвященных Временности и Вечности, механической материи и человеческой духовности на разных этапах нашего бытия. Именно в этой экспозиции метафорические скульптуры Озерникова первый и, к сожалению, последний раз выполняли не только функции специально созданных экспонатов, но и играли роль условных «витрин», раскрывающих философский смысл железных конструкций, отсчитывающих мгновения жизни. «Белый гипс, подобно слепку, останавливает время, чистая форма не знает старения — она вечность. Находясь в музее времени, чувствуешь эту остановку. Улица остается позади, и ты один на один с вечностью, с шестью картинами времени» (123), — таково было впечатление у первых посетителей экспозиции.

Те же средства Л.Озерников попытался использовать и при создании первой, временной, экспозиции в Музее Декабристов (Москва, 1987). Однако, в отличие от музея часов здесь был представлен тематико-экспозиционный план «Декабристы и Пушкин», а также приличная коллекция мемориальных предметов... В результате метафорические композиции из «белого гипса» существовали сами по себе, а витрины с коллекциями и иллюстрациями — тоже сами по себе. Понятно, что пластические художественные образы подавляли своих соседей-свидетелей». Гармония отсутствовала. Точнее — отсутствовал литературно-драматический сюжет экспозиции, учитывающий мемориальную суть бывшего «дома Муравьевых» и воплощающий ее в цепочку связанных между собой экспозиционных образов. И в случае применения подобного сюжета произошла бы объективная трансформация если не всех, то хотя бы части гипсовых экспонатов во вспомогательные «витрины», обладающие смысловыми функциями. Но...

Как видим, все вышесказанное сводится к старой идее Ф.И.Шмита о драматическом сюжете, об экспозиционной «повести», основанной на проблемной коллизии и, добавили бы мы, воплощенной с помощью музейных средств.

Подводя итоги более чем столетней истории развития экспозиционных методов, можно сделать следующие выводы.

В последней трети XIX в. в российских музеях (вслед за западноевропейскими) начинают складываться наукообразные методы экспонирования — коллекционный и ансамблевый, соответствующие взаимодополняющим приемам научного познания — анализу и синтезу. После 1917 г. эти методы получают новый импульс, связанный с традиционно просветительским характером деятельности русской интеллигенции, мечтавшей о музеях как о народных «школах красоты» и «храмах знания». Однако к середине 20-х г. понятию «просветительство» стало предшествовать понятие «политика». Складывающиеся политико-просветительские, откровенно идеологизированные музеи нуждались в иных экспозиционных методах. Изменялось отношение к музейному предмету, становящемуся средством выражения определенной идеологии. Этот процесс привел в конце 20-х г. к формированию новых методов — иллюстративного и музейно-образного. Причем если иллюстративный метод способствовал внедрению в экспозиции вульгарно-социологических схем и идеологических лозунгов, то музейно-образный метод, превращая эти схемы и лозунги в пластические метафоры и художественный символы, нейтрализовывал их «научную» наивность.

К середине 30-х г. «политико-просветительская» деятельность музеев постепенно заменялась «научно-просветительской», требовавшей конкретности и наглядности при экспозиционной интерпретации «единственно верных» концепций. Художественная ассоциативность, полисемантическая пластических метафор противоречили дидактическим целям тоталитарных учреждений. Но мало соответствовал им и абстрактный схематизм социологических иллюстраций. Поэтому была сделана попытка объединить на основе обновленного (и строго унифицированного) иллюстративного метода приемлемые принципы коллекционного, ансамблевого и (отчасти) музейно-образного методов.

Своеобразная «диктатура» иллюстративного метода продержалась до начала 60-х г., когда современникам коммунистической утопии стало ясно, что при реализации образовательно-воспитательной функции музея дидактические идеи во многом уступают идеям художественным, не только вызывающим у посетителя чувство сопричастности, но и активизирующим мышление. Это был идеологический повод для возрождения музейно-образного метода, который постепенно стал занимать ведущее место в музейном проектировании. Экспозиционеры (не столько художники, сколько ученые) надеялись объединить на его основе элементы коллекционного, ансамблевого и, в первую очередь, иллюстративного методов.

Однако эклектическое соединение несовместимых методов (прежде всего по отношению к музейному предмету) и языка науки и языка искусства (как двух самостоятельных семиотических систем) приводили к нарушению восприятия стилистической целостности экспозиции. Появилась необходимость в качественно новом, синтетическом методе, способном решать специфически музейные задачи на иной принципиальной основе.

Экспериментальная деятельность ряда проектировщиков (в том числе и автора монографии), осуществлявшаяся в 80-е гг., позволяет говорить об определенном продвижении в данной области, о попытке создания нового метода, названного «образно-сюжетным» и получившее формальное признание в начале 90-х гг.

ГЛАВА 2. КАК ДЕЛАЮТ МУЗЕЙ (ИЛИ ОБРАЗНО-СЮЖЕТНЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ)

Однажды весной 1981 г., в час небывало жаркого заката, по выражению М.А.Булгакова, — в Москве, у дома № 3/6 по Лубянскому проезду встретились два гражданина. Дом этот был известен как музей великого пролетарского поэта, застрелившегося, как тогда утверждали, по вине врагов социалистического образа жизни. Скажем прямо, образ жизни в советском музее тех лет складывался весьма односторонне, так что через час, захмелев от выпитого чая, наши герои перешли на «ты» и разработали план совместных действий, чем-то напоминавший о чапаевском мешке картошки, выдаваемом за план взятия Парижа...

Вероятно, в реальности было иначе, однако у одного из участников описываемого события — Т.П.Полякова — в памяти почему-то остался закат, чай и этот смешной мешок.

Второго собеседника звали Евгений Абрамович Амаспюр (впоследствии восторженные рецензенты называли его то Амаспюром, то Манаспюром, — в общем, он был близок к тому, чтобы взять псевдоним «Иванов»). Тезка Розенблюма, довольно известный живописец-гиперреалист, в свободное время подрабатывал оформительской деятельностью в периферийных музеях.

Тема беседы касалась предстоящей выставки о русском лубке и о бывшем жильце этого мрачного дома. Неожиданно разговор перешел на драматургию и выяснилось, что оба собеседника когда-то (каждый в свое время) обращались к трагедии С.А.Есенина «Пугачев»: начинающий филолог писал о ней дипломную работу, художник осуществлял ее постановку в любительском театре.

Прохрипев несколько раз о «сумасшедшей, кровавой и бешеной мути», собеседники незаметно переключились с театральной драматургии на драматургию музейную. Речь шла о ее органической условности, потенциальной символике, о метафорических средствах выражения и т.п. Каждый фантазировал как мог, с учетом своего узко профессионального представления об истине.

Потом началась совместная работа, она длилась почти десять лет, продолжается и сегодня. За это время бывшему филологу, переквалифицировавшемуся в музейного сценариста, довелось поработать со многими художниками — с москвичами Е.А.Розенблюмом, Л.В.Озерниковым, Е.А.Богдановым, С.Н.Черменским, позднее — с АА.Тавризовым, петербуржцем К.А. Ростовским, екатеринбуржцем Ю.В.Калмыковым... — но Е.А.Амаспюр оставался единственным в своем роде, благодаря, быть может, «Пугачеву».

Трудно сказать, кто кого «вел». Обычно диалог проходил в довольно резкой форме: язык-то был, вроде, один, но диалекты разные. И вот что удивительно — наиболее удачными (по общему мнению соавторов) оказывались те экспозиционно-художественные фрагменты, которые рождались в результате взаимного компромисса.

И надо отдать должное Евгению Абрамовичу, он шел на некоторые уступки с гордо поднятой головой, с внутренним ощущением своего превосходства (хотя бы чисто возрастного). Причем его теоретические оценки своего собственного музейного творчества не выходили за рамки изобразительного искусства. Что ж, художника можно было понять: пока он

делал скандальные музеи, его собраты-живописцы завоевывали европейские рынки... Так что когда Е.А.Амаспюр говорил о конечном результате совместной работы, например, в том же музее Маяковского, как о специфическом «живописном произведении», его соавтор не возражал, благодушно погружаясь в собственные мысли.

Результаты этого десятилетнего «мышления» (трудно сказать, чего тут больше: понятий или образов) мы и предлагаем нашим читателям, попутно заметив, что в данной ситуации более уместен структурный анализ нового метода, чем историографическое описание его формирования. Надеемся, что изрядное количество конкретных примеров (из сценариев, проектов, реализованных экспозиций) поможет читателю отвлечься от неизбежного (в подобного рода текстах) теоретического наукообразия.

1. Музейная экспозиция как художественная модель исторического процесса

Научное и художественное познание мира

В глубине души каждый Мыслитель, создающий альтернативные модели действительности, проделывает это с целью самовыражения, хотя объективной целью практически любого творческого акта является познание мира и, естественно, себя в этом мире. Музейный проектировщик не представляет здесь исключения, пользуясь традиционными философскими категориями, характеризующими два равноправных Типа познания — научное и художественное. Согласно устоявшейся концепции, социальной функцией науки является разработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности;

социальной функцией искусства — практически духовное освоение мира с использованием специфических художественно-образных форм и средств выражения.

Итак, с одной стороны, «искусство как и наука есть толкование действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни» (А.А.Потебня) (92), но с другой стороны, «наука отвлекает от фактов действительности их сущность — идею, а искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создает из них стройное целое» (В.Г.Белинский) (10). Другими словами — наука это *преимущественно* «мышление в понятиях», а искусство — «мышление в образах». Последняя фраза нуждается в уточнении, так как образность свойственна и науке: ученый, как известно, часто пользуется иллюстративными образами, т.е. конкретными ситуационными фактами для доказательства теоретических конструкций.

В музейном проектировании это выражается, например, в следующем. Основная цель использования иллюстративного метода состоит, как правило, в том, чтобы проиллюстрировать музейными предметами и вспомогательными Материалами определенную научную концепцию. Создаваемую при этом модель исторического процесса можно назвать *научно-иллюстративной*. Простейшая «образность» тематического комплекса дополняется часто более выразительной образностью ансамблевых композиций, применяемых как объемно-пространственные Иллюстрации (в традиционных краеведческих музеях весьма популярны контрастные темы типа: «быт помещика» — «быт крестьянина» и т.п.).

Когда же происходит механическое объединение иллюстративного метода с музейно-образным (т.е. на помощь научному сотруднику приходит художник, предлагающий архитектурно-художественную оболочку, «форму» для «научного содержания» экспозиции), то такая модель исторического

процесса может быть условно обозначена как *научно-художественная*. Подобная модель не избегает иллюстративности, так как практически содержание и форма здесь оторваны друг от друга и характеризуются своей собственной структурой (научной и художественной).

Означает ли это, что художник (в широком смысле слова), создающий полноценные *художественные* образы, не способен познавать исторический процесс? Реальность существования таких творческих моделей истории, как романы «Войн и мир», «Петр Первый», как картины «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Последний день Помпеи», «Герника», как фильмы «Александр Невский», «Ватерлоо» и т.д., убеждает в обратном. Несомненно, что история (как объективная реальность) деформируется в этих произведениях, обладающих целостной художественной структурой. Но всюду, где деформация создается с той силой, которую Толстой называл «энергией заблуждения», где фантазия, мечта, движимая с той же силой, дополняет или заменяет факты, просто еще не известные, где вымысел идет впереди фактов — там, пусть в полумифической форме (а поэтическая мифология, на наш взгляд, предпочтительней наукообразной), равно выявляется истина, совершается «поэтическое правосудие» (62).

Л.Н.Толстой подтвердил это на собственном опыте. Несмотря на тенденциозную («авторскую», сказали бы мы сегодня) деформацию истории, допущенную им на страницах «Войны и мира», он не только вплотную приблизился к ответу на тогда еще не решенный вопрос о причинах победы в 1812 г., но и сделал ряд конкретных открытий, заставивших профессиональных историков уточнить свои «научные» концепции. Так, известный военный историк XIX в. А.Витмер согласился с *художественной* логикой одного из важнейших «толстовских» передвижений войск, признав, что бородинская позиция первоначально находилась там, где указывал автор романа (16).

Три основных критерия отличают художественный образ от иллюстративного, применяемого в науке: художественная типизация, творческая фантазия, условность художественной формы.

Во-первых, подлинный художник умеет не только эквивалентно замещать большое меньшим, но также видеть в малом большое, развивать, детализировать, наполнять глубоким смыслом факты, казавшиеся простыми. Например, стычка князя Игоря с половцами — событие для тех времен достаточно рядовое, не таящее особых исторических загадок. Но о сюжете художественного произведения о Игоре, о тайнах его сложнейшего содержания ученым приходится напряженно размышлять по сей день.

Во-вторых, переработка истории, внесение в нее «недостовверного» по законам искусства может быть у художника эффективным средством приближения к сути исторических фактов, средством достижения особой точности — художественной. Ученый не может позволить себе художественной ассоциации и при *видимом* отсутствии причинно-следственной связи осторожно сочтет явление автономным. Такая осмотнительность в науке неизбежна, но чревата и постоянными «просмотрами» наличия *внутренней* взаимообусловленности между теми или иными фактами. Недаром английский историк XX века Р.Дж.Коллингвуд, сближая историка-ученого и историка-художника, выдвигал понятие «*априорное воображение*», картина прошлого, создаваемая историком, «становится воображаемой картиной, а ее необходимость в каждой ее точке представляет собой необходимость априорного. Все, входящие в нее, входит сюда не потому, что воображение историка принимает его, но потому, что оно активно его требует... Сходство между историком и романистом здесь достигает кульминации» (47).

В-третьих, всякий художник, сознательно прибегающий к условности, делает это в надежде переключить внимание читателя (зрителя и т.п.) с несущественного для произведения на его суть. Кроме того, не вызывает

сомнений, что искусство в наш век избыточной информации в большей степени, чем когда-либо, тяготеет к сконцентрированной выразительности, хочет через немного о многом сказать, доверяя способности современного человека с ассоциативному мышлению, к сотворчеству, и этим воздействуя на его интеллект.

Все три критерия позволяют создавать *авторские* модели нашего бытия, обладающие полноценной *художественной идеей*, т.е. многоплановой авторской мыслью, выраженной специфическими средствами искусства.

Определив специфику художественного познания мира, рассмотрим возможность художественного моделирования исторического процесса применительно к традиционным (или, как их называют, «социальным») функциям музея.

Документирование исторического процесса в период создания произведений экспозиционного искусства

Как известно, функция документирования предполагает «целенаправленное отражение в музейном собрании с помощью музейных предметов тех исторических, социальных или природных процессов и явлений, которые изучает музей в соответствии со своим профилем и местом в музейной сети» (68). С нашей точки зрения, это функция носит вспомогательный характер, так как призвана обеспечить музей источниковой базой, на основе которой он выполняет другие «социальные функции». Традиционный «выход» или форма публикации музейных предметов — экспозиция. Именно «выход» или форма публикации музейных предметов — экспозиция. Именно она дает музею (в отличие, например, от архива или склада) право на самостоятельную жизнь. Посмотрим теперь, как осуществляется документирование в случае применения различных экспозиционных методов.

При создании экспозиции на основе коллекционного и ансамблевого методов выявление, сбор и изучение музейных предметов проходит *одну стадию* (включающую в себя множество конкретных этапов, отвечающих принципам и методам фондовой работы). научный сотрудник отбирает музейные предметы (ставшие экспонатами) или в соответствии с коллекционно-систематическими требованиями конкретного музейного профиля, или исходя из представлений о научной достоверности и полноте мемориального (типологического) интерьера.

При создании на основе иллюстративного метода экспозиции, претендующей на диалектический анализ исторического процесса посредством наглядных иллюстраций (музейных предметов, тематических комплексов и т.п.), выявление и отбор документов эпохи также проходит *одну стадию* (научный сотрудник), осложненную, правда, дополнительными заказами (художнику и т.п.) на изготовление иллюстраций в полном смысле слова. Однако если воспринимать музейный предмет в качестве «подлинного свидетеля» анализируемого исторического процесса, «новые» экспонаты, как уже отмечалось, в лучшем случае являются фактом творческой биографии художника или «свидетелями» нарушения музейной специфики.

При создании экспозиции на основе музейно-образного метода (или при активном взаимодействии данного метода с иллюстративным) процесс выявления и отбора музейных предметов проходит *две стадии*. Сначала научный сотрудник отбирает предметные иллюстрации к своей концепции, самоограничиваясь наукообразными «рамками». Все это — своего рода «полуфабрикат» для художника. Имея целью создание художественного портрета эпохи или ее героев, автор архитектурно-художественного решения, воспринимающий экспозицию как произведение изобразительного искусства (а музейные предметы — как пластические средства), вынужден дополнять работу научного сотрудника в области «документирования». Вот что замечает по этому поводу создатель экспозиции музея Н.Островского в Шепетовке

(1982) А.В.Гайдамака: «Художник в музее чувствует большое творческое удовлетворение, когда имеет дело с интересными экспонатами. Но ведь их надо искать, и в этом мы вправе ждать помощи от наших коллег, музейных работников» (26). «Помощь», прямо скажем, была небольшая, так как научные сотрудники музея, загипнотизированные узко понятой темой, предоставили авторам экспозиции лишь набор иллюстраций к тематико-экспозиционному плану. Поэтому А.В.Гайдамака и его соавторы вынуждены были заниматься самостоятельным «документированием» эпохи Н.Островского, исходя из художественной логики создаваемого экспозиционного портрета автора «Как закалялась сталь». Добавим, что все необходимые материалы «были найдены в Шепетовке и ее окрестностях» и состояли в основном из вещей, «которые в свое время были обыденными, повседневными...» (26) — орудия производства, бытовые реалии, валявшиеся в забытых складах, в оврагах и на свалке. Причем авторы экспозиции не демонстрировали их в качестве образцов дополнительной техники, применяемой шепетовскими строителями, как утверждали ехидные оппоненты этого любопытного музея, а органично вводили их в художественную ткань мифологического образа «Дорога в Будущее»...

При создании экспозиции на основе образно-сюжетного метода (развивающего принципы музейно-образного) процесс документирования проходит *три стадии*.

В отличие от музейно-образного метода, ограничивающегося рамками архитектуры и изобразительного искусства, образно-сюжетный метод выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного *вида* искусства, синтезирующего элементы архитектуры, дизайна, живописи, скульптуры, драматургии, театра и т.п. Авторам *подобного* произведения искусства, в основе языка которого лежат музейные предметы, важно иметь достаточный «словарь» для выражения задуманного. Обычно фондовые запасы (и сама концепция комплектования) ограничены узко понимаемым тематическим профилем. Причем для действующей ныне музейной профильной классификации такое положение оправдано, во всяком случае оно вносит определенный порядок в музейную сеть. Но трудно было бы представить художественное произведение, например, о Ч.Дарвине, построенное исключительно на материалах словаря естественнонаучных терминов, или, например, о П.И.Чайковском, построенное с использованием одних лишь музыкальных терминов. Возвращаясь к «словарю» искусства музейной экспозиции, можно сказать, что в него способен войти любой материальный предмет, свидетельствующий о той или иной детали исторического процесса или явления. Но ценность и значение подобного музейного предмета во многом будут зависеть от степени его участия в конкретном произведении экспозиционного искусства. Вспомним, например, принцип составления словаря В.Даля (словесной базы для художественной литературы XIX в.): семантическое значение каждого слова, его информационная ценность всегда комментируется фрагментом *художественного* текста.

Как же реально проходит процесс «комплектования» будущего экспозиционного спектакля (и параллельно — документирования исторического процесса)? К двум известным стадиям, фиксируемым в научной концепции («темплане») и художественном проекте, добавляется третья — сценарная разработка или сценарий, автор которого готовит своего рода подстрочник для творческого перевода с языка науки (или соответствующих ей иллюстративных образов) на язык искусства. Употребляя понятие «творческий перевод», мы имеем в виду сознательный отказ сценариста от «рамки научной системы». Если научное знание об определенном историческом процессе представить как *Материал, источник* будущего «содержания» экспозиции, а конечную художественную реализацию как содержательную «форму», то задача *сценариста* заключается

в создании внутренней образно-сюжетной структуры, способной воплотиться в полноценное художественное произведение.

Разрабатывая сценарную структуру, экспозиционер, обладающий образным мышлением, по сути сочиняет пьесу на ту или иную историческую тему и отбирает не только будущих «действующих лиц», но и «исполнителей». Определившись на уровне традиционного «темплана», процесс документирования переходит в новую стадию, где иллюстративные материалы (музейные предметы) переплавляются в зачатки художественной конструкции, пополняясь за счет необходимого «опредмечивания» типических характеров в типических обстоятельствах.

И, наконец, создавая внешнюю, содержательную форму (т.е. приводя в полное соответствие содержание и форму экспозиционного произведения), художник также порой требует предметных дополнений, точнее, этого требует уже сам организм воплощаемого произведения. Причем возможный волюнтаризм художника («неспециалиста», по мнению музейных работников) контролируется сразу двумя инстанциями — научным сотрудником, выступающим в роли главного консультанта, и сценаристом, выполняющим функции драматурга. Добавим, что формальная оригинальность и содержательная глубина экспозиции обычно прямо пропорциональны не только экстенсивности, но и интенсивности процесса документирования: только став участником экспозиционно-художественного спектакля, внешне неопределенный музейный предмет окончательно подтверждает (а иногда опровергает) свою содержательную ценность.

Например, к 40-летию Победы в Государственном музее В.В.Маяковского была запланирована выставка «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», посвященная литературе и искусству периода Великой Отечественной войны. Тема, как видим, широкая по содержанию, но имеющая свои границы в отношении предметности. На базе исторической, искусствоведческой и литературоведческой концепции данного периода развития искусства сотрудники музея подготовили научную концепцию и тематический план будущей выставки. Причем, если речь шла о поэте, тематический профиль «требовал» рукописи и книги, если о музыканте ~ но и инструменты, если о скульпторе и живописце — скульптура портреты и картины... Конечно, приветствовались и документы и фотографии, и личные вещи, но в каком количестве и в каком контексте? Что вообще было абсолютно значимым для исторических, героических и трагических лет? С другой стороны, что ц делать с подобным «темпланом» художник, работающий по принципам музейно-образного метода? Во-первых, попытаться создать экспозиционный портрет (или портреты) искусства велико войны, а, во-вторых, заставить научных сотрудников дополни» экспозицию вещами, значимыми для общей архитектурно-художественной концепции. Но какова была бы историческая ценность подобных «находок», предположить трудно. В итоге выставок была построена на основе образно-сюжетного метода (автор сценария — Т.Поляков, художник — Е.Амаспюр). В сценарной структуре предлагалась следующая художественно-мифологическая интерпретация темы.

Каждый период Великой Отечественной войны был наполнен столько официозными, сколько личностными голосами самых разных видов и жанров искусства. Но каждый из них по свои» внутренним особенностям, эмоционально-содержательным мотивам наиболее соответствовал *определенному этапу* войны, точнее его внутреннему ритму, выражавшемуся как в поведении, так и I настроении участников этой исторической драмы.

Представим себе своеобразный «вечер воспоминаний» фронтовых муз, каждая из которых «рассказывает» о войне и о себе, выбирая внутренне близкий период войны, в котором она (т.е. определенный вид или жанр искусства) занимала лидирующее место. В результате получается полумифическая, полухудожественная модель и войны, и искусства тех лет:

первые дни видятся сквозь маршево-плакатные ритмы В.Лебедева-Кумача («Вставай, страна огромная!») и Г.Тоидзе («Родина-мать зовет!»); 1941-42 гг. — сквозь лирические трагедийные мотивы К.Симонова («Жди меня») и Д.Шостаковича («Седьмая симфония»); 1942-43 гг. — сквозь анализирующую драматургию театра и кино А.Корнейчука («Фронт») и Л.Лукова («Два бойца»); 1943-44 гг. — сквозь летописные хроники длинных военных дорог «на запад» (фронтовая проза и публицистика, летописи «Окон ТАСС», фронтовой рисунок и т.п.); наконец, 1944-45 гг. — сквозь монументальные, победно-триумфальные формы живописи и скульптуры — своего рода «памятники» уцелевшим героям войны.

Попытка посмотреть на определенный период войны субъективными «глазами» соответствующих ему по духу «муз» (а, следовательно, глазами Художника, автора произведений) повлекла за собой активную собирательскую работу. Ну как, например, опровергнуть любимую Наполеоном фразу «Когда грохочут пушки — музы молчат», если не устроить этот «вечер муз» у стен поверженного рейхстага и не поместить рядом с фотосилуэтом бывшего солдата рейха скатившуюся из «развалин» известную гравюру XIX в. «Наполеон и Фонтенбло» (как известно, его походы тщательно изучались в штабах вермахта накануне войны?) А гравюра эта, между прочим, долгие годы пылилась на дачном чердаке у родственников одного из авторов экспозиции. Или кто, например, из «ученых» создателей традиционной изовыставки, отыскав в лучшем случае оригинал плаката Г.Тоидзе, обратил бы внимание и его мастерской (а это было predetermined сценарием музейной «пьесы») на старый венский стул, который послужил «подрамником» (!) для плаката, сработанного в ритме марша? Наконец, какой музейный «литературовед», не раз предупреждаемый начальством о строгом соблюдении *профильного* комплектования, соединил бы уникальную (но мало аттрактивную) рукопись «Вставай, страна огромная!», лежащую на рабочем столе В.Лебедева-Кумача с брошенной, застывшей трубкой от телефона, звонок которого поделил жизнь (история!) на «довоенный» и «военный» периоды? (Трубка эта была найдена в чулане у родственников поэта.) Тогда мы еще не знали, что первоначальный вариант известного текста был написан Александром Адольфовичем Баде в начале первой мировой войны. Вообще разрушение поэтических мифов — это особая тема. Любопытно было бы, например, узнать, о чем размышлял мэр Москвы, вглядываясь в мощную фигуру основателя российской столицы после прочтения информации об открытии киевских археологов, нашедших останки легендарного князя, не превышавшего полутора метров в высоту.

Не вдаваясь в подробный анализ образно-сюжетной ткани выставки, нам важно подчеркнуть, что вторая стадия «процесса документирования» преобладала в общем процессе собирательской работы: предметы музейного значения, собранные за короткий срок благодаря художественной определенности программы комплектования и получившие права музейных предметов, составляли 70% от общего количества экспонатов. Художнику выставки, воплощавшему сценарную концепцию в пластическое произведение, необходимы были лишь некоторые дополнительные «вещественные» детали эпохи.

Остается добавить, что новая стационарная экспозиция Государственного музея В.В.Маяковского, открытая в 1989 г., включает около 50% дополнительных источников, собранных не по профильной программе комплектования, а с учетом художественных особенностей экспозиционного замысла.

Таким образом, основные принципы представляемого метода! проектирования не только не идут вразрез с традиционной функцией документирования, но, наоборот, придают ей дополнительную энергию, создавая художественные критерии для определения ценности новоприобретенного музейного предмета. А если совсем откровенно —

лишают ее ореола исключительности, оставляя роль вспомогательного средства для реализации более серьезных функций.

Образовательно-воспитательная функция

Обозначенная функция — характернейшее детище советского музееведения, идеологизированного, как и остальные области культуры. Сегодня этой «старорежимной» функции, выражавшейся в «целенаправленной передаче знаний, формировании мировоззрения, идейно-нравственного, интернационального и эстетического воспитания», противопоставляется более корректная, можно сказать, интеллигентная (и очень модная) функция музейной *коммуникации* (28). Однако процесс обмена информацией, вероятно, не является самоцелью. Так или иначе он влияет на интеллектуальный уровень собеседников, на их нравственные представления и т.д. Словом, понятия «воспитание» и «образование» не отменишь президентским указом.

Что касается функции воспитания, то она исторически свойственная русскому искусству, лучшие представители которого никогда не ставили этические принципы ниже эстетических. А вот с образованием все гораздо сложнее. Традиционно считалось, что это — область науки. Отдельные попытки создать, например, «научную поэзию» (В.Брюсов, В.Хлебников) остались лишь фактом литературной истории. Поэтому, воспринимая музейную экспозицию как вид искусства и сохраняя, тем не менее, за ней образовательную функцию, мы рискуем сбиться не на некий наукообразный суррогат, подкрашенный кистью художника. И все же попытаемся связать образование с искусством музейной экспозиции.

Традиционно считается, что эта функция обусловлена «информативной значимостью музейных предметов» (68). Отдавая должное музейному предмету как основе языка искусства музейной экспозиции, мы, тем не менее, смеем утверждать о доминирующем значении экспозиционно-художественного образа и сюжета как основных источников образовательно-воспитательной информации.

Ни для кого не секрет, что музейный предмет (вообще любой материальный предмет), взятый, что называется, в «чистом виде», обладает бесконечным запасом информации. Следовательно, необходимая для экспозиционеров информация «излучается» предметом, поставленным в определенный контекст: обычно это соседство тематически однородных предметов (тематический комплекс) и, главное, письменный (этикетаж) или устный (экскурсовод) текст.

Какую, например, «информацию» об историко-литературном процессе может дать письменный стол начала XX в., покрытый зеленым канцелярским сукном? В контексте музея В.Маяковского (с соответствующей этикеткой о мемориальности) только то, что он принадлежал поэту. Можно положить на него рукопись поэмы «Про это» и письма к Л.Ю.Брик, а в тексте (письменном или устном) рассказать о том, что за этим столом было написано самое противоречивое и драматичное произведение поэта после 1917 г. Потом Маяковский заменил этот стол на другой, более конструктивный, «шведский» (не пугать с формой ресторанного обслуживания!), который и поныне стоит в мемориальной комнате поэта. Рассказ можно даже проиллюстрировать дополнительным комплексом музейных предметов — «свидетелей» работы над конфликтным произведением, написанным «по личным мотивам об общем быте».

Но если представить себе ситуацию создания поэмы как кульминационный момент общего сюжета о сменяющихся максималистских этапах творческой жизни Маяковского, как тупиковую ситуацию, сложившуюся в конце лозунгового «строительства» нового мира (сменившего ранее начатую борьбу со старым), то в цепочке таких образных построений,

как «новый строй», «новая религия», «новое искусство», появление образа «новой любви», разбившейся о «старый» (или вневременной) «быт» уже в первые годы нэпа, заставит данный музейный предмет (его зеленый цвет — традиционный символ мещанства в плакатах РОСТА) стать символом борьбы с этим «бытом» (с мещанством), как в обществе, так и в самом себе. А это и есть главная тема поэмы «Про это». Представим себе сложный по структуре образ «разбившегося о быт» идеального представления о новой, «свободной» любви, где стол втиснут в «клетку» идеальной конструктивной ячейки — семьи будущего (из проектных утопий архитекторов-конструктивистов), обернувшейся реальной, бытовой клеткой (вещевые предметы-символы быта 20-х гг.), а дополнительные «свидетели» процесса работы над поэмой и трагического поражения в максималистском «строительстве» новой любви занимают органичное место в символической сцене конфликта идеального и «реального». Подобное художественное построение, использующее принципы «музейного натюрморта», а также иные, более сложные, экспозиционные средства, откроет нам совершенно новую, внутреннюю информацию, скрытую за внешней формой как мемориальных, так и типологических предметов.

Авторы произведений экспозиционного искусства не изобретают ничего принципиально нового, а только применяют (используя музейно-экспозиционные средства) известную способность художественного образа к «сгущению мысли», которую впервые определил Александр Афанасьевич Потебня в конце XIX в.: «Образ дает нам... возможность заменять массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами». В отличие от иллюстративного образа (тематического или ансамблевого комплекса) экспозиционно-художественный образ содержит большее количество необходимой информации, так как в нем становится значимой каждая деталь, каждый поворот и наклон экспонатов, каждый штрих применяемых художественно-пластических средств. «В этой системе действуют силы, под влиянием которых научно-историческая информация опредмечивается, укладывается в ту или иную сюжетную линию, переоформляется в зримые образы».

То же самое можно сказать и о естественнонаучной информации. В литературной концепции музея «Истоки Волги» (1986, авторы — Т.Поляков и Н.Никишин) была сделана попытка образно-сюжетной интерпретации экспозиционных объектов в районе истока этой «великой» реки (Тверская область, деревня Вороново и Волговерховье). Художественная идея будущей экспозиции складывалась из следующих посылок. Если Волга — это символ (или, точнее, образ) России, а последняя, как и любая страна, характеризуется двумя условными понятиями — Природой и Человеком, Исток Волги (естественный ключ на болоте, отмеченный рукотворным знаком — часовней) предстанет как символ *единства* Природы и Человека — того самого единства, которое мы сегодня ищем в различных системах и концепциях экологии. Если воспринимать путь к истоку как ритуальное движение к этому единству, можно обозначить два варианта движения: через Природу, образующую исток как естественный объект, и через Человека, создающего исток как социально-культурный памятник.

Остановимся на первом варианте. Положив в основу сюжета идею «водосбора» и ограничив объем показа двухкилометровой лесной тропинкой от деревни Вороново к Истоку, необходимо так организовать это движение, чтобы информация о неизвестной нам природе (болото в нашем сознании — в лучшем случае рассадник комаров) не была бы изолирована от эмоциональной стороны путешествия (как это часто случается в ботанических садах — традиционных «экспозициях» о природе в самой природе). Для этого требуется не только превратить каждый из объектов естественнонаучной истории в *эстетический* объект, приложить не просто дорожку от «витрины» к «витрине», но организовать сюжетное движение, чтобы посетитель воспринимал себя частицей этой гармоничной системы, т.е.

мысленно превращался в то в «ручей», то в «дерево», то в «траву»... Такое переселение Душ возможно при условии органичного использования символических образов древнеславянского язычества.

Единство Природы и Человека (основная суть мифологических олицетворений) и одновременно отношение к первой как организующей, творческой силе необходимо выразить в пластической реализации древнего мифа о реках (Днепре, Волге, Западной Двине), которые «были прежде людьми... и ...ночевали в болотах». Само же движение сквозь лесные заросли трудно Представить без мифологических образов леса как своего рода преграды, окружающей «иное царство», задерживающей не преследователей, а пришельца, чужака. Дорога сквозь лес — это своего рода посвящение последнего в совершеннолетие (в нашем случае — в «совершеннолетие» экологическое). При создании пластических образов предполагалось также учитывать и мифологические темы о невозможности обойти природный объект (например, дерево), о «мертвой» и «живой» воде, наконец, о лесной пище как очистительной силе и т.п.

Подобное ритуальное путешествие превратило бы сухую1д естественнаучную информацию в *необходимость* для человека, может быть, впервые *познающего* то, что он обычно «топтал взглядом и ногами». Это будет своего рода первая глава оригинального произведения экспозиционного искусства, вносящего коррективы в традиционно-научное представление о естественных, культурно-исторических и социальных процессах образования уникального памятника «Исток Волги».

Говоря об «образовательно-воспитательной» функции музейной экспозиции, претендующей на художественное моделирование исторического процесса, нельзя не сказать о движущей силе этого процесса — о человеке. Было бы наивно доказывать, что в любом виде искусства сему явлению отводится центральное место. Более того, любая информация из любой области знания выражается здесь через призму человеческого сознания. Искусство музейной экспозиции — не исключение, тем более, что «высший» музейный принцип — это *мемориальность* (предмета. События, явления...).

Например, сценарной структурой экспериментальной экспозиции в г. Набережные Челны (1986, авторы — Т.Поляков и М.Гнедовский) предусматривалось показать советский период истории города (трансформировавшегося из богатого купеческого полупоселка в гигантский по замыслу город-урод) через судьбы конкретных людей, ставших, в то же время, символами определенных этапов трагической истории (Комиссар, Председатель, Солдат. Инженер и т.п.). В этих экспозиционно-художественных портретах, связанных одним сюжетом, документальная достоверности соединялась с поэтизацией типических черт характеров той эпохи. Сюжет организовывали три экспозиционных «ядра» — своего рода ритуальные залы, выполнявшие функции «завязки», «кульминации» и «развязки». Лейтмотивом первого зала являлся «образ»; революции»: начало эксперимента, начало новой истории, начало», безысходного движения человеческих судеб. После пяти первых биографических образов открывался «образ города» (хронологически — середина 50-х гг.), но возникал, как мечта, как видение, как солнце над крышами незамысловатых челнинских домов. «Город-солнце»?.. Лейтмотив заключительного зала — «образ жизни» (здесь авторы вынуждены были пойти на некоторый компромисс, беспокоясь за судьбу своего сценария): утвердилась советская власть, разлилась река, построен завод-гигант, построен город, собравший под своими крышами тысячи людей в ожидании счастья... Что же, мечта не всегда совпадает с реальностью. Но надо продолжать жить, продолжать строить эту жизнь, по крайней мере, чтобы было что завещать детям.

Как видим, изложенная художественная концепция исторического процесса нисколько не противоречит анализируемым «функциям». В случае удачной реализации, воспитательная эффективность подобной экспозиции

была бы гораздо выше эффективности обезличенных (хотя и «опредмеченных») экспозиций, характерных для большинства краеведческих музеев.

Возникает только один вопрос: не дублирует ли искусство музейной экспозиции другие виды (жанры) искусства, объектом художественного познания которых является история во всех ее «профильных» вариантах?

Искусство музейной экспозиции в контексте других видов искусства

Пытаясь утвердить право искусства музейной экспозиции на самостоятельность, необходимо учитывать, что каждый из видов искусства развивается по общему закону. С одной стороны, каждое искусство стремится максимально выявить, усилить и развить ту, что составляет его неповторимую особенность, отличает его от всех Других и является его преимуществом перед ними, преимуществом, оправдывающим его право на существование. Но, с другой стороны, каждое искусство стремится также учесть и использовать опыт других, обменяться с ними достижениями, расширить свои возможности и границы, усвоив особенности поведения своих собратьев. Тенденция к индивидуальности дополняется тенденцией к взаимовлиянию и синтезу.

Если представить себе искусство музейной экспозиции в контексте ближайших (по возможностям в области художественного моделирования истории) пространственных, временных и синтетических искусств, то можно выделить четыре наиболее характерных вида: изобразительное искусство, художественную литературу, театр и архитектуру. Не вдаваясь пока в подробный анализ языка искусства музейной экспозиции, попытаемся определить, что сближает его с названными видами и что отличает от них, и, тем самым, попытаемся дать предварительный ответ на вопрос о его самостоятельности.

А) Искусство музейной экспозиции и изобразительное искусство

Эти два вида искусства сближает прежде всего то, что художник ищет идеи в самих вещах, и для него практически не существует таких идей, которые не могут быть подтверждены зрением, то есть не могут выступать как чувственно достоверные. Другое дело, что в изобразительном искусстве он имеет дело с подобиями самих предметов, а в искусстве музейной экспозиции — с реальными предметами, подлинными свидетелями изображаемого исторического процесса (явления, факта, события). «Лицо является зеркалом души человека, окружающая обстановка — зеркалом его образа жизни». Первая часть фразы выражает один из ведущих принципов изобразительного искусства, вторая — экспозиционного, ибо основная задача экспозиционного вида искусства — выразить душу человека с помощью предметов (и в первую очередь вещей). В этом смысле в изобразительном искусстве существует исключение — символический натюрморт. Собственно его структурные особенности и позволяют говорить о перспективных возможностях «музейных натюрмортов» — объемно-пространственных композиций из *реальных* предметов.

Существует еще один диалектический контакт изобразительного искусства и искусства музейной экспозиции. Если взять отдельный (вне сюжета) экспозиционно-художественный образ, то своей пластической сущностью он во многом напоминает живописный или скульптурный образ, так как выражает время через ограниченное пространство. Как известно, в одном изобразительна запечатленном моменте сконцентрировано предшествующее и последующее, шире — прошлое и будущее. Хрестоматийный пример — картина И.Сурикова «Боярыня Морозова». Мы легко можем представить себе предшествующие и последующие моменты

событий: как ожидали поезд Морозовой, что будет, когда она скроется за поворотом... Более того, художественно полноценное восприятие картины предполагает осознание судьбы мятежной боярыни, ее прошлого и будущего по отношению к тому событию, что непосредственно изображено. Словом, как пишут ученые искусствоведы — «в форме непосредственного созерцания дается размышление о судьбах народной жизни. Картина тем самым возвышается до воплощения хода истории». (Будем надеяться, что нечто подобное когда-нибудь напишут и ученые-музееведы.)

На этом сходство двух видов искусства и ограничивается. Точнее, ограничиваются этим сторонники музейно-образного метода, воспринимающие искусство экспозиции как синтетический жанр изобразительного искусства, объединяющий элементы дизайна, живописи, скульптуры и прочих жанров, не выводящих изображение за рамки *третьего измерения*. Здесь не учитывается реальная возможность музейной экспозиции, обладающей достаточной площадью, вести развернутый в пространстве (а, следовательно, во времени, в *четвертом измерении*) многоплановый драматический *рассказ*, сюжетно организуя пластические образы. Подобное экспозиционное произведение имеет только внешнее сходство с изовыставкой, демонстрирующей серию тематически близких картин, развешанных по периметру стен выставочного зала, так как конфликт и все сюжетные перипетии разыгрываются в экспозиционной пьесе на стыках отдельных экспозиционно-художественных образов, т.е. в структурно организованном пространстве.

Б) Искусство музейной экспозиции и художественная экспозиция

Важнейшим преимуществом литературы и музейной экспозиции является возможность вести протяженное во времени художественное повествование об историческом процессе и его героях. Обладая способностью к активизации сюжетной коллизии, экспозиция, подобно роману, может иметь свою условную завязку, кульминацию и развязку. Главное же отличие экспозиции от литературы состоит в том, что она ставит нас лицом к лицу с первоисточником наших духовных переживаний, и нам приходится самим с большой долей самостоятельности добираться до них, самостоятельности проходить тот путь, который в искусстве слова автор совершает за нас. Но эти усилия во многом компенсируются за счет возможности *последовательного* освоения каждого экспозиционно-художественного образа, входящего в драматический сюжет экспозиции. Кроме того, ни один цитируемый или интерпретируемый в словесном образе исторический документ не может сравниться с подлинным музейным предметом, выполняющим семантические функции.

Особое отношение — к текстам в экспозиции. Исходя из принципов образно-сюжетного метода, ведущие тексты (особенно в литературных музеях) не являются «вспомогательными экспонатами», а относятся к средствам функционально-декоративного оформления, что требует от них предельной лаконичности и способности органично входить в художественную ткань экспозиционного образа. Наиболее сложный вариант подобного текста — *текст - витрина*, выполняющая как технические, так и художественно-смысловые функции.

Наконец, необходимо отметить, что на данном этапе освоения условного языка музейной экспозиции последняя нуждается в кратком литературном комментарии, выполняющем роль своеобразного «либретто». В определенном смысле — это механическая ступка литературе как «соседнему» виду искусства.

В) Искусство музейной экспозиции и театр

Синтезируя в себе изобразительные возможности пространственного искусства и выразительные возможности искусства временного, обладая драматическими сюжетными возможностями, реализуемыми на сценической площадке в течение определенного времени, театральное искусство является одним из наиболее близких «соседей» искусства музейной экспозиции.

Во-первых, музейную экспозицию сближают с театром некоторые принципы построения «мизансцены». Эти принципы, как известно, в процессе перехода от ансамблевого к музейно-образному методу (особенно в 20-е гг.) воспринимались в музеях почти буквально: натуралистические (этнографические и прочие) иллюстративные образы (да и многие, претендующие на художественный уровень) приобретали характер театральных «немых» сцен (или «живых картин»), так как центром вещественного «образа» являлись человеческие фигуры (манекены и т.п.). Главное же отличие искусства музейной экспозиции от театра состоит в том, что в последнем, как правило, вещи (вещественное оформление, сценография) выступают в качестве смыслового фона для организации стилистического единства изобразительного ряда постановки, помогая актеру (человеку!) играть свою роль, а в музейной экспозиции вещи становятся «актерами», метафорическими символами своих «хозяев» или исторических процессов и событий детелями которых они являлись. Появление в экспозиции «человеческих» силуэтов носит вспомогательный характер: они создают своего рода фон или функциональные декорации для предметных «персонажей» экспозиционного спектакля. Вот почему эти фигуры приобретают максимально условные формы и чаще всегда являются увеличенными фрагментами фотодокументов (гравюр и т.п.)

Во-вторых, музейную экспозицию и театр сближают возможности драматического действия, напряженность сюжетной коллизии и интриги. Но если в театре это действие носит реальный характер, то есть воплощается в динамике игры актеров и искусственной смене сцен (и декораций) на одной, сравнительно небольшой сценической площадке, то в музейной экспозиции «действие» осуществляется за счет внешне статичной организации музейных образов в единый драматический сюжет, развернутый в последовательный ряд экспозиционных «сцен». Другими словами, в театре развитие действия происходит главным образом во времени, а в музейной экспозиции — в пространстве. Таким образом, если в театре зритель достаточно пассивен (испытывает «катарсис», сидя в кресле), то в музейной экспозиции он, по сути, является «соавтором» сценариста и художника, саморегулируя (убыстряя и замедляя) развитие сюжета, сквозь которые он проходит от «завязки» до «развязки». Последняя особенностью музейной экспозиции во многом обусловлена другим синтетическим искусством — архитектурой.

Г) Искусство музейной экспозиции и архитектура

Отличительная черта архитектуры состоит в том, что, являясь трехмерным (пространственным, объемным) искусством, она стремится подчинить себе и четвертое измерение (время), так как, по мнению Б.Р.Виппера, совершенно очевидно, что воспринимать все объемы и пространства архитектуры мы способны только в движении, в перемещении, во времени. Но занимаясь созданием искусственного пространства, постигаемого во времени, «чистая» архитектура не ставит на первое место проблему сюжетного постижения своего пространства (если не иметь в виду вход, фойе, центральную лестницу и т.п.). В этом смысле для искусства музейной экспозиции сюжетная организация пространства — одна из основных задач. Понятно, что характер сюжета, его особенности и проблематика во многом зависят, например, от характера мемориального

здания, от идейно-эстетического осмысления его роли в жизни исторического «владельца» («жителя»).

Кроме того, если иметь в виду специфическую музейную архитектуру, моделирующую историческое пространство и время, то в данном случае создается только его внешняя оболочка. С точки зрения «чистого» архитектора (см. об этом ниже), ее насыщение остается на втором плане (лишь бы только оно не мешало восприятию тонкостей архитектурной концепции!) В искусстве музейной экспозиции (исходя из принципов анализируемого метода) архитектурная организация образа весьма существенна, но, тем не менее, она носит вспомогательный характер, будучи зависимой от художественной идеи экспозиции. Архитектурные средства применяются здесь не менее, но и не более активно, чем, например, сюжетообразующие средства театра или «натюрмортные» средства живописи.

Итак, сближаясь с соседними видами искусства, искусство музейной экспозиции имеет свои ярко выраженные особенности, создающие ему определенные преимущества в художественном моделировании исторического процесса. А этот, в свою очередь, выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного синтетического вида искусства, способного моделировать Прошлое, используя специфические музейно-экспозиционные средства.

2. Музейные (экспозиционные) средства в художественном моделировании исторического процесса

Каждая система коммуникации имеет свои специфические средства, способные осуществлять передачу и прием информации. Более того, *исключительность* применяемых средств и позволяет, собственно, той или иной системе сохранять самостоятельность, а следовательно, обеспечивать ее жизнеспособность. Средства эти отнюдь не равноценны: во всякой системе своя градация, свои нормы, своя «грамматика». Однако это отнюдь не означает, что в некоторых сложных синтетических системах происходит «смешение языков». Когда мы, например, касаемся театральной специфики, то не говорим автономно ни о языке слова, ни о языке жеста, ни о языке декораций (хотя здесь присутствуют элементы и первого, и второго, и третьего), мы говорим о *языке театра*, попутно, естественно, анализируя его структурные особенности. В этом смысле, на наш взгляд, весьма спорным кажется утверждение, что музейная экспозиция как произведение искусства обладает «несколькими языками» — предметным, архитектурно-художественным, аудиовизуальным, вербальным и т.д. Речь должна об одном языке — *языке искусства музейной экспозиции*. Только тогда мы сможем доказать самостоятельность этого вида искусства, его возможности как самобытной коммуникативной системы.

Вовсе не претендуя на абсолютную истину, попытаемся проанализировать семиотические особенности этой системы. Экспериментальная экспозиционная деятельность позволяет нам говорить о трех типах средств художественного моделирования, обладающих музейной спецификой. *Основными* из них, безусловно, являются музейные предметы; *вспомогательными* — средства функционально-декоративного оформления (или, как их традиционно называют, архитектурно-художественные средства); и, наконец, *синтетическими* — экспозиционно-художественный образ и сюжет.

Если воспринимать искусство музейной экспозиции как коммуникативную систему (или язык), а конкретную экспозицию как художественный текст, то последний, как известно, всегда упорядочен по парадигматической (языковые единицы) и синтагматики ческой (способы их

согласования) осям (подробнее об этом см. в работах Ю.М.Лотмана). И вот здесь мы наотмашь бьем своих соавторов-художников, предлагая рассматривать основные средства — музейные предметы — на парадигматическом уровне упорядоченности, т.е. как языковые единицы; а вспомогательные — средства функционально-декоративного оформления — на синтагматическом. т.е. в полном соответствии с их новым названием. В этом случае мы теоретически (а это уже кое-что) лишаем художника права на создание «новых экспонатов», столь культивируемого как в среде сторонников иллюстративного метода, так и в кругу ценителей музейной образности. А в качестве компенсации предлагаем ему создавать произведения экспозиционного искусства, что позволяет нам анализировать синтетические средства — экспозиционно-художественный образ и сюжет, образуемые в результате взаимодействия основных и вспомогательных средств и являющиеся носителями художественной идеи на уровне целостной художественной структуры этого произведения. В общем, хитростей тут немного, а результат может быть весьма высок. Итак...

Основные экспозиционные средства – музейные предметы

Музейный предмет (как и слово) представляет собой материал, отмеченный достаточно высокой социальной активностью еще до того как к нему прикоснулась рука художника (в отличие, например от краски в живописи, камня в скульптуре, звука в музыке и т.п.). Благодаря своему искусственному происхождению (что характерно и для естественнонаучных предметов, прошедших соответствующую обработку), он содержит запас разнообразной информации, связанной с историей создания и бытования, былой поактивной функцией, технологическими и эстетическими качествами и т.п. Причем взятый художником (в широком смысле слова) как *знак*, музейный предмет часто теряет свое основное «профильное» значение и приобретает качество художественного символа (или метафоры) для воплощения определенной идеи. Участвуя в музейном спектакле, он переходит в новое качество, но по традиции продолжает называться «экспонатом». Сохраняя за музейным предметом это название, попытаемся определить правовые границы экспонатов, выступающих на уровне основных единиц художественного текста.

А) *Материальные* границы музейного предмета обусловлены уже самим названием данного объекта, обладающего массой покоя, относительной независимостью и устойчивостью существования. Традиционное деление музейных предметов на письменные, вещевые, изобразительные, фото- и другие источники создает дополнительную условность при восприятии экспоната как единицы художественного текста, как символа: все типы источников получают дополнительную «вещественность, т.е. символической «вещью» становится и рукопись, и картина, и скульптура, и фотография (подлинник). Следовательно, кино- и фотоисточники можно включить в понятие «вещь» только на уровне своей устойчивой формы, т.е. пленки, валика, пластинки, магнитофонной ленты, и для полной реализации своей информации они нуждаются, как известно, в особых технических средствах, которые, в свою очередь, также должны соответствовать рангу «подлинных свидетелей» моделируемого исторического процесса или входить в число особых средств функционально-декоративного оформления. Поясним это на примере.

В уже упомянутом кульминационном образе экспозиционного сюжета о В.Маяковском, где происходит столкновение идеала свободной любви и реальности человеческой психологии, появилась необходимость выразить одну из сторон этой «любви как в кино» с помощью фрагмента фильма «Закованная фильмой» (с участием В.Маяковского и Л.Брик). *Законы*

искусства музейной экспозиции (а мы вынуждены пользоваться здесь и подобной терминологией для нормального развития формирующегося искусства, способного, увы, «растерять» свою специфику) предусматривали использование кинопроектора тех лет или (что больше соответствовало художественной идее создаваемого образа) экспозиция художественную трансформацию современного кинопроектора необычную «витрину». Наметив создание условной архитектурной формы (по мотивам утопических домов-коммун), автор сценария предложил ввести в одну из конструктивистских «клеток проектируемое киноизображение по типу известных «светящихся картин в городе будущего», пропагандируемых В.Хлебниковым; этом случае современная кинотехника, скрытая от посетителя, демонстрировала бы подлинный музейный предмет тех лет, хотя менее всего подходящий под определяемые нами материальные границы. Понятно, что применение подобных кино- или фотоисточников в искусстве музейной экспозиции должно быть, прежде всего, обусловлено кульминационной сутью образа, органично принимающей их высокую аттрактивность (все это, естественно не касается экспозиций, связанных с темой кино).

Еще один «пограничный» вариант музейных предметов, претендующих на участие в экспозиционном спектакле — *живые* «предметы». Иногда применение этих «экспонатов», нарушающее обозначенные материальные границы, достигает высокого эмоционального эффекта (как, впрочем, случается и в поэзии, когда автор намеренно нарушает грамматические нормы). Например, в I той же «любобной» клетке предполагалось показать клетку с живым *клестом*: в период работы над поэмой «Про это» В.Маяковский периодически напоминал о себе, посылая своей капризной подруге клетки с клестами; по его мнению, клюв клеста удивительно напоминал его нос, да и, как нам удалось выяснить, клест-самец в неволе терял свою красную окраску, становясь похожим на ненавидимую поэтом канарейку...

Б) *Пространственные* границы музейного предмета соотносятся с общепринятыми нормами восприятия: от предмета, способного восприниматься глазом (либо с помощью специальной аппаратуры, выполняющей роль функционально-декоративных «витрин»), до предмета, способного быть освоенным в ходе обычного времени посещения экспозиции. Например, в новой экспозиции музея В.Маяковского была восстановлена мемориальная лестница, ведущая от мемориального подъезда к мемориальной комнате на 4-м этаже (в бывшей коммунальной квартире). Функциональная роль этого *музейного предмета*, выходящего за рамки пространственных стандартов, гораздо шире его номинативного (в данном случае мемориального) значения: в общем сюжете экспозиции лестница органично входит в экспозиционно-художественный образ максималистского «восхождения в Революцию» — пластического эквивалента словесного образа В.Шкловского: «Маяковский вошел в Революцию, как в собственный дом...»

В) *Временные* границы музейного предмета, выступающего в полиязыковой единице экспозиционно-художественного текста, обусловлены его характеристикой как «подлинного свидетеля» моделируемого исторического процесса, явления, события. В этой связи можно привести трагикомический пример, связанный с уже упоминавшимся сценарием несостоявшейся экспозиции Музея Революции: в разделе, посвященном «столыпинской реакции», предполагалось создать образ политической «тюрьмы» (с решетками и прочими атрибутами), куда в качестве «узников» посадить... живописные портреты виднейших деятелей революции.. Нет необходимости говорить о том, что это были образцы социалистического реализма 30 - 60-х

гг. В общем кончилось все плохо, так "как авторов обвинили -в «политической близорукости»...

Возникает вопрос: как использовать подобные «образцы», на протяжении десятилетий пополнявшие фонды исторических, литературных и иных музеев? Универсальных рецептов здесь нет, хотя создатели музея В.Маяковского поступили следующим образом: освободив фонды от «бронзы многопудья» — скульптурных портретов разной величины и стилистической направленности, авторы экспозиции собрали их в одну кучу и представили сей чудовищный «натюрморт» в конце трагического спектакля как ярчайшее *свидетельство* нашей добросовестной глупости, превращающей живое поэтическое сердце в мертвую глыбу посмертной «славы».

Г) *Тематических* границ музейного предмета как языковых границ нового искусства практически не существует. Искать эти границы, т.е. навечно «приписывать» музейные предметы к определенному тематическому профилю — все равно что искать границы метафорических ассоциаций и, тем самым, практически пытаться «закрыть» поэзию, живопись и т.п. Другое дело, если определить наиболее благоприятные «роли» для определенных предметов (уникальный предмет -^ потенциально гениальный «актер») и сохранить их в стационарной экспозиции (как правило, на 15-20 лет).

Д) *Мемориальные* границы музейного предмета невозможно установить с математической точностью. Недаром в музееведческом лексиконе появилось понятие «легенда», т.е. система допустимых сведений об истории и судьбе конкретных предметов, включающая не только реальные факты, но и факты предполагаемые. Кто, например, из сотрудников мемориальных музеев (А.Пушкина, В.Маяковского, Л.Толстого и т.п.) может со *сто процентной* уверенностью сказать, что полученные много десятилетий назад предметы и зафиксированные со слов «дарителей» как «мемориальные», не представляют собой материальные аналоги мемуарной фантазии?

Впрочем, в искусстве музейной экспозиции практически каждый музейный предмет способен стать мемориальным, т.е. достичь *определенного уровня мемориальности*. Высший уровень — это личные вещи (документы, рукописи и т.п.) героя экспозиции членов его семьи; средний — вещи друзей, знакомых и т.п.; низший — вещи из той географической и культурно — исторической среды, в которой он формировался и действовал, т.е. вещи, исключающие *возможность* своего заочного свидетельства тех или иных деяний.

Например, при создании образа «Рождения Человека» (музей В.Маяковского), включающего информацию о детстве поэта (с. Багдади — г. Кутаиси), предполагалось использовать не просто «типологические» природные камни какого-либо горного селения, но взятые непосредственно из с. Багдади, т.е. «помнящие» В.Маяковского. То же касается и образа «Рождения Гражданина», где в ряду других символических экспонатов, свидетельствующие о политическом выборе шестнадцатилетнего максималиста (вспомните столыпинскую альтернативу: «великие потрясения» — «великая Россия»), были использованы подлинные фрагменты интерьера Бутырской тюрьмы (наш герой провел здесь 11 месяцев).

Итак, основное экспозиционное средство — *музейный предмет*, выступающий на уровне единицы художественного текста (что по традиции дает ему право называться «экспонатом»), характеризуется следующим: обладая условной «вещественностью» и разумными пространственными границами, музейный предмет как подлинный свидетель моделируемого исторического процесса не ограничивается тематическими рамками для своего «перевоплощения» в тот или иной конкретный образ, но высшим критерием его актерского таланта является способность раскрывать свою потенциальную мемориальность.

Вспомогательные экспозиционные средства (средства функционально-декоративного оформления)

Чтобы определить диапазон способов (средств) согласования основных речевых единиц экспозиции — музейных предметов (ставших экспонатами), необходимо прежде всего выяснить априорную сущность этих способов, их соответствие специфике *музейного* языка. Независимо от творческих возможностей авторов экспозиции, стремящихся передать «бессловесному» (или, наоборот, многословному) актеру-экспонату способность к членораздельной «речи» и направленность «движения», вспомогательные способы (средства) воплощения экспозиционно-художественного образа и сюжета всегда характеризуются *подчиненностью* музейному предмету, и чем меньше они обладают экспозиционной самостоятельностью (не путать со смысловой функциональностью!), тем совершеннее коммуникативные возможности данного вида искусства.

Вопрос о вспомогательных средствах в традиционном музееведении, пользующемся четырьмя известными методами, решается не однозначно: к ним относятся и экспозиционно-технические средства (витрины, осветительная и аудиовизуальная техника), и архитектурно-художественные средства, и вспомогательные экспонаты, среди которых особо выделяются произведения изобразительного искусства. Однако если воспринимать подобные средства, с одной стороны, как значимые *элементы* художественного текста, несущие определенную смысловую нагрузку (не путать с языковыми *единицами* — музейными предметами!), а с другой стороны, как действительно *вспомогательные* {т.е. «раскрепощающие» музейный предмет), то их можно обозначить как средства *функционально-декоративного оформления* (ФДО), подразделяемые на несколько типов.

Наиболее известное и часто употребляемое (но отнюдь не универсальное средство ФДО — создание «*музейного натюрморта*», т.е. художественной композиции, состоящей из двух и более музейных предметов. Здесь возможны самые необычные сочетания, позволяющие добиваться нужного художественного эффекта. Например, в одном из фрагментов выставки «10 дней из жизни В.Маяковского» (1983, автор сценария — Т.Поляков, художник — Е.Амаспюр), повествующем о чтении поэмы «Облако в штанах» на даче А.М.Горького, была предложена откровенно «хулиганская» композиция, раскрывающая программный тезис поэмы «*долой ваше искусство!*»: под условным силуэтом письменного стола располагалась «*мемориальная*» корзина для мусора, содержащая... поэтический сборник К.Бальмонта «Жар-птица». А в соседнем фрагменте («Первый день в Америке»), демонстрирующем откровенно бравадное отношение былинного «Ивана» (из поэмы «15000000») к американскому образу жизни, долларовая бумажка (мемориальная!) придавливалась «*пролетарским*» каблуком не менее мемориального ботинка.

Далее (по степени важности) идут художественно-пластические средства, среди которых особое место занимают *пластические модели реальных предметов*, образуемые, как уже отмечалось, в результате своеобразного синтеза экспозиционно-технических средств (в первую очередь традиционных витрин) и так называемых специально созданных экспонатов (иллюстраций, схем, макетов, текстов и т.п. Витрина (световая установка и т.п.), теряя свою нейтральность, приобретает не только «*декоративную форму*», но и смысловую функциональность, становясь своего рода пластическим каркасом экспозиционно-художественного образа, а «*специально созданные экспонаты*», теряя свою экспозиционную самостоятельность, превращаются в информационно-художественную «*витрину*» для «*музейных натюрмортов*».

Музейная специфика подобных «средств согласования» состоит в том, что, превращая определенную грань нашего восприятия конкретных предметов в пластическую модель, мы, тем самым, создаем визуальный контекст для демонстрации самого музейного предмета. Причем исходным материалом для таких моделей могут служить практически все типы музейных предметов.

В настоящее время чаще всего используются в качестве материала для подобных средств ФДО *фотоисточники и вещевые* предметы. Например, «гастрономические» композиции из образцов посуды и поэтических сборников, напоминающие образ кабаре «Розовый фонарь» (выставка «10 дней из жизни В.Маяковского»), были расположены на условном овальном столе, представляющем не что иное как увеличенный овальный фотопортрет К.Бальмонта, причем ножкой этого стола служил перевернутый с ног на голову фотосилуэт Д.Бурлюка.. Не менее оригинально был найден и смысловой центр для заключительного образа выставки «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо»: живописные и скульптурные портреты Победителей объединялись вокруг увеличенной скульптурной модели готического кресла, ассоциирующегося со своим парикмахерским аналогом...

Новая (стационарная) экспозиция музея В.Маяковского также наполнена подобного рода «моделями». Причем «условия игры» таковы, что модели-витрины создаются на основе реальных предметов, обязательно присутствующих в экспозиции (до или после появления своего художественного «двойника»). Один из наиболее удачных фрагментов — смысловая связка двух соседних экспозиционно-художественных образов — «Рождение Человека» и «Рождение Гражданина». В первом случае создается условно-мемориальный образ «интеллигентной семьи» российской провинции, включающий мемориальные предметы семьи Маяковских, в том числе столовый буфет и швейную машинку, на которой мама шила одежду для своих детей. Во втором случае мирный буфет трансформируется в вещевой «обломок» пресненских баррикад (уж очень хотелось мальчику поиграть в революцию!), скрывающий (на уровне условной витрины) подпольные атрибуты выживающей партии, а семейная машинка (на которой, согласно легенде, шили одежду для участниц группового побега из Новинской тюрьмы) превращается в своеобразный политический механизм, «шьющий» дело на шестнадцатилетнего подпольщика...

Не менее перспективным материалом являются и *изобразительные источники*, превращающиеся в «вещевые» символы. Например, драматическая ситуация одного из дней работы над поэмой «Про это» (выставка «10 дней из жизни В.Маяковского») была разыграна на «сцене», представляющей собой увеличенную фотокопию картины К.Беклина «Остров мертвых» (традиционный символ «интеллигентного» быта 20-х гг.). В предметные композиции данного образа, кстати, органично входила и подлинная гравюра (начала XX в.) с этой картины.

Для визуализации необходимых сопроводительных текстов, органично входящих в структуру образа, часто используются *письменные источники*: с помощью фото, живописи, графики фрагменты этих источников, закрепленные на твердой (стеклянной и прочей основе, способной выполнять функции витрины). Иногда моделируются только технические особенности определенного письменного источника, выражающего стиль конкретной эпохи.

Наконец, достаточно традиционным материалом для подобных средств ФДО являются *архитектурные объекты*. Например, на выставке «Маяковский и производственное искусство» (1984, автор сценария — Т.Поляков, художники — Е.Богданов и С.Черменский) в качестве функционально-декоративных витрин использовались условные модели павильона СССР на Парижской выставке в 1925 г. (архитектор — К.Мельников), «Татлинской башни» (памятник III интернационалу В.Татлина), клуба им. Русакова (1927,

архитектор — К.Мельников) и Др. Добавим, что все эти витрины содержали соответствующие музейные натюрморты.

Особое место среди художественно-пластических средств занимают свободные, метафорические (чаще всего скульптурные) композиции, являющиеся, по сути, развитием условных «предметных» моделей: художник ищет внутренние связи между исходными предметами и воплощает их в метафорических конструкциях или, что более традиционно, в аллегорических, живописно-графических композициях. Основная задача подобных средств ФДО — усилить художественную идею, скрытую в композиционных сочетаниях предметов, и, выражая ее в пластических художественных конструкциях, превратить их в смысловой «ключ» к многоплановому образу-ребусу. Причем, являясь образцами специфических форм декоративно-прикладного искусства, метафорические конструкции не должны выполнять функции «специально созданных экспонатов»: они создаются специально для конкретного образного комплекса, «дешифруются» музейными предметами (экспонатами) и без них теряют свои экспозиционно-художественные качества, теряют смысл, ибо остаются витринами (хотя и специфическими) *без экспонатов*.

Например, на выставке «Маяковский и русский лубок» (1982, автор сценарной концепции — Т.Поляков, художник — Е.Амаспюр), в задачу которой входило художественное исследование содержательных и формальных истоков агитплакатов В.Маяковского («Окна РОСТА» и т.п.), было представлено пятнадцать метафорических скульптурных конструкций, выражающих «точки соприкосновения» народного лубка и его художественной трансформации в годы революции. Одна из таких «точек» — смысловая и формальная близость солдатской азбуки 1812 г. и «Советской азбуки» В.Маяковского (1919) — была выражена в метафорическом образе *парты-тачанки*, объединявшем предметные образы двух военно-политических азбук. Когда же Е.Амаспюр попытался экспонировать данную «скульптуру» на одной из дизайнерских выставок, то без музейных предметов она выглядела оригинальной пустующей витриной, что и заставило художника реставрировать образ, вернув ему основных «действующих лиц».

Вообще процесс изготовления подобных средств ФДО — один из напряженнейших моментов во взаимоотношениях сценариста и художника. Убедить последнего в том, что он «должен» (а кому он, в принципе, должен?) создавать не самостоятельные экспонаты, а пластические средства их организации в соответствующий художественный текст — задача трудновыполнимая. Авторские амбиции порой перевешивают здравый смысл. И только «тонкая» дипломатическая обработка (мол, «ты художник, создаешь художественное произведение, хотя и со своими правилами игры», и другие увещевания) приводит ко взаимовыгодному (как оказывается в итоге) компромиссу.

Что же касается живописно-графических вспомогательных средств, то они принципиально отличаются не только от специально созданных картин-экспонатов, но и от живописи традиционных панорам и диорам, так как в последних, как правило, основными действующими лицами являются *«люди»*, а «вещи» дополняют их эмоциональную убедительность. В искусстве музейной экспозиции все происходит наоборот, поэтому возможные антропологические детали живописно-графических средств ФДО должны быть максимально условными, т.е. должны визуально подчеркивать антропоморфические тенденции вещевых символов — музейных предметов.

Все вышесказанное имеет отношение и к дизайнерским средствам организации пространства — от динамических геометрических конструкций до включенных в художественную структуру экспозиционно-технических средств. Художественная фантазия авторов позволяет последним выступить в роли значимых элементов экспозиции. Например, на выставке «10 дней из жизни В.Маяковского» элементом художественного образа стала световая

табличка «запасной выход», входящая в систему вспомогательных средств, выражающих трагически-иронический смысл предсмертного письма поэта («Это не способ, другим не советую, но у меня *выходов* нет»...). Дверь (выступающая в роли «витрины») выводила писателя из условного «сознания» поэта (тема всей выставки) в пространство сегодняшнего дня, наполненного Жизнью...

Архитектурные средства ФДО являются логическим продолжением художественно-пластических средств, выходящих за рамки трехмерного пространства, т.е. стремящихся перенести образную систему экспозиции (постигаемую в движении, в перемещении, во времени) в *четвертое измерение*. Например, уже упоминавшаяся мемориальная *лестница*, восстановленная в новой экспозиции музея В.Маяковского и выполняющая функции экспоната, послужила основой для создания вспомогательных архитектурных средств, способных выразить основную идею авторского замысла. Вся «правая» часть пространства (не входящая в систему мемориальных перекрытий четырехэтажного дома) буквально пронизана системой разнообразных пандусов и лестниц, создающих атмосферу движения мысли поэта во времени и пространстве и ассоциирующихся с известной стихотворной «лесенкой». Причем роль своеобразных «рифм» этого архитектурного «стихотворения» выполняли экспозиционно-художественные образы комнаты поэта — условные архитектурные повторы, находящиеся буквально «под» мемориальной комнатой (соответственно на 3-м и 2-м этажах): в одном случае мемориальная комната трансформировалась в спиритический «Разговор с товарищем Лениным» (предметным «медиумом» служит «фотография на белой стене»); в другом случае — превращалась в огромную подставку для перекидного календаря с трагической надписью «14 апреля 1930 г.».

Итак, средства функционально-декоративного оформления (вспомогательные экспозиционные средства) характеризуются следующим: являясь значимыми художественными элементами экспозиции и одновременно «подчиняясь» музейному предмету (ставшему экспонатом), средства ФДО обладают ярко выраженной тенденцией к «вещественности», т.е. к относительному цепкою массы своего исходного материала (краска, картон, дерево, камень, железо, стекло и т.п.), что способствует созданию системы экспозиционно-художественных образов, постигаемое не в течение сеанса (т.е. при диктатуре аудиовизуальных средств), а при направленном движении субъекта восприятий (посетителя музея).

Систематические экспозиционные средства

Экспозиционно-художественный образ

В современном искусствознании понятие «художественный образ», имея неоднозначное толкование, сохраняет, тем не менее, гносеологический смысл «средства и формы освоения жизни искусством». Применительно к музейной экспозиции можно говорить об образе эпохи, образе времени, образе героя, образе экспозиции в целом и т.п. В этом смысле музейная экспозиция воспринимается как эстетический объект, образованный с помощью зрительно воспринимаемого материала.

Однако понятие «художественный образ» может иметь и более узкое, более конкретное значение. Музейная экспозиция как специфический художественный текст складывается из ряда отдельных «фраз» в относительно законченное «повествование». На уровне «фразы» (или группы «фраз») такой текст может характеризоваться понятием «*экспозиционно-художественный образ*», а на уровне «повествования» — понятием «*экспозиционный сюжет*». Естественно, что подобный «образ» может иметь и свой внутренний, локальный сюжет, однако в целях исключения

терминологической путаницы мы оставляем за понятием «сюжет» его основное значение, а организацию действия в экспозиционно-художественном образе обозначим понятием «структура образа».

Экспозиционно-художественный образ по своим внешним признакам напоминает традиционный «тематический комплекс», однако отличается от него, в первую очередь, наличием *художественной идеи*, т.е. эстетически обобщенной авторской мысли, отражающей определенную концепцию мира и человека. Эту «идею» трудно вычленить из художественного образа, так как она представляет собой не отвлеченную мысль, а живое и конкретное осуществление смысла в чувственном образе. Правда, на этапе формирования этой идеи (а, следовательно, и соответствующего экспозиционно-художественного образа) речь может идти о так называемом «*первообразе*», т.е. некоей сценарной задаче, сформулированной вербальным способом (наподобие литературно-символических названий типа «Вишневый сад», «Чайка», «Обрыв», «Пиковая дама» и т.п.).

Процесс создания экспозиционно-художественного образа представляет собой сложную цепочку взаимодействия сценарного «первообраза», музейных предметов и средств ФДО, в результате чего и формируется полноценный эстетический объект. Разложить этот процесс на последовательные этапы, конечно же, можно, однако подобная «поверка алгеброй» приведет к созданию универсальной схемы, не всегда отвечающей непредсказуемой специфике художественного творчества. Поэтому попытаемся показать этот процесс (от замысла до реализации) на одном конкретном примере, весьма характерном для искусства музейной экспозиции.

Одним из кульминационных фрагментов выставки «10 дней из жизни В.Маяковского», сыгравшей роль экспериментальной лаборатории для разработки основных художественных идей будущей стационарной экспозиции музея, являлся трагический и одновременно триумфальный день — «16 марта 1930 г.» (премьера спектакля «Баня» в театре Вс.Мейерхольда). При создании образа был отмечен один любопытный факт: действие в пьесе, строящейся на контрастных образах «плохих» и «хороших» героев, очень напоминало то, что творилось в зале в день премьеры. «Зрители до смешного поделились, — вспоминал В.Маяковский, — одни говорят: никогда так не скучали, другие: никогда так не веселились». Первые занимали партер, вторые — галерку. Структура выставочного образа строилась на подобном принципе контраста, причем силуэт Победоносикова, «сидящего» за мемориальным столом поэта (действие происходит как бы в сознании Маяковского), плавно растворялся в многочисленных силуэтах «партерноносцев», прикрывающихся «Правдой» с политическим доносом В.Ермилова...

В общем, идея осталась в памяти. Однако в стационарной экспозиции она требовала дальнейшего развития. В сюжете экспозиции (к нему мы еще вернемся) возникал кульминационный образ, условно названный «Путешествие во Времени, или Завещание». Суть этого «Завещания» заключалась в трех тезисах, ставших «первообразами»: «Ненависть — Мастерство — Оптимизм». Это было максималистское послание «потомкам... через головы поэтов и правительств» и одновременно поэтическое представление о Вечности как о гармоническом столкновении полярных сил, где неизбежно побеждало «оптимистическое мастерство», замешанное на... «Ненависти». В общем, метафорический большевизм потенциального самоубийцы, пытающегося обессмертить «утраченные иллюзии».

Отведенное для этого «Завещания» экспозиционное пространство представляло собой сложное сочетание пандусов, лестниц, вертикальных конструкций, спиралевидные формы которых подчеркивали атмосферу «Вечности». В центре образа располагалась сложная конструкция из «Т»-образно составленных столов. Причем поперечный стол для «закручивания

гаек» (созданный по мотивам уже знакомого мемориального стола с зеленым канцелярским сукном) занимали атрибуты советских победоносиковых - от многочисленных телефонов и графинов с неизменной водой (внутри находились тексты докладов) до обязательного портрета генсека, а подлинный — герои «красной свадьбы» из пьесы «Клоп» в целом — обычные советские люди. Конструктивная целостность. этой «витрины» ассоциировалась с идеей единства «партии и народа» точнее единства с той его частью, что в течение десятилетий горячо одобряла (под звон тарелок и вилок с советской символикой) все повороты стального ключа. В 1930 г. у нашего героя это вызывало только одно чувство — *ненависть*.

Мотив «Бани» позволял воплощать многочисленные ассоциации в несколько прямолинейные (такова уж особенность максимализма), но довольно точные образы: сатирическая «Баня» трансформировалась в «кровавую баню» с многочисленными «шайками» в прямом (как модель предмета) и переносном смысле. Эти «шайки»-витрины заполнялись документами о деятельности застольных героев. Правда, одна из «шаек»-витрин (баня-то ведь общая!) превращалась в фабричный котел, где переваривалась газетно-книжная информация, необходимая автору книги «Как делать стихи» (проницательный читатель, вероятно, уловил «претенциозную» связь названия нашей монографии с названием работы Маяковского; в свое оправдание скажем, что пролетарский поэт не ставил в конце вопросительных знаков). Идея профессионального *мастерства* явно противопоставлялась застольным играм советских «верхов» и «низов». Более того, романтический максимализм поэта заставлял строить *идеально* «верхний этаж» (вспомним мейерхольдовскую галерку), где, как в Дантовом раю, концентрировались отечественные энтузиасты-праведники, поверившие своим духовным и политическим вождям: документы, плакаты, фотографии строителей первой пятилетки, — все это постепенно приобретало монументальные формы, плавно переходящие в «вечные образы» за счет геометрических конструкций...

Таково было экспозиционно-художественное воплощение программного триптиха «Ненависть — Мастерство — Оптимизм». Причем изобилие железобетонных конструкций оставляло явные смысловые лакуны. Первым это заметил И.Лубенников — коллега и соавтор (в некоторых аспектах) Е.Амаспюра. Несколько дней он навязчиво предлагал написать на одной из железобетонных Конструкций, выполнявших роль своеобразных витрин, «сельский пейзаж». Е.Амаспюр вроде бы был не против, хотя особого энтузиазма не выказывал. Сценарист же (автор этих воспоминаний) недоуменно пожимал плечами: представлялось, что тех есенинских «деталей», входящих в образ «Мастерства» (в книге «Как делать стихи» анализируется стихотворение «Сергею Есенину») недостаточно для развития уже отточенной художественной идеи. Но Иван Леонидович не успокаивался. Пришлось, что называется, задуматься. (Необходимо отметить, что в музейно-экспозиционном проектировании важно не проходить мимо не одного *настоячивого* предложения. Опыт показывает, что ассоциативное погружение в любую, на первый взгляд, бредовую идею неизбежно дает положительные результаты.) Ассоциативный поток сознания ограничивался семантическими рамками «баня — вечность». И вот здесь неожиданно вспомнился Свидригайлов: «Нам вот представляется *вечность*, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! (У Маяковского есть нечто подобное: «Пустота, летите в звезды врезываясь. Ни тебе аванса, ни пивной. *Вечность*». — Т.П.) Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской *бани*, закоптелая, а по всем углам *пауки*, вот и все вечности». Баня... деревенская банька... клоп... пауки, — все это был ассоциативный материал для создания иной и отнюдь не свидригайловской «вечности». В общем, согласие на пейзаж было дано, но только с одним условием — смысловым центром должна

была стать сельская банька. Интуиция художника подсказала дальнейшее развитие образа: «банька» повлекла за собой обнаженное женское тело, речку и т.п. Словом, получилась пантеистическая *Вечность*, противопоставляемая железобетонной политической склоке, которая (увы!) и называется «активной жизненной позицией», столь культивируемой героем экспозиции.

Посетитель, проходя сквозь анализируемый образ, оказывался перед выбором: где истина? В этой *вечно* лихорадочной (и по-своему прекрасной) жизни-борьбе или в этом тихом сельском эдеме? (Помнится, в разгар политической драки, развернувшейся по поводу новой экспозиции музея, сценаристу пришлось вести по залам одного партийного функционера (дело было в 1989 г.). Когда ему задали подобный вопрос, он со вздохом посмотрел на лубенниковский пейзаж и, согнув голову, чтобы не задеть стальной кусок «оптимизма», двинулся дальше, к выходу из музея...)

Здесь описан, казалось бы, частный пример, но он универсален в отношении трех незыблемых принципов построения экспозиционно-художественного образа: художественный образ в отличие от тематического комплекса (или иллюстративного образа! всегда характеризуется *художественной идеей* и, естественно, адекватной ей пластической формой, что дает ему право на эстетическую самостоятельность; основным средством создания образа является *музейный предмет*, приобретающий в художественном контексте символическое значение; выбор определенного типа средств ФДО всегда обусловлен особенностями художественной идеи, ищущей адекватного пластического выражения.

Завершая краткую характеристику экспозиционно-художественного образа, отметим, что данный структурный элемент экспозиции в силу своих активных возможностей всегда многозначен, т.е. несет в себе массу дополнительной информации. Поэтому «авторский» смысл образа можно выявить с максимальной точностью только в контексте всей экспозиции, точнее — в экспозиционном сюжете.

Экспозиционный сюжет

Уже в самом названии анализируемого метода обозначена особая роль *драматического сюжета*, т.е. последовательности действия в произведении, художественно организованной через пространственно-временные отношения и организующей систему образов. Более того, именно активное сюжетостроение и выводит искусство музейной экспозиции за рамки жанровой разновидности изобразительного искусства и поднимает до уровня самостоятельного вида искусства: внешняя статичность живописного (графического, скульптурного и т.п.) «сюжета», его локализованность в пределах трех измерений легко осваиваемого пространства (картина, скульптурная композиция, диорама или панорама воспринимаются практически из одной оптимальной точки) заменяется *динамикой* поэтапного развития экспозиционного действия, требующего иной, пространственно-временной организации системы образов.

Эта организация, реализующая принцип последовательной смены экспозиционно-художественных образов, может быть двух типов: или с преобладанием чисто временных связей, или с преобладанием причинно-следственных связей. Первый тип образует так называемый *хроникальный сюжет*, второй — «*концентрический*». Для экспозиций, строящихся на основе образно-сюжетного метода (т.е. занимающихся художественным анализом исторического процесса), в большей степени характерен концентрический сюжет: с одной стороны, в нем максимально реализуется смысловая функция этого экспозиционного средства — обнаружение и выражение жизненных противоречий (конфликтов, коллизий); с другой стороны, он в большей степени, чем хроникальный сюжет, стимулирует целостность и завершенность

художественной формы произведения. Итак, экспозиционным сюжетом можно назвать и внутреннюю, и внешнюю организацию экспозиционно-художественных образов, строящуюся на основе сюжетной *коллизии* (внутреннюю организацию можно обозначить как сюжетную структуру, внешнюю — как композицию сюжета).

«В основе коллизии, — утверждает Гегель, — лежит нарушение, которое не может сохраниться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое, в свою очередь, должно быть изменено» (22). Выражая сущность известных диалектических законов на художественном уровне познания мира, сюжетная коллизия обнажает внутренние импульсы исторического процесса (явления, события), становящегося объектом художественного моделирования. Другими словами, художественная идея музейной экспозиции всегда выражается в сюжетной коллизии (нуждающейся, в свою очередь, в адекватной сюжетной структуре).

Сюжетная коллизия, выражающая внутреннюю суть исторического процесса, должна быть максимально персонифицирована, так как объектом любого искусства всегда являются не абстрактные идеи, а их конкретный носитель — человек. В этом отношении, например, естественнонаучные музеи могут стать поводом для создания произведения экспозиционного искусства, если нас интересует в истории естествознания развитие творческой мысли исследователя, а в природных процессах — проблема экологического равновесия, требующая «одушевления» как человека, так и природы.

Как видим, сюжетная коллизия является особой персонифицированной формой выражения традиционной проблемы, требующей решения. Но, в отличие от назидательных трактатов, искусство музейной экспозиции *ставит эту проблему* (гегелевское «нарушение»), решает ее (гегелевское «должно быть устранено»), *но не дает готовых ответов*, оставляя посетителю право на самостоятельные выводы.

Определив «гражданские права» персонифицированной сюжетной коллизии, попытаемся объяснить ее суть на примере экспозиционных человеческих типов — человека дела и человека мысли, или, иными словами, *функционера и философа*. Речь идет о В.Чкалове и В.Хлебникове, мемориальные музеи которых предполагалось создать соответственно в г. Чкалове (новый проект экспозиции, 1984) и в г. Астрахани (1985). Жизненную коллизию первого можно обозначить как активную деятельность революционера в области авиации, пробивающегося к цели («вперед и выше») сквозь психологические, социальные и административные преграды и добивающегося общественного признания своей деятельности (хотя и погибающего в экстремальной ситуации, связанной с родом этой деятельности). Наоборот, второго героя можно обозначить как «неизвестного» классика русской литературы XIX как философа, поэтически предсказавшего ряд исторических событий и научных открытий, как революционера (избитое выражение, но тем не менее очень верное) духа и слова, пытавшегося объединить науку и искусство, верившего в неограниченные возможности человеческого разума, но так и не получившего признания в жизни и *достойного* признания после смерти.

Парадоксы судьбы Чкалова отражали *парадоксы его времени*: это «взлеты» и «падения» исторического деятеля, разделявшего со своим народом все перипетии трагического эксперимента. Парадоксы судьбы его старшего современника — иные: *обогнав свое время*, Хлебников творил свой собственный мир, пытаясь примерить в нем противоречия мира реального, а последний бессознательно мстил этому «великому чудаку», не укладывающемуся в привычные, бытовые рамки.

И еще замечание, крайне важное для экспозиционной сюжетной коллизии.

Валерия Чкалова часто сравнивали с былинным героем. И это оправдано: образ «сталинского сокола» весьма органично укладывался в мифологическое сознание народа. Но есть одна характерная деталь русского эпоса: ни один из богатырей (включая Илью Муромца), выехавших из родного дома (села, города) для подвигов «во славу Киева», никогда не возвращался обратно. Особенность же характера реального волжского богатыря заключалась в патологической любви к своему дому, к Волге. Покинув Василёво (нынешний Чкаловск) шестнадцатилетним подростком, окунувшись в «большую жизнь» и став там Большим Человеком, Чкалов никогда не забывал свою малую родину (хотя и предавшую его в трагические годы «коллективизации»): приезжал, советовал, помогал, дарил, строил...

У Хлебникова, отрицавшего бытовую упорядоченность, практически не было «родного дома»: к семье, в Астрахань, он приезжал редко. Понятие «Волга» (в отличие от конкретно-чувственного чкаловского образа) у Хлебникова носило больше философский, ассоциативный характер. Его «дом» — это «ночной звездный разум» мысли и слова.

И потому очень важным является то обстоятельство, что экспозиционный сюжет о Чкалове предполагается строить в контексте бытовой *мемориальной* среды (мемориального дома и прилегающего к нему стилизованного «ангара»); и нет особого противоречия в том, что экспозиция, посвященная Хлебникову (а не по быту его семьи!), будет развернута в нейтральном помещении (на территории Астраханской картинной галереи).

Определив суть жизненной коллизии каждого из героев и смысловую особенность экспозиционного пространства двух музеев, можно сформулировать сюжетные коллизии (или протоидеи) предполагаемых экспозиционных произведений.

В экспозиции, посвященной Чкалову, это движение героя от одного дома (где поэтапно, в причинно-следственной связи, формируются основные черты его характера, реализуемые в конкретных поступках) в «большую жизнь» (где также поэтапно, в контрастных противоречиях, формируется «Герой Советского Союза») и возвращение его обратно: в родной дом при жизни и в музей его имени после смерти. В определенном смысле — это чудовищно искаженный советской действительностью сюжет о «блудном сыне», возвращающемся на... «блудную» родину.

В экспозиции, посвященной Хлебникову, это движение посетителя от незнакомого «мира Хлебникова» в знакомом «современном мире» к миру Хлебникова-человека («дневному, солнечному разуму»), а от него (и от его противоречий) — к миру Хлебникова-поэта («ночному, звездному разуму») с тем, чтобы вернувшись в «современный мир», внести в него новое отношение к одному из его духовных строителей.

Как видим, концентрические сюжеты двух экспозиций, строящиеся сообразно специфике каждого из героев, имеют определенное различие: в первом варианте (Чкалов) доминирует «временное» движение, во втором — «пространственное». Попытаемся проследить, как выражаются в этих разновидностях концентрического сюжета традиционные сюжетобразующие категории — «завязка», «развязка», «развитие действия», «кульминация», «развязка» и т.п.

Функции этих понятий, являющихся смысловыми структурными элементами сюжета, выполняют экспозиционно-художественные образы или их группы. Обозначим эти организационные центры основных сюжетных событий как «*хронотопы*» (термин, заимствованный у М.М.Бахтина, в дословном переводе означает «время — пространство»): «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем».

Воспроизведем расстановку малых и больших хронотопов (т.е. экспозиционно-художественных образов и их группу) в сценарии экспозиции музея В.Чкалова (сценарист — Т.Поляков, автор художественной концепции — Е.Амаспюр). Часть мемориального дома (столовая-кухня и три комнаты) отводилась под экспозицию, повествующую о детстве и юности Чкалова до его ухода из дома и поступления в Канавинский авиапарк. Продолжение рассказа — «ангар», точнее стилизованное архитектурное сооружение 50-х гг., которое после соответствующей реконструкции предполагалось использовать для моделирования «большой жизни» летчика. Завершался рассказ снова в доме Чкаловых (вторая часть дома, включающая гостиную и две комнаты, связанные в большей степени с событиями 1936-1937 гг.,) куда возвратился уже Герой Советского Союза, депутат Верховного Совета, комбриг В.П.Чкалов.

Таким образом, вся экспозиция фактически строилась в контексте мемориального дома, являвшегося ее *смысловым центром*. Завязка сюжета, обозначенная хронотопом «Истоки», реализовалась в поэтапном движении героя «вокруг печки» (традиционного символа домашнего очага): нравственные истоки его характера воплощались в экспозиционно-художественных образах (малых хронотопах) «отец», «мать», «гости», «братья и сестры», строящихся на основе немногочисленных мемориальных предметов-символов и с активным использованием фотоколлажных средств ФДО.

«Обойдя» печку (ведущий символ, связанный с реальными прототипами вышеназванных хронотопов), герой экспозиции попадал в коридор, вдоль которого располагались три небольшие комнаты: хронотоп «Начало» представлял собой своеобразный триптих из метафорических образов (малых хронотопов) «Волга», «Небо», «Труд», раскрывающих первые шаги героя экспозиции в самостоятельном освоении мира, в преодолении притяжения «домашнего очага». Причем параллельно его «Началу» (в коридоре) должен был выстроиться ряд условных хронотопов, выражающих «начало» авиации XX в. и логического преодоления: дата рождения авиации — декабрь 1903 г. (полет братьев Райт) и дата рождения Чкалова — февраль 1094 г. (слово «чка» означает всесокрушающую на своем пути льдину в период волжского ледохода): первый «полет» Чкалова (попытка прыгнуть с колокольни) был связан с рассказом о нижегородских полетах С.Уточкина; первый самолет он увидел, работая качегаром на волжском пароходе.

Последний факт (хронотоп «Труд») и открывал внешнюю дверь «родного дома»: «Мои детские мечты совершить что-нибудь особенное, дерзкое, отважное, приняли реальную форму. Я расстался с пароходом «Баян»...» (В.Чкалов).

Движение в «большую жизнь» началось с серии хронотопов под общим названием «На пути к подвигу». Этот новый «коридор» его жизни был связан с серией постижений, преодолений, удач и трагедий, характерных для судеб революционеров-экспериментаторов в 20 - 30-е гг. Типологические и мемориальные предметы, раскрывающие свой информационно-художественный потенциал с помощью соответствующих средств ФДО, служили своего рода вехами на пути к искомой Цели. Наконец, это движение концентрировалось в образе «личного дела В.П.Чкалова», папка с которым попадала на стол главного конструктора авиазавода им. Менжинского Н.Н.Поликарпова.

С этого хронотопа, по сути, и начиналась «большая жизнь» героя: коридорный тупик (с награждениями и... тюремной решеткой) обернулся выходом в огромное пространство большой авиации, вмещающее не только будущие «большие дела» лучшего летчика XX в., но и реальные, подлинные *самолеты*, ставшие основными предметными символами для центральной части экспозиции модели «большой жизни» Чкалова. Пространство «ангара» позволяло сконцентрировать здесь три основных хронотопа (общий цикл

«Подвиг»): «Летчик-испытатель», «Всемирное признание», «Летающий член правительства». Причем все структурные центры этих хронотопов, реальные самолеты, поднятые в «воздух», вступали в постоянный диалог с «землей»: испытание легендарного И-16 и опасность катастрофы (образ последней складывался из подлинных деталей самолета); всемирно известный АНТ- 25 и ледяное пространство, заслонявшее Цель (Дальний Восток, США); испытание перспективного (и непонятого) ЦКБ-15 и кабинет депутата Верховного Совета (мемориальные вещи из московской квартиры Чкалова). Необходимо отметить, что причинно-следственные связи внутри экспозиционной модели «большой жизни» были во многом обусловлены метафорическими мотивами из первой части экспозиции. Например, упоминавшийся мотив «льдины» («чка») трансформировался в образ перелета через Северный полюс: в первом случае Чкалов — воплощение стихии, вольницы, во втором — он воплощение тоталитарной силы, организованности (конкретной направленности подвига), борющийся со стихией... Но куда ведет эта «направленность», где ее конечная реализация? Не в вынашиваемой ли Чкаловым мысли занять освободившееся место наркома на Лубянке? И вообще, где границы физических и нравственных возможностей функционера? На эти вопросы нет прямого ответа. Точнее, он выражен не столько в реальной, сколько в мифологической форме. Пройдя по жизненному лабиринту героя экспозиции, посетитель (как бы растворившейся в образе Чкалова) возвращается в знакомый деревянный дом (направление обозначал личный самолет комбрига ПО-2). Вторая часть мемориального дома (с отдельным входом и террасой, построенной уже в 1937 г.) вмещала материализованное в экспозиционно-художественном образе *желание вернуться*, не столько осознаваемое, сколько интуитивно ощущаемое: именно в этом «малом» деле видел он реальное применение своим силам в последний год жизни.

И уже выйдя из дома героя, существующего в двух ипостасях, посетитель видел своего рода «трагическое отступление» от общего сюжета: на крутом берегу Волги предполагалось создать образ взметнувшегося над рекой самолета (летчики не погибают, они просто не возвращаются из полета). Этот последний хронотоп («Бессмертие») концентрировал информацию от 15 декабря 1938 г...

Теперь воспроизведем расстановку хронотопов в предполагаемой экспозиции музея В.Хлебникова (сценарист — Т.Поляков, авторы художественной концепции — Е.А.Розенблюм, А.Власова). В соответствии с вышеобозначенной сюжетной коллизией экспозиция включала в себя три раздела; «Хлебников в современном мире» (нижний этаж двухэтажного флигеля на территории картинной галереи); «Мир Хлебникова-человека», или «Дневной солнечный разум»; «Мир Хлебникова-поэта», или «Ночной звездный разум» (верхний этаж). Каждый раздел складывался из шести ведущих хронотопов, реализующих на своем пространственно-временном уровне следующую структурную формулу: в центре «круга мира» — герой экспозиции В.В.Хлебников, объединявший пять условных символических категорий — Рождение, Природа, Культура, Волга-Революция, Город.

Итак, первый раздел представлял собой современную пространственную модель мира Хлебникова: вокруг «неизвестного классика» концентрировались образы его идей и произведений, органично входящих в нашу жизнь (хронотопы «Рождение классика», «Пантеизм Хлебникова и проблемы современной экологии», «Хлебников в мировой культуре», «Хлебников и социально-политические проблемы современности», «Технические идеи Хлебникова и современный город»). Проходя по круговой модели знаковой действительности, посетитель видел знакомые «вещи», которые удивляли своей словесно-идеологической концепцией: в понятия «телевидение», «космонавтика», «архитектура» и прочие вкладывалось хлебниковское содержание, контрастирующее с их современной, бытовой

формой. От хронотопа «Рождение классика», протяженного во времени от современных изданий Хлебникова до собрания его сочинений, изданного в конце 20 — начале 30-х гг., и затем к первым посмертным публикациям (1922) поднималась вверх винтовая лестница, соединяющая первый и второй этажи, вдоль которой предполагалось обозначить (только *обозначить*^.) в отличие от сюжетной структуры чкаловской экспозиции) хронологическую канву жизни и творчества Хлебникова от даты смерти до даты рождения (по аналогии с композицией пьесы «Мирсконца»). Тем самым посетителю предлагалось не столько проследить повороты его биографии, сколько *подняться* до творчества Хлебникова. Однако это был лишь первый, внешний этап. Попадая на второй этаж, посетитель входил в мир *Хлебникова-человека*, т.е. в мир бытовых, природных, городских, культурологических предметов и явлений, которые окружали будущего поэта, создавали среду, где формировались его мировоззрение и творческий метод.

«Виктора Хлебникова» окружали следующие хронотопы: «*Рождение человека*» (родословная, семья, быт и т.п.); «*Природа*» (отец, В.А.Хлебников — ученый-орнитолог; брат, А.В.Хлебников — орнитолог, изобретатель; калмыцкая степь, природа астраханского края и т.п.); «*Культура*» (мать, Е.Н.Хлебникова, передавшая любовь к литературе, музыке, истории; сестра, В.В.Хлебникова — художница; книги, репродукции, картины, ноты и т.п.); «*Волга*» (этнография и биология, рыбные промыслы, легенды о Разине и т.п.); «*Город*» (Астрахань, Симбирск, Казань, Петербург, гимназия, университет, события 1905 г., знакомство с петербургскими литераторами и т.п.).

Основной критерий отбора типологических предметов-символов для соответствующих экспозиционно-художественных образов заключался в наличии их словесно-поэтического эквивалента в творчестве Хлебникова: реалии жизни служили своего рода материалом для словесных (поэтических, философских) образов. «Виктор Хлебников» концентрировал их в себе и, превращаясь в «*Велемира Хлебникова*» (объединяющий символ двух ипостасей — легендарный железный сундучок поэта), трансформировал отдельные слова-понятия в поэтические образы своей истинной жизни. А посему принципиальной особенностью третьего раздела («Мир Поэта») являлось отсутствие *вещевых* музейных предметов, так как поэтический мир Хлебникова представлял из себя реальность космического измерения, где появление любого предмета, имеющего «земной вес», снизило бы нужное впечатление.

Итак, вокруг «*Велемира Хлебникова*», прорываясь сквозь скрытые «антитезы» реального мира (хронотопы «искусство старья», «железная цивилизация», «война», «диктатура», «приобретательство»), концентрировались следующие философско-поэтические хронотопы: «*Рождение поэта — рождение слова*» (Хлебников в русской поэзии начала XX в., традиции, новаторство, поэтические соратники и ученики); «*Единство всего живого*» (произведения, где поэтически выражена внутренняя структура природного мира, гилозоизм и пантеизм Хлебникова); «*Единство культур — единство судеб*» (произведения, где нашла отражение идея «Запад — Россия — Восток», гипотеза повторяемости исторических судеб); «*Волга — Революция*» («Волга — Разина» как поэтическая метафора Революции в хлебниковском понимании последней; просветительская деятельность Хлебникова на юге страны или в Персии в период гражданской войны); «*Город будущего*» (поэтические идеи Хлебникова, связанные с созданием «нового мира» — от строительства новых городов до строительства новых человеческих отношений).

Наконец, своеобразной «развязкой» экспозиции становился... первый раздел; предполагалось, что многочисленные вопросы, которые возникнут у посетителя вначале, будут сняты, или, наоборот, приобретут новый смысл после того, как произойдет неминуемое возвращение с высот «звездного

разума» в наш такой известный, такой загадочный мир, забывающий своих духовных архитекторов.

Вот, собственно, и все, что касается экспозиционной жизни двух героев своего времени. А теперь обратимся к более сложной форме концентрического сюжета, где поэтической персонификации (а точнее — одушевлению) подвергается пограничный российский город с символическим названием *Ивангород*.

Особенность планируемой экспозиции Ивангородского музея 1990 г., (научный руководитель — Н.Никишин, сценарист — Т.Поляков, художник — К.Ростовский) состояла в том, что, во-первых, предполагалось создать произведение экспозиционного искусства практически «под открытым небом», а во-вторых — сложности сюжетообразования (невозможность передвигать архитектурные и природные объекты) прямо пропорционально соотносились с проблемами межнациональных отношений на границе России и Эстонии.

Таким образом, сюжет необычной экспозиции сохранял все признаки концентрической структуры, но строился не по искусственно-логическим принципам, а на *реально-ассоциативной* основе. И вместо того, чтобы анализировать подобные понятийные экзерсисы, предлагаем оценить авторские усилия на уровне полноценной сценарной концепции (естественно, в сокращенном варианте).

Итак, прежде чем перейти к экспозиционной мифологизации Ивангородского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (а вся история города строилась на бинарных мифологемах типа «построили — разрушили», «взяли — отразили», «купили — продали» и т.п.), отметим, что конъюнктурно сложившейся политический (научнообразный) миф об Ивангороде как о первой крепости России на пути к берегам Балтийского моря не имел прямого отношения к *поэтической мифологии* (ливонская война, проводимая чисто азиатскими методами, не пользовалась популярностью в народе и не нашла ни малейшего отражения в фольклоре). На наш взгляд, более значима поэтическая концепция города-мифа, скрытая в самом его названии *Ивангород*, то есть *последний* русский город. Именно так воспринимали его русские люди Иван Яковлевич Билибин и Александр Иванович Куприн, навсегда (как им казалось) покидавшие сошедшую с ума родину.

Возникает альтернативная связка двух символических конструкций: «Первая русская крепость» — «Последний русский город». Подобное противопоставление города-крепости, ассоциативно связанное с реальным понятием «город-крепость», является исходным мотивом для определения сюжетной коллизии нашего произведения. Мифологическое Мышление в движении от политического наукообразия к подлинной художественности определяет последнюю как целостное, но *открытое* эстетическое явление, позволяющее не столько давать ответы, сколько *ставить вопросы*, воздействуя тем самым как не душу, так и на мозг зрителя (читателя, посетителя). Уважая посетителя, мы предлагаем ему самостоятельно решать экспозиционно-художественные «ребусы» (о них подробно см. ниже), являющейся ни чем иным, как специфическими моделями нашей жизни.

Жизнь и Искусство (при всем отличии этих систем друг от друга) характеризуются взаимосвязью трех идейно-эмоциональных категорий — героического, трагического и комического. Но если в жизни *существует* «один шаг от великого до смешного», то в искусстве этот «шаг» проектируется с определенной целью. Вспомним известную сказку М.Е.Салтыкова-Щедрина «Дурак», где происходит конфликтное столкновение внешнего восприятия и внутреннего содержания жизненной позиции традиционного фольклорного героя. Воспринимаемый хохочущей толпой как герой комический, *Иван* (а это для писателя символ национального Духа) является на самом деле фигурой трагической. При сем (и это необходимо особо отметить в нашем контексте)

не происходит ни малейшего намека на бряцание оружием как с точки зрения «наступательной», так и «оборонительной». И неплохо бы нам заложить (а «гражданам Эстонии», называющим противоположный берег «Ванькиной деревней», усвоить) одну мысль «случайного проезжего»: «совсем он не дурак, а только подлых мыслей у Него нет — от этого он и к жизни приспособиться не может. Бывают и другие, которые от подлых мыслей постепенно освобождаются, но процесс этого освобождения стоит больших усилий и нередко имеет в результате тяжелый нравственный кризис. Для него же и усилий никаких не требуется, потому что таких пор в его организме не существовало, через которые подлая мысль заползти бы могла. Сама природа ему это дала. А впрочем, несомненно, что настанет минута, когда наплыв жизни силою своего гнета заставит его выбирать между дурачеством и подлостью. Тогда он поймет. Только не посоветовал бы я вам торопить эту минуту, потому что, как только она прибудет, не будет на свете другого такого несчастного человека, как он. *Но и тогда, — я в этом уверен, — он предпочтет остаться дураком*».

Так вот, представим себе нынешнюю «дурацкую ситуацию, когда, выходя на улицу из здания городского «художественного музея», расположенного в нескольких сотнях метров от крепости, авторы данной концепции услышали напряженный вопрос двух женщин (видимо, приезжих): «Это музей или магазин?». Получив соответствующий ответ, дамы огорченно вздохнули и пошли прочь... Эта ситуация — реальность нашей жизни, реальность Ивангорода. Но это еще и *поэтический символ*. Внутреннее чутье не подвело проезжих хозяек: двухэтажное кирпичное здание XIX в. принадлежало когда-то купцу Ф.Пантелееву, а реставрируемое ныне соседнее помещение использовалось под магазин.

Итак, Ивангород в восприятии двух категорий людей: *духовное* у И.Билибина и А.Куприна, останавливавшихся именно в этом доме; *материальное* — у их потенциальных зрителей и читателей. В этом столкновении — суть «завязки» сюжета будущей экспозиции. Объяснимся.

Концепцию «последний русский город» можно рассматривать как своеобразную модель русской национальной культуры, восприятие которой обостряется в «пограничной ситуации» (в прямом и переносном смысле данного выражения). В этом отношении образ национальной культуры может складываться из двух ипостасей ее Бытия — духовной культуры и материальной, иными словами — Духа и плоти. Отсюда два соседствующих помещения («дом Пантелеева» и «магазин») можно рассматривать как два символических памятника, внутреннее содержание которых ассоциативно связано с этими понятиями.

В контексте реальных обстоятельств Ивангородского музея понятие «духовная культура» уже частично реализовано в «художественном музее», поэтому мы вполне обоснованно можем употреблять здесь почти синонимический термин «изобразительное искусство». Причем обстоятельства сложились так, что это «искусство», по воле случая нашедшее себе пристанище в доме купца-мецената, *закономерно* (исходя из внутренней логики Бытия) противопоставило себя «военно-оборонительному искусству», воплощенному в архитектуре крепости. Оставим пока данное обстоятельство и отметим другое: национальная эстетика, преобладающая в изобразительных работах И.Билибина, способна стать цементирующей основой оригинальной экспозиции, выходящей за рамки ординарной картинной галереи. Для этого, в первую очередь, необходимо найти ей мощный противовес. Таким противовесом, выражающим материальное начало русской культуры, может стать музейно-образная экспозиция, построенная на предметно-этнографических реалиях, способных не только выполнять функции экспонатов, но и... реально участвовать в процессе насыщения «плоти» всех случайных и неслучайных «проезжающих».

Обозначив материальную культуру как «этнокультуру», мы придаем ей смысл *замкнутой системы*, то есть условной модели русской материальной культуры как «вещи в себе». Бесспорно, что само понятие «русская культура» достаточно сложно и противоречиво, но все противоречия снимаются, по крайней мере в сознании человека, покидающего последний русский город. С другой стороны, такая экспозиция может стать визитной карточкой России для гостей с реальной «другой стороны».

Определив смысл взаимодействующих ипостасей русской культуры, попытаемся представить возможные формы их музейно-экспозиционного воплощения.

При восприятии двух соседних домов как единой композиции (тем более с учетом их внутреннего смысла) возникает ощущение некоторой незаконченности как с точки зрения целостности архитектурного ансамбля, так и с философско-поэтической, содержательной. Действительно, судя по фотографии, этот ансамбль дополнялся силуэтом *храма* конца XIX — начала XX вв. (ныне на этом месте пустырь, граничащий с автостанцией). Трудно сказать, следует ли сегодня восстанавливать здание разрушенной церкви в прежнем виде, но одно ясно — два памятника нуждаются в некой объединяющей пластической структуре, выполняющей роль своеобразной «витрины». Речь идет о создании *условного* (объемного) *силуэта* православного храма — своего рода знака-символа русской национальной культуры. Какой конкретно из реальных памятников Ивангорода (Троицкая церковь. Успенская или Никольская) послужит прототипом предлагаемого образа, выполняющего к тому же и рекламные функции (тексты, подсветка и т.п.),

— вопрос открытый. Не будем навязывать художнику и материал, из которого сложится образ. Но одно условие бесспорно: силуэт должен быть «прозрачным» — по типу одного из вариантов проекта памятника храма Христа Спасителя в Москве, а основание — своего рода пьедестал для «храма» — создано из *кирпича* (кирпичное производство — источник состояния Ф.Я.Пантелеева). В таком столкновении «материала» и «воздуха» — ключ к восприятию двух памятников с конкретным музейно-экспозиционным наполнением: русский купец одновременно и деловой человек, и меценат, ибо последнее традиционно являлось- формой реализации духовного начала, свойственного каждому русскому человеку.

Сегодня Ивангород, как и вся Россия, нуждается в настоящем *хозяине* — деловом человеке, которому не чуждо чувство Прекрасного. Порой это чувство берет верх над «грубой материей», реальности быта поглощаются волной духовности. Представим себе пространство бывшего купеческого дома, наполненное атрибутами творческого духа, заслоняющими реальности провинциальной жизни. Нематериальность произведений деятелей русского искусства должна быть подчеркнута принципиально иной системой их экспонирования: необходимо уйти от постеночной развески картин и графических листов, применяя «воздушные» способы крепления. Более того, комплектуя экспозицию Духа, то есть собирая не только то, что связано с И.Билибиным, И.Шишкиным, И.Репиным, К.Сомовым, но и с художниками слова, имена которых также связаны с Ивангородом, — Н.Лесковым, Я.Полонским, К.Случевским, С.Черным, И.Северяниным, — необходимо сделать ее динамичной, способной к саморазвитию. Причем это отнюдь не сводится к традиционному выставочному залу; наоборот, вся экспозиционная модель духовной культуры должна стать постоянно изменяющимся «залом», сохраняющим только одно — пафос победы Духа над плотью. А именно эта победа является стимулом для преодоления этнокультурной замкнутости. Ведь даже и при нынешнем составе коллекции мы можем из сказочной билибинской Руси попасть в средневековую Францию, античное Средиземноморье, библейскую Палестину, оставляя свое брэнное тело все там же, в «последнем русском городе». Причем в этой духовной жизни, как и

в жизни реальной, переплетены все три ее оттенка — трагическое, героическое, комическое. Соответствующие сюжеты произведений искусства способны стать основой для подобной «трехцветной» модели Духа.

Как бы ни был привлекателен мятежный Дух в своем имманентном движении, реальности жизни, обостренные «пограничной ситуацией», становятся не менее значимыми. Опустимся на землю и обратимся к тому пласту русской культуры, который традиционно связан с потребностями плоти. Для реального выживания русской нации требовалось этнокультурное самоограничение. В ситуации «последнего города» — это обостренное восприятие любого предмета этнокультуры, любой бытовой вещи как символа покидаемой России. Не вкладывая чрезмерно высокого философского смысла в обычные предметы окружающей жизни, русский человек в своем обыденном мышлении, в своем обыденном действии был не менее гениален, чем апостолы духовной культуры. Спорно? Несомненно. Но ведь и суть данного столкновения Духа и плоти заключается не в попытке дать единственно правильный ответ, а в постановке самого вопроса. Итак, комическое, героическое и трагическое в Доме традиционного (фольклорного и щедринского, современного и грядущего) «Ивана». Структура нетрадиционной этнографической экспозиции с «бытовыми» акцентами может складываться из трех условных частей — «Трактир», «Лавка», «Гостиница».

Этнографические предметы бытового назначения могут быть собраны в достаточно свободные композиции с максимальным использованием различных архитектурно-художественных средств. С одной стороны, подлинные предметы должны органично сочетаться с их скульптурными (художественно-пластическими) моделями (образами), акцентирующими внимание на ностальгическом восприятии обыденного. С другой стороны, и те, и другие элементы композиции способны в определенной степени отражать историко-культурные реальности бытия русской нации и Принаровья. И наконец, созданная художественная среда не должна восприниматься как экспозиция в традиционном музейном смысле: все три части должны жить соответственно их номинальной функции. Причем для обычных экскурсантов эти функции достаточно ограничены. Полностью же они раскрываются для подлинных хозяев. Вероятно, это своеобразный собор (клуб и т.п.) местной художественной интеллигенции, точнее, вторая, «плотская» сторона их жизни. Здесь можно на время погрузиться в замкнутую систему быта, где творческие мотивы приобретают оттенок практической жизни: можно продавать свои работы, встречаться за чашкой чая с коллегами, отдыхать. В какой-то степени это реализация ассоциативного (особенно в контексте Ивангорода) образа «Мой дом — моя крепость». Для «проезжающих» эта странная замкнутая жизнь сама уже является экспонатом. Последний русский город, обостренное чувство Родины...

При разработке подобного сценария необходимо решить и сверхзадачу: акцентировать внимание посетителей на определенных проблемах национальной культуры — быте, труде, освоении Природы, иной деятельности представителей Великороссии в этом пограничном районе на протяжении многих столетий.

Таким образом, бинарная оппозиция «Дух — плоть» с органичной открытостью первой части и вынужденной замкнутостью второй составляет начальный этап действия музейно-экспозиционной пьесы, разыгрываемой в самой жизни. И если *полет* Духа происходит только в сознании Художника (да и в нашем собственном), то *пути* выхода этнокультуры на уровень интсркультуры имеют реальный символ — *Дорогу*, по которой проносится Жизнь. не завися от наших желаний и ностальгических настроений... Дорога выводит на Мост, соединяющий не столько два берега, сколько две культуры; причем все, что относится к культуре иного берега, связано с бесконечным наложением этнических пластов, претендующим на сегодняшнее наименование «заграница». Мост, продолжающий Петербуржский тракт,

соседствует с естественным в данной ситуации объектом — зданием бывшей Таможни, построенным из кирпича купца Пантелеева. И если говорить о межнациональных связях на материальном уровне, о разрушении замкнутой этнокультуры, то лучшее место для восприятия новой бинарной оппозиции «этнокультура — интеркультура» найти трудно.

Нынешняя экспозиция, расположенная в этом здании и посвященная военно-оборонительному зодчеству северо-западной России, носит в большей степени рекламный характер и нуждается в более точном месторасположении: вероятно, ее новая архитектурно-художественная интерпретация должна найти свое место в координирующем центре музеев Ленинградской области. Здесь же, в бывшем здании Таможни у Моста, предметным символом которой могут стать *сани* (тарантас, коляска, повозка, кабриолет и т.п.), необходимо создать сложную, намеренно разорванную, кажущуюся хаотичной экспозиционно-художественную модель материальной «интеркультуры». Все этносы, народности, нации, оставившие хоть какой-то след в Принаровье, должны быть представлены здесь с помощью музейно-образных средств. Ведущие мотивы — *торговля, обмен* (натуральный и эквивалентный), *смещение* товаров, продуктов, языков, костюмов, паспортов, деловых бумаг, денежных знаков... В отличие от замкнутой, ностальгической до элитарности модели «этнокультуры» здесь необходимо создать атмосферу предельной открытости. Вероятно, и за счет организации в подвальном помещении трактира с самой разнообразной экзотической кухней и соответствующими напитками. Поскольку ситуация короткого пребывания, временного заезда всегда характеризуется «командировочными байками», в архитектурно-художественном решении можно использовать мотивы дорожных анекдотов типа мюнхгаузенских, тем более что реальный прототип героя, сообразно легенде, проезжал через Нарву — Ивангород. Таким образом, в одной витрине и за одним столом встречаются русский и немец, датчанин и финн, эстонец и швед.

В подобном сценарии (как и в предыдущей части) можно поставить сверхзадачи — показать конкретные, докуменальные факты историко-культурных и торговых связей разных этнических групп Принаровья; обозначить даты проезда по Петербургскому тракту известных в своей области путешественников; наконец, составить меню для «интеркухни» (в прямом и переносном смысле слова).

Итак, мы подошли к восприятию третьей бинарной оппозиции, являющийся кульминацией нашей «пьесы». Если модель «интеркультуры» создает определенную альтернативу «этнокультуре», то в соседстве с Ивангородской крепостью данная модель приобретает смысл «культуры мира» и вступает в оппозицию по отношению к «культуре войны». И если открытость «культуры мира» выражает символический мост у Таможни, то бойницы Ивангородской крепости и бастионы Нарвского замка разделяет исключительно бурная в данном месте река.

Итак, «культура войны» со всеми парадоксами ее бытия. Существуют две полярные точки зрения на эту проблему. С одной стороны, война воспринимается как созидательная сила, способствующая развитию цивилизации и создающая существенную часть общечеловеческой культуры. С другой стороны, война безоговорочно относится к деструктивным силам, уничтожающим человечество и его культуру. Вероятно, истина находится где-то посередине, как, впрочем, и не только в решении данной проблемы. Нам знакомы хрестоматийное учение о «двух типах войн» и другие наукообразные концепции. Но лучше любой теории на человеческий разум и чувство производит впечатление объективная реальность. В данном случае это шедевр русского военно-оборонительного зодчества — Ивангородская крепость. Именно она, как уже отмечалось выше, является основным объектом показа, историко-культурным памятником мирового значения. И все же, реставрируя старые стены и башни, проводя археологические изыскания,

то есть зарываясь все глубже в землю Истории, мы больше внимания уделяем рукотворным вещественным памятникам, чем останкам тысяч и тысяч русских (да и не только русских) ратников, забывая порой, что героическое неизбежно сосуществует с трагическим. В этом парадоксе «культуры войны» и заключается основной философско-поэтический мотив экспозиционного освоения крепости. Впрочем, есть и еще один аспект отношения к данной культуре, свойственный русской нации — это самоирония, элемент комизма в восприятии военного быта. Ибо комическое в какой-то степени нейтрализует чрезмерность героического и безысходность трагического.

Развивая далее эти идеи и делая попытку применить их в конкретных ситуациях, остановимся вначале на трех реальностях которые на первый взгляд сдерживают беспредельность фантазии. Во-первых, экспозиционно-художественное моделирование должно ощутимо затронуть только интерьеры крепостных памятников, иначе мы подвергнем крепость разрушению более эффективному, чем в 1944 г. Во-вторых, следует учитывать разработанный и реализуемый план реставрации крепости. В-третьих, необходимо органически вписать в предлагаемую сюжетную структуру существующую ныне экспозицию в Никольской церкви. И наконец, в-четвертых, требуется максимум внимания к современной политике в области религии. «Высший пилотаж» музейного проектирования заключается в том, что любое явление, мешающее на первый взгляд процессу созидания, следует сделать положительным фактором, доводящим это созидание до совершенства. В этом отношении попытаемся применить сюжетную структуру «героическое — трагическое — комическое» к реальной ситуации, учитывая данный принцип проектирования.

На наш взгляд, все крепостные объекты можно условно разделить на три группы.

Первая группа — архитектурные здания на территории крепости: Никольская церковь. Успенская церковь и так называемый Большой амбар XVIII — XIX вв.

Вторая группа — руины Детинца (то есть Ивангорода 1492 г.), принципиально не подлежащие реставрации.

Третья группа — оставшаяся часть крепости по периметру стен, включая Замок. Боярский город, Передний город и Кронверк. Все объекты этой группы подлежат полной или частичной реставрации.

Объекты первой группы образуют своеобразный «треугольник», входящий в контекст планируемых и уже проводимых археологических раскопок, то есть в среду углубления в земные пласты истории крепости. Эта среда — своеобразный «мертвый» фон для экспозиционно-художественного «оживления» центральной группы объектов. Употребляя слово «центральный», мы имеем в виду, что три названных объекта станут своеобразной «завязкой» (как, впрочем, и «развязкой») общего сюжета экспозиции в крепости, своего рода ключом к восприятию противоречивой модели «культуры войны».

Уже в самом названии существующей в Никольской крепости экспозиции «Борьба России за выход к Балтийскому морю» воплощено содержание *героической легенды*, оправдывающей практически всю военную историю крепости и закрывающую мифологическую брешь в русском фольклоре. Небольшое пространство церкви концентрирует в себе не только три века борьбы за экстенсивное развитие государства, но и сегодняшнее чувство гордости российского гражданина, вспыхивающее с новой силой, если кто-нибудь и когда-нибудь позволит себе усомниться в героическом пафосе истории его Родины. Удивительный такт, гениальная простота музейно-образных и технических средств превращают это произведение искусства в стилистический образец для архитектурно-художественного решения интерьеров многих объектов крепости.

Соседняя Успенская церковь, неоднократно «перестраиваемая» физически и духовно, на сегодняшний день отреставрирована и ждет новых хозяев. Так не лучше ли, учитывая многострадальную историю этого храма, передать его прежнему хозяину — Русской Православной Церкви. Быть может, здесь найдут утешение родственники трагически погибших русских воинов Великой Отечественной, последней «афганской», да и просто солдаты, выполнявшие свой долг в мирное время. Ни в коей мере не пытаюсь решить секулярными средствами проблемы верующих, все же попытаемся представить эту церковь в новом качестве, например, как церковь *Иоанна Воина*, где навечно были бы занесены в списки поминовения имена защитников русской земли, павших у стен города с истинно русским названием. Да и проезжающие (или проходящие), вероятно, поставили бы свечку в память своих близких.

Героическое и трагическое сосуществуют рядом; особенно обостренно это воспринимается в контексте старой военной крепости. Но жизнь продолжается, и бывшие грозные стены, башни становятся объектом показа, своеобразной игрушкой для жаждущих экзотических развлечений. В этом нет ничего кощунственного, наоборот, человеку свойственно снимать напряжение. Это единственное, что спасало и еще спасает в этом бесконечно кровоточащем мире. От трагического до комического — один шаг, и делая его, посетитель оказывается в уникальном по судьбе помещении. Речь идет о бывшем амбаре — складе обмундирования, затем казарме и, наконец, музейном здании, предназначенном для... Что же можно противопоставить серьезному в «культуре войны», кроме несерьезного, комического, иронического, гротескного, иными словами — казарменного?! Риторический вопрос объясняется уже одними фантастическими планами проекта реставрации, где предусмотрено показать данное сооружение как бы в двух временных отрезках: северный фасад будет смотреть на XIX век, южный — на век XVIII.

Итак, казарма в новой ипостаси «объекта музейного показа». На наш взгляд, структура этого объекта, синтезирующего традиционные функции экспозиции и «научно-вспомогательных подразделений» (обратим внимание на казарменность музееведческой терминологии), должна состоять из пяти частей, связанных между собой общей стилистикой пародируемого военного быта.

Центральная часть — конференц-зал (он же кино- и видеозал), оснащенный экспозиционно-художественными образами казарменной тематики. Стены, пол, потолок, своей нарочитой суровостью создающие впечатление цейхгауза, буквально заполнены силуэтами русских солдат всех времен и войн. По сути — это экспозиция русского военного костюма (новоделы), но не только — рядом с «подлинными» костюмами соседствует бесчисленное число разномасштабных солдат и солдатиков; есть и такие, что не видны невооруженным глазом. Вообще, это нормальная казарма, точнее, ее мифологизированная (вневременная) модель, испещренная ракообразными текстами и рисунками: традиционные сказки и солдатские анекдоты, байки Мюнхгаузена и Швейка (напомним, что Я.Гашек провел в этой крепости несколько месяцев), — словом, все то, что вошло в понятие «казарменный юмор». Можно даже специально выделить место на одной из стен (естественно, периодически меняя «чистый лист») для самовыражения посетителей. Вся эта среда — антураж для планируемых «сидячих» мероприятий, включая демонстрацию кино- и видеофильмов (от исторических до боевиков).

Центральную часть дополняет героико-комическая, лубочная История (или Сказка) о том, как поспорили и совершенствовались в своем саморазвитии Большой Герман и Иван-Крепость (имеется в виду одиозное «соревнование» центральной башки Нарвского замка и так называемой ширмы Ивангородской крепости). Привлекая в качестве экспонатов лубочные

картинки из альбомов Д.Ровинского, связанные с военной тематикой, чертежи и схем, иллюстрирующие историю строительства крепости, фотографии (фотоколлаж и т.п.) и, наконец, ироническую фантазию художников, способных подойти к этой экспозиции как к автопародии (вспомним героиню Никольской церкви), необходимо создать развлекательное по сюжету и познавательное по материалу произведение экспозиционного искусства, достойное лучших образцов казарменного юмора.

Далее предполагается спроектировать так называемую торжественную часть, то есть выставочный зал, приобретающий вид парадного плана для приема высоких гостей. Постоянный символ плаца — знамя крепостного гарнизона с ликами Швейка, Мюнхгаузена и... Ивана Чонкина. Этот «выставочный плац» способен принимать самые разные экспозиции из самых разных музеев, городов, стран. И чем чуднее и дальше от основной темы будут привозимые (или создаваемые тут же руками сотрудников музея) выставки, тем острее и действенней прозвучит иронический гимн войне. Действительно, ведь планируемые дирекцией Ивангородского музея экспозиции, такие, как «Вечные двигатели», «Природа Принаровья», наконец, «XX век глазами детей», попадая в контекст *казармы*, приобретают дополнительный смысл, который, на наш взгляд, несет в себе более мощную философскую энергию, чем номинальные тематические идеи названных экспозиций. Основная задача художника — создать этот «вечный» контекст, органично обволакивающий любую временную экспозицию.

Третья часть — это «полковая библиотека» с читальным залом, где соответствующая литература — от лубочных похождений «Королевича Елисея», «Солдата Ивана» до Швейка и «Чонкина» будет соседствовать с воинскими уставами, военными мемуарами и прочей литературой. Короче — все о войне, но в тиши кабинета. (Трудно сдержаться и не процитировать фразу из Ильфа и Петрова, очень близкую по смыслу к будущей архитектурно-художественной концепции нашей «библиотеке»: «Носит людей по стране. Один за десять тысяч километров от места службы находит себе сияющую невесту. Другой в погоне за сокровищами бросает почтово-телеграфное отделение и, как школьник, бежит на Алдан. А третий так и сидит себе дома, любовно поглаживая созревшую грыжу и читая сочинения графа Салиаса, купленные вместо рубля за пять копеек».)

И наконец, четвертое направление деятельности музейной казармы — практика, то есть организация мастерских (или «кружков по интересам»), где члены данного сообщества изготавливают все, что относится (и даже не относится) к военной тематике: солдатиков, макеты крепостей, орудий, самолетов, кораблей, значки и т.д. Сверхзадача, стоящая перед данным полукооперативным подразделением, — обеспечить сувенирами всех проезжающих, не забывая при этом о повышении материального благосостояния сотрудников музея.

Итак, казарма завершает классический треугольник «героическое — трагическое — комическое», являющийся, как уже отмечалось, смысловым ключом к восприятию внутреннего содержания безмолвных стен и башен Ивангородской крепости (о них см. отдельное издание Научной концепции Ивангородского музея).

Таковы особенности ассоциативной разновидности концентрического сюжета. Основная задача проектирования подобного рода экспозиций состоит, как видим, в том, чтобы показать (или даже доказать) логическую необходимость тех или иных проявлений художественной фантазии. Здесь работает все тот же Коллингвудовский принцип «априорного воображения». По сути, автор сценарной (а затем и художественной концепции) ничего не «сочиняет», но *открывает* за счет своих интуитивных возможностей внутреннюю логику внешне алогичных проявлений, непонятных или, наоборот, упрощенных до уровня «объектов экспозиционного показа». Почувствовав некую, едва ощущаемую связь между явлениями, не стоит

отмахиваться от ее прозрачной призрачности: «поливая» найденное зернышко дождем прямых и косвенных ассоциаций, мы добьемся нужного роста и в итоге получим искомый организм (понятно, что все его внешние характеристики во многом будут зависеть от профессиональных качеств «садовода»).

* * *

Подведем итоги наших рассуждений по поводу музейно-экспозиционных средств художественного моделирования.

И основные, и вспомогательные, и синтетические экспозиционные средства являются *значимыми* структурными элементами языка музейной экспозиции: музейный предмет на уровне «слова»; средства ФДО — на уровне «грамматики» и «синтаксиса», экспозиционно-художественный образ — на уровне «фразы»; экспозиционный сюжет — на уровне «повествования».

Основными экспозиционными средствами (языковыми единицами) являются *музейные предметы* (как подлинные свидетели моделируемого исторического процесса), которые на уровне символа (знака), выражая потенциальную суть художественной идеи, во многом определяют и соответствующие типы средств ФДО, и структурные центры экспозиционно-художественного образа, и систему хронотопов экспозиционного сюжета.

Вспомогательные экспозиционные средства (ФДО), являясь значимыми элементами экспозиции, не только подчинены музейному предмету в смысловом отношении (то есть реализуют его потенциальный «голос» и «движение»), но, обладая пластической вещественностью, подчинены ему и в физическом отношении.

Экспозиционно-художественный образ, создаваемый при активном взаимодействии музейных предметов со средствами ФДО, всегда обусловлен художественной идеей, адекватная реализация которой, в свою очередь, создает ассоциативную многоплановость, полисемантичность образа.

Экспозиционный сюжет, образуемый в результате последовательной внешней и внутренней организации экспозиционно-художественных образов (хронотопов) в определенном пространстве (сквозь которое выражается время), всегда обусловлен сюжетной коллизией, лежащей в основе художественной идеи экспозиции.

3. Жанровые формы искусства музейной экспозиции

Специфика искусства музейной экспозиции определяется вполне конкретной познавательной целью, заключающейся в художественном моделировании исторического процесса. Это означает, что помимо чисто эстетической (нравственной и иной) информации произведение экспозиционного искусства включает и информацию историко-познавательного характера. Перед авторами подобных произведений стоит целый комплекс задач, среди которых выделяются три основные: *во-первых*, воссоздать атмосферу конкретно-исторического времени, фиксируя, прежде всего, его внешние, относительно статические признаки; *во-вторых*, провести экспозиционно-художественный анализ определенных проблем, традиционно считавшихся объектом науки, путем творческого перевода языка понятий на язык экспозиционно-художественных образов, выражающих диалектику мысли исследователя; *в-третьих*, творчески восстановить (интерпретировать) внутренние особенности определенного процесса или явления (чаще всего — диалектику души человека) путем «априорного воображения», граничащего с художественной фантазией.

Учитывая «юный возраст» языка искусства музейной экспозиции, целесообразно, на наш взгляд, проводить эксперименты, цель которых

состояла бы в разработке системы средств для реализации каждой из перечисленных задач. С одной стороны, будет создаваться языковая база для комплексного решения этих задач (то есть для построения стационарной музейной экспозиции), с другой стороны, будут появляться оригинальные «малые» экспозиции, художественные идеи которых во многом обусловлены одной из перечисленных задач.

Назовем эти три типа «малых» экспозиций *выставочными жанровыми формами*: первой задаче соответствует условная форма, называемая «экспозиционно-художественный очерком», второй задаче — «экспозиционно-художественное исследование», третьей — «экспозиционно-художественная легенда».

Объединив все три задачи в структуре целостного произведения экспозиционного искусства, мы, тем самым, создадим *синтетическую (музейную) жанровую форму*, которой можно дать условное название — «экспозиционно-художественная модель исторического процесса». Однако если в основе сюжетной коллизии музейной экспозиции будет лежать идея мемориальности (к тому же реализованная в контексте мемориальной среды), то мы получим пятую, «высшую» (с точки зрения музейной специфики) жанровую форму, которую можно обозначить как «экспозиционно-художественную модель исторического процесса, обусловленную мемориальной средой».

Заметим, что речь идет в данном случае не о жанрах экспозиционных произведений. То же «исследование» (не говоря уже о «легенде») может быть и трагедией, и комедией, в зависимости от темы и от авторского к ней отношения. Употребляя понятие «жанровые формы», мы имеем в виду определенные структурные разновидности экспозиционных произведений, обусловленные спецификой музейной информации. В этом смысле перечисленные жанровые формы являются, в определенной степени, экспозиционно-художественными реализациями той музейной специфики, которая выражалась в традиционных методах проектирования: экспозицией художественный очерк реализует статичную «потребность» музейно-образного метода; экспозиционно-художественное исследование — «научность» коллекционного метода, экспозиционно-художественная легенда — «диалектику» иллюстративного метода; экспозиционно-художественная модель реализует попытку комплексного объединения названных методов; а та же модель, обусловленная мемориальной средой, вовлекает в процесс этого объединения ансамблевый метод (точнее, его мемориальную основу).

Кроме того, определяемые автором жанровые формы отнюдь не являются некими заданными рамками, в которые следует укладывать то или иное создаваемое произведение. Скорее всего, это структурные ориентиры, позволяющие определить, в какую сторону развивается живой организм музейной экспозиции. На практике получаются чаще всего «гибриды», совмещающие несколько жанровых структур (или, наоборот, недосчитывающиеся какого-либо структурного звена). В этом смысле можно продлевать нашу классификацию до бесконечности.

Но, тем не менее, чтобы сориентировать будущих проектировщиков, готовых принять некоторые авторские идеи, проанализируем специфику каждой из пяти названных жанровых форм на материалах практической экспозиционной деятельности, отбирая «идеальные» примеры.

Экспозиционно-художественный очерк

Первая жанровая форма непосредственно связывает образно- сюжетный метод с его предшественником — музейно-образным методом. Один из ведущих теоретиков и практиков этого метода, Е.А.Розенблюм, разделяя музейные и выставочные особенности построения экспозиции (с точки зрения двух типов переживаний — сакрального и профан ического) и сохранял за

первыми определенную строгость, «музейность» в традиционном смысле слова, выносит, тем самым, свои выставочные экспозиции за рамки данного метода, оставляя за ними право на активный эксперимент. Причем внутренняя суть метода — архитектурно-художественное единство экспозиции, ее пространственная замкнутость — превращается на первом этапе в статичную систему, в «портрет», в «художественную концепцию» определенной темы, а на смену бытовой интерьерной основе приходит разнообразие нестандартных «натюрмортных» композиций. Задачи художника — выразить время, среду, общее состояние темы, используя относительно статичную сюжетную структуру, практически лишенную коллизий, конфликтов, интриг и т.п.

Как видим, данная задача логически соответствует литературному жанру «художественный очерк». В художественном очерке специфическим предметом изображения обычно является *состояние*, уклад жизни той или иной среды. В нем акцентируется состояние изображаемых характеров, «статистика» их бытия, а не их развития.

Органично связывая музейно-образный и образно-сюжетный методы проектирования, экспозиционно-художественный очерк необходим для последнего не только как инструмент в экспериментальной попытке разработать определенные типы средств ФДО (в частности — пластические модели предметов, заменяющие традиционные витрины), но и как точка отсчета потенциальных возможностей в художественном моделировании исторического процесса.

Задача «на очерк» стояла, например, перед авторами уже знакомой выставки «Маяковский и производственное искусство» (1984, сценарист — Т.Поляков, авторы архитектурно-художественного решения — Е.Богданов и С.Черменский). Экспозиция была задумана как художественный портрет «производственного искусства» 20-х гг. в восприятии В.Маяковского, то есть ограничивалась *обозначением* «точек соприкосновения» поэтической (и художественной) практики Маяковского и ведущих деятелей «левых» направлений в искусстве — А.Родченко, Л.Лисицкого, К.Малевича, К.Мельникова, Г.Клуциса, В.Татлина и др.

Опираясь на ведущий мировоззренческий принцип «производственников» (так называемую теорию «жизнестроения», активно поддерживаемую одно время Маяковским), согласно которому новая архитектура и новая предметная среда становились важнейшим средством переустройства жизни, была создана система экспозиционно-художественных образов на тему «Город будущего». Пластические модели архитектурных конструкций (таких, как «Памятник III Интернационалу» В.Татлина, павильон СССР на международной выставке в Париже К.Малевича и т.п.), являющиеся своеобразными витринами для предметных «свидетелей» экспериментов в искусстве 20-х гг., были расставлены в определенном порядке, соответствующем своеобразному плану города из пьесы В.Маяковского «Мистерия-буфф». Хронотопы «Праздник», «Производство», «Быт» и другие складывались в довольно статичный сюжет: выставку можно было рассматривать как слева направо, так и наоборот. Поэтические строчки Маяковского, объединившие эти хронотопы в нечто целое (помимо, естественно соответствующих архитектурно-художественных средств), не выражали, тем не менее внутренних связей поэта и его единомышленников. С другой стороны, контакты Маяковского с «производственным искусством» (особенно с его теорией) носили диалектический характер: результаты таких контактов, особенно в сфере бытовой, человеческой, приводили — порой к трагическим разочарованиям (вспомним, например, к чему приводит попытка вставить проблему «он и она» в одну из «ячеек» конструктивистского дома-коммуны). Таким образом, при всей разработанности экспозиционно-художественных средств, выражающих *стиль эпохи*, анализируемая

экспозиция отличалась внешней умозрительностью и отсутствием *внутренних* причинно-следственных связей.

Высказанные замечания несколько не умаляют объективных достоинств жанровой формы «экспозиционно-художественный очерк», являющейся переходной ступенькой от музейно-образного метода к образно-сюжетному, напротив, подобные выставки провоцируют новые эксперименты, поиски иных жанровых форм.

Экспозиционно-художественное исследование

Прологом для выставочных экспериментов в этом направлении послужила выставка «20 лет работы Маяковского», воссозданная К.М.Симоновым и Е.А.Розенблюмом на базе Государственного литературного музея в 1973 г. Основная задача авторов — передать атмосферу выставки 30-го года — была выполнена довольно удачно, несмотря на многочисленные сложности. Создатели дополнили экспозицию материалами, которых не было в Клубе писателей, учли и развили основные экспозиционные принципы Маяковского и построили монументальный образ «20 лет работы Маяковского в поэзии, живописи, театре, кино». То есть вернули этой выставке ее духовную суть, утраченную в начале 30-х гг. по «вине» апологетов иллюстративного метода.

В 1979 г. Государственный музей В.Маяковского решил создать свой вариант выставки. Было решено воссоздать ее точно такой *{но материалу}*, какой ее увидели *1 февраля 1930 г.* (без включения экспонатов, добавленных впоследствии). В течение года велась исследовательская работа по определению каждого конкретного документа и его места в экспозиции. Трудностей было достаточно: фотографий выставки немного, каталог неточен, воспоминания современников противоречивы. Наконец, работа была завершена. «Белые пятна» и последующие добавления известны. Все было подобрано и расставлено как будто так, как было в день открытия (условные перегородки, внесенные в выставочный зал музея намекали на интерьер особенности Клуба писателей). Но должного впечатления она не вызвала. Отдельные (до 30-40) экспонаты, на атрибутирование которых понадобился не один месяц, терялись в общей массе. Кроме того, не получилось и целостного художественного образа с обозначенностью времени и мира, подобного тому, что был создан на предыдущей выставке.

В чем же причина? Да в том, что задачи авторов двух реконструкций были объективно разные. Но авторы 1973 г. сумели найти адекватную форму для свой выставки, а авторы экспозиции 1979 г. таковой не нашли и автоматически следовали за первыми. Значит, необходимы были другие средства, другие жанровые формы, где в центре внимания оказалось бы не конкретно-историческое время, а сегодняшнее художественное исследование ряда проблем этого времени. Так, объективная неудача с выставкой «20 лет работы Маяковского» заставила сотрудников музея экспериментировать в области нового выставочного жанра, который получил впоследствии условное название «экспозиционно-художественное исследование».

По словам А.М.Горького, очерк стоит на грани исследования и рассказа. Действительно, момент исследования заложен практически в любой экспозиции и, конечно же, в той, которая построена по принципу «экспозиционного очерка». Но подобные экспозиции демонстрируют *результаты* научно-исследовательской работы. А нельзя ли попытаться выразить музейными средствами сам *процесс исследования*, то есть личность исследователя, логику его мышления и, тем самым, используя специфику искусства, направить посетителя на самостоятельное разгадывание своеобразного *художественного ребуса*”

Отсюда музейная экспозиция из формы публикации музейных коллекций превратилась бы в художественную форму публикаций этапов

процесс познания, адекватного (но не однозначного!) научному исследованию (напомним, что «мышление в понятиях» и «мышление в образах» имеют равные права в познании мира).

Проанализируем данное утверждение на примере выставок «Маяковский и русский народный лубок» (1982, автор сценар — Т.Поляков, автор архитектурно-художественного решения Е.Амаспюр).

Как известно, история рождения «Окон РОСТА» была *непородственно* связана с историей народных картинок — своеобразной летописью России ХУ11-Х1Х вв. Экспонаты из фондов Государственного исторического музея и Государственного музея В.В.Маяковского позволяли создать серию экспозиционных очерков, обозначив, по крайней мере, три эпохи: расцвет, упадок и возрождение лубка в новом, оригинальном качестве. Но, с другой стороны, «точки соприкосновения» Маяковского и народных картинок растворились бы в хронологическом море документов. По этому после продолжительного изучения материала и новой *раскладки* по принципам сходства определенных содержательных формальных элементов было организовано 15 тематических групп (по 4-5 плакатов с каждой стороны) — *примеров* сравнительного исследования. Но поскольку «точки соприкосновения» оставались скрытыми теперь уже в многоплановом сюжете каждой картинке, то соединить их можно было только словесно, то есть текстом-исследованием. И тогда встал вопрос: нельзя ли «перевести» тексты на язык пластических метафор, визуально выражающих суть этих «точек». Так были созданы 15 объемных метафорических композиций из оргалита, фанеры, картона, объединявших (на уровне нетрадиционной витрины) «подлинных свидетелей» двух эпох. Эти художественно-пластические средства ФДО метафорически выражали ряд содержательных и формальных элементов, которые «вычленил» В.Маяковский из традиционного лубка с целью возродить его в новом качестве. Объектом экспериментальной выставки, таким образом, являлись не столько две конкретно-исторические эпохи (то есть, не «Маяковский», не «русский лубок»), сколько ведущие положения сравнительного исследования (то есть соединительный союз «и»), точнее, их способность трансформироваться в адекватные экспозиционно-художественные образы. Сюжет же выставки складывался по структуре аналитического исследования.

Во вступлении необходимо было выразить *общее* отношение поэта к традиционному лубку: находя в нем какие-то выразительные детали, мотивы, темы, ситуации, Маяковский наполнял их новым содержанием и заставлял звучать по-новому, иногда даже вступая в полемику со старым. На образном этюднике с наборным объемным текстом — названием выставки — был представлен лубок ХVII в., иллюстрирующий эпизод встречи Иоанна Богослова с «солицеликим ангелом» («Апокалипсис»: «лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные»). От этюдника вела наверх лестница с наборным текстом из стихотворения «Необычайное приключение» (плюс рукопись стихотворения). За евангельской притчей лубка из альбомов Д.Ровинского Маяковский увидел яркую и многозначную ситуацию, недаром образ «солнцеликого ангела» на огромных лучах-ногах, шагающего к Иоанну, так близок солнцу, которое, «раскинув луч-шаги» «идет» к поэту. Лес•гнииа-поэма, соприкасаясь с огромной пластической буквой «Я» (выпавшей из фамилии поэта в названии выставки), взметнулась вверх и пересекла типовой лестничный марш, по которому «спускалось» огненно-красное... колесо от машины («Я крикнул солнцу — слазь!»). Поэт (с помощью авторов выставки) доводил великое до грани смешного (но не пересекал эту грань!). Увидеть в великом обычное, будничное, а в обычном — великое, — в этом и состоял основной стилистический пафос программного «Необычайного приключения».

Вступление давало ключ к разгадке всей системы пластических образов. Одна из художественных загадок плакатов «Окон РОСТА» — четкая

композиционная последовательность повествования. Традиционная основа — лубки-сказки, сюжет которых не отличался единством времени и места. Они строились по принципу житийных икон (фрагмент текста — иллюстрация). Однако предназначенные для комнатного употребления, эти лубки скоро приобрели вид удобной сброшюрованной книжки. Об их первоначальном виде вспомнили в 1919 г. К моменту прихода В.Маяковского в «Окна РОСТА» существовало несколько форм плакатов (основная форма — увеличенная страница сатирического журнала). Маяковский отшлифовал «старое, но грозное оружие» лубка-сказки, сделав ее максимально краткой. И если первые плакаты еще носили название «сказка» («история»), то затем оно опускалось. В экспозиции и лубки-сказки, и подобные «Окна РОСТА» сгруппировались вокруг объемной композиции — образа «мольберта» и «картины» на нем: своеобразный памятник «сказке» и «телеграфному стилю». В шести фрагментах «картины» была дана лаконичная история «серпа» и «молота» до момента их объединения. Герб тогдашней России — своего рода лубочный символ победы, сложившейся из длинной цепочки политических, социальных и экономических «историй» (теперь-то мы знаем их реальную суть), являлся своего рода архетипом сюжетной развязки каждого из плакатов Маяковского.

Другой поворот исследования характеризовал источниковую базу плакатов-газет. Тираж их в XVII — начале XIX в. не превышал 1,5 тысяч. Поэтому в Москве стало традицией выставлять на ограде Церкви Казанской Богоматери лубочные листы, рожденные заметкой из газет. Через сто с лишним лет Маяковский ежедневно на основе газетных сообщений (те же проблемы с тиражом) создавал стихотворный текст и к нему рисунок. В экспозиции иллюстрированные газеты двух эпох объединял огромный газетный «рог изобилия», «забитый» информацией. Причем монументальная стерильность газеты была по-маяковски снижена за счет формальных особенностей «рога» — он напоминает рыночный кулек. Тем самым газета представляла не как фетиш, а как средство, допускающее полные возможности ее практического использования: один свернет из газеты кулек, другой увидит в ней источник для информативно-художественного образа. Эстетическая ценность последнего сводит на нет иронию первого. В этом состоял еще один принцип художественной лаборатории Маяковского.

А теперь фрагмент из области формальной традиции. Часто классический сюжет в лубке представал в различных вариантах, выражающих исторически новую мысль. Сюжетная модель надолго врезалась в память, новый вариант известного сюжета делал мысль художника более удобной для восприятия. Например, два варианта лубка на тему «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: первый — классический, ылинный; во втором прославлялись победы Петра I над Карлом XII. Сквозные постоянные сюжеты схемы часто присутствовали и в плакатах Маяковского. В экспозиции лубки объединяет скульптурный образ, состоящий из двух объектов: первый — символ постоянных структур — картонный манекен, второй — трехчастная композиция, созданная на основе единого модуля, когда смена отдельных элементов приводила к новому варианту старого образа (три сменяющихся противника — самодержавие, капитал, церковь). В последнюю композицию входили и «сквозные фигуры» из плакатов Маяковского. Например, изображение силуэта человека с ножом — символа «врага» Советской России: в одних плакатах это Врангель, в других — интервент, в третьих меньшевик и т.п. (Интересно, что в аналогичных плакатах Освага «красные террористы» изображались с использованием той же конструкции. Правда, в агентстве Освободительного движения ига России работали не бывшие кубофутуристы, а бывшие «мирискусники». Их продукции на выставке, естественно, не было, но структуре проводимого экспозиционно-художественного исследования она целиком и полностью соответствовала.)

Итак, по словам рецензента из журнала «Декоративное искусство СССР», «интересному и новому научному материалу искали адекватное выражение. Благодаря такому тесному сотрудничеству выставка стала *художественным исследованием*» (подчеркнуто мною — Т.П.). На наш взгляд, диапазон подобных исследований может расширяться от сугубо научных проблем, связанных с памятниками материальной культуры, до сугубо теоретических вопросов (например, теории стиха или теории относительности). Попытка найти в последних метафорические материально-предметные эквиваленты словарным понятиям откроет совершенно неожиданные стороны проблемы. А если эти эквиваленты воплощены еще и в экспозиционно-художественном образе (или сюжете), открывающем ее «человеческие» стороны, то актуальность такой проблемы для посетителя резко возрастает (тем самым возрастает и ценность самих музейных предметов). Техническая же цель подобных экспериментов — умножить количество художественно-пластических средств ФДО.

Экспозиционно-художественная легенда

Как уже отмечалось, важнейшей особенностью иллюстративного метода является *попытка* выразить тему или проблему в ее развитии, в движении, раскрыть ее диалектические противоречия, внутренние тенденции, то есть показать не столько явления, сколько процессы, к ним приводящие. Однако средствами, характерными как для иллюстративного метода, так и для музейно-образного. Эти задачи не решить, точнее их решение ограничено внешними признаками, стимулирующими «глубину» постижения темы. В этом отношении образно-сюжетный метод проектирования, имеющий в своем арсенале такие средства, как экспозиционно-художественный образ и, в особенности, экспозиционный сюжет на порядок выше своих предшественников. С помощью нового метода можно не ограничиваться только «очерком» или «портретом», но и пытаться решать задачи «диалектически», решать, напомним, на ином, органически целостном художественном уровне. Последнее уточнение касается, прежде всего, объекта исследования: все вышеобозначенные задачи трансформируются в конкретно-личностные, человеческие проблемы. И если в предыдущей жанровой форме нас интересовала *диалектика мысли*, то в новой жанровой форме — экспозиционно-художественной легенде — экспериментальному анализу подвержена *диалектика души* человека.

Название жанровой формы объясняется следующим. Если очерк стоит на грани исследования и рассказа, то в искусстве музейной экспозиции понятие «рассказ» (то есть сюжетно организованное художественное повествование о событии, которого не было) нуждается в ином словесном определении, учитывающем историческую достоверность творческой концепции. В то же время, само понятие «историческая достоверность» в применении к музейному предмету является достаточно условным, поэтому и сведения о предмете, его биография, вполне официально называется «легендой». Этимология легенды как литературного жанра известна: это небольшой рассказ, построенный на материале народных преданий, то есть документальные сведения (факты) обрастают здесь художественным вымыслом.

Очень часто, занимаясь изучением биографии исторического героя, мы сталкиваемся с так называемыми белыми пятнами, то есть теми моментами его жизни и деятельности, которые нельзя подтвердить документально. Чаще всего это касается личности объекта изучения, его внутреннего мира, психологического состояния в той или иной ситуации. Появляется желание интерпретировать, восстановить то, что объективно скрыто. Причем достичь этого с наибольшей убедительностью и выразительностью можно лишь средствами искусства, то есть, в первую очередь пользуясь художественным

вымыслом на основе исторической обусловленности характеров и обстоятельств.

В предлагаемой жанровой форме (в задачу которой входят разработка системы средств для выражения «диалектики души» героя) существенную роль играет элемент фантастического, необычного, но вполне логичного с точки зрения внутреннего состояния героя в конкретный момент его жизни. А поскольку внутренний мир героя всегда полон противоречий, разочарований и озарений, то в «легенде» особое значение приобретает сюжетная коллизия. В отличие от статичного сюжета «очерка» и аналитического сюжета «исследования» сюжетное построение «легенды» должно быть динамичным, неожиданным, порой парадоксальным, но всегда обусловленным внутренней логикой.

«Диалектика души» человека может представать в «легенде» в различных ипостасях. Вспомним, например, идею «одушевления» природных объектов на пути к Истоку Волги, пограничного Ивангорода или выставку «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», где ставилась задача «одушевления» военных муз, метафорические образы которых выражали единство художника (поэта, музыканта, драматурга) и его драматичного времени. Наиболее же полно, на наш взгляд, задачи «экспозиционно-художественной легенды» были реализованы на выставке «10 дней из жизни Маяковского» (несколько ее фрагментов уже послужили нам материалом для анализа вышеизложенных проблем). Остановимся на жанровообразующих особенностях экспозиции.

Напомним, что художественная идея выставки основывалась на попытке выразить психологическое состояние поэта в один из последних дней его жизни. Необходимо было определить исходную ситуацию для выстраивания цепочки ассоциативных воспоминаний о наиболее ярких моментах творческой биографии. Такой точкой отсчета стал день 25 марта 1930 г. — дата одного из последних выступлений поэта в Доме Комсомола Красной Пресни, где была развернута выставка «20 лет работы» (после переезда из клуба писателей). Войдя в музей и поднявшись по мраморной лестнице (то есть следуя вдоль экспозиционных образов на тему «Маяковский сегодня», в контексте жизни 70 - 80 гг., перебиваемого наиболее агрессивными строчками из поэмы «Во весь голос»), посетитель попадал в изолированное пространство выставочного зала, где встречал — двух Маяковских. Один гранитный (скульптурный портрет работы А.Кибальникова), непоколебимый, воплотивший в себе и «сегодняшнего» (вспомним площадь Маяковского), и того поэта, которого нетерпеливо ждали в Доме Комсомола, где стены от потолка до пола были заполнены афишами, плакатами, книгами, журналами. «Маяковский... Маяковский... Маяковский». Слово слетало с афиш, становилось памятником. Рядом, за условной дверью — «живой» Маяковский (фотосилуэт во весь рост на основе известной фотографии 1930 г.). Памятник и Человек объединяла рукопись поэмы «Во весь голос»...

Маяковский за 5 минут до выступления перед семнадцатилетними «детьми Пресни», которым необходимо за полчаса объяснить двадцать лет своей работы (!). Что он скажет? Точнее, что он *может* сказать этим пацанам, фанатично верившим во все то, что так настойчиво воспевал будущий «лучший и талантливейший...»? «Прошло почти два месяца после открытия выставки. За два месяца — десятки дискуссий, изматывающих, беспощадных споров, откровенных словесных драк (в тени силуэтов как в надежной витрине «скрывались» газетно-журнальные «свидетели» политико-просветительской травли).

Сегодня это не просто итог того, что сделано за 20 лет — его увидели 1 февраля. Сегодня это итог самой выставки. Да, его поняли, точнее — поняла эта сотня романтических «чудаковатых», строящих светлое будущее. Но что будет завтра? Поэт видит свое второе «я» — безжизненное и бессмертное. С одной стороны, он через несколько минут выразит в отредактированных словах страшное предчувствие («иной раз мне кажется, уехать бы куда-

нибудь

и просидеть года два, чтоб только ругани не слышать»), с другой стороны, эта минутная для его эстрадного имиджа слабость перекроется почти детским оптимизмом (рукопись «Во весь голос»: «Явившись в Це Ка Ка грядущих, светлых лет... « и т.п.).

Условие «легенды» позволяли предположить, что за пятиминутным ожиданием скрывалась напряженная работа «смертельно раненой» поэтической души. Девять оставшихся дней — это несколько мгновений его жизни (дней — в традиционном человекоподобном в сознании. Отсюда и своеобразие экспозиционного языка: художественные модели-воспоминания складывались из «своих», мемориальных предметов, ставших символами игравших «чужие» роли.

Ассоциативное путешествие в сознании начиналось с иллюзорного «первого дня» — 25 октября 1917 г. Воззвание «К гражданам России» (своеобразной витриной для которого служил объемный фотоколлаж на тему «Штурм Зимнего») трансформировалось в красное полотнище — своего рода рубеж, начало соединения трагического «Я» поэта (книги «Я», «Владимир Маяковский «Человек» образовывали динамичный текст — движение) и оптимистического «Мы» (книга «150 000 000», чередующиеся с афишным текстом поэмы «Хорошо!»). Слетали с афишной тумбы воззвания Временного правительства, плакаты с «варьете», «кабаре», а на смену им шли атакующие краски «Окон РОСТА»... «Пролетарский поэт» оказывался в центре последнего действия «старой истории». Подобную мифологему, сохраняемую до конца жизни рождала обычная творческая закомплексованность.

Ожидание праздника. «Красное знамя», взметнувшееся в «первый день», перетекало в красное сукно президиума в зале МКЦ ВКП(б), где уже остепенившийся советский Маяковский читал поэту «Ленин» (21 октября 1924 г.). «Поэма Маяковского перед судом партийного актива» — под таким истинно большевистским названием вошел этот день в жизнь поэта. Напряжение образа ожидания реализовывалось за счет предметной визуализации траурной процессии, плакаты, ленты чередовались с фотосилуэтами соратников вождя, многие из которых так и не удосужились посетить итоговую выставку «певца революции». Что последует через секунду — шквал аплодисментов, суровое молчание, уничтожающая критика?

Ассоциативная мысль поэта, реализованная в пластической метафоре «красное знамя — красное сукно — красная строка», воссоздавала многоплановый образ начала: «парадный суд» трансформировался в условный интерьер Бутырской тюрьмы с бунтарской, по тем временам, надписью — «хочу делать социалистическое искусство» (7 октября 1909 г. — один день из одиннадцати бутырских месяцев). Эпатажное желание заслонялось желанием человеческим — любой ценой вырваться из каменного мешка, увидеть близких. Возникающий в сознании ностальгический «натюрморт» — резная полочка, керосиновая лампа, очки — переключал внимание посетителя с тюремной атрибутики на швейную машинку Александры Алексеевны Маяковской. На этой машинке шили одежду для женщинбеглянок, на ней же вскоре будет пошита и известная «желтая кофта» — символ поэтического начала.

Два цвета — красный и желтый — буквально ворвались в размеренный быт дачи А.М.Горького (3 июля 1915 г.). Автор «Облака в штанах» искал единомышленника, котел быть понятым. Автор Песни о Буревестнике» хотел встретиться со своей молодостью.

Желтая бумагея истлела, кумачовое полотнище нового «буревестника» расширило стенды итоговой выставки «20 лет работа» и февраля 1930 г.) В этот день Горького с ним уже не было, вообще не было никого, кто бы мог понять истинный смысл этого отчаянного «отчета» (композиция из наиболее полемичных стендов типа «Маяковский не понятен массам» и т.п.). Старых

друзей он потерял (улетающие фотографии из разорванного альбома), новых не приобрел (фотосилуэты «братьев-писателей» «охранительного» журнала «На литературном посту»).

Это ощущение скандального проигнорированного вернисажа провоцирует образ-воспоминание о первом скандале в кабаре «Розовый фонарь» (19 октября 1913 г.). Тогда он с бравадной легкостью «плевал» в лицо чуждого мира — мира «жирных»...

А через десять лет столкнулся с этим миром в своем собственном доме. Один из дней работы над поэмой «Про это» (19 января 1923 г.) — отчаянная попытка прорваться сквозь бытовой «остров мертвых» к спасительному «красному флагу».

А попытка уехать за «семь тысяч верст вперед» обернулась путешествием «на семь лет назад» (1 августа 1925 г., Нью-Йорк): деловая Америка приняла лишь оболочку поэта (натюрморт из багажных вещей), его душа осталась в мире красного флага, точнее, огромного красного полотнища, развернувшегося над перевернутым с ног на голову образом железного антипода Нью-Йорка.

Но что скрыто за этим иллюзорным полотнищем, превращающимся в универсальную спасительную соломинку? С одной стороны, театральная (в определенной степени — бутафорская) «галерка» с горящими глазами невиданных строек... А с другой стороны, сытый «партер» (16 марта 1930 г., премьера «Бани») с бесконечными «главначпупсами», прикрывающими красным флагом старое зеленое сукно авторитарной демагогии. Но самое страшное состоит в том, что на этом предавшем флаге начертаны и его собственные поэтические лозунги...

Сейчас он откроет дверь. У него есть «запасной выход» — это выход в будущее, в свое *поучительное* бессмертие.

Как видим, образный строй выставки был наполнен субъективными ассоциациями, но авторы и не скрывали этого. Таковы законы рекламируемой жанровой формы, позволяющей создавать! Рассказы о том, что уже, вероятно, никогда не будет подтверждено прямыми документами. Вспоминал в реальности свою жизнь Маяковский или не вспоминал, такими или не такими казались поэту выбранные дни — неважно. Важно, что все это могло произойти. Воссоздать неизвестное с помощью известных экспонатов — не менее важная задача, чем проиллюстрировать известные события новоприобретенными музейными предметами.

Экспозиционно-художественная модель исторического процесса

Как уже отмечалось, представляемая жанровая форма, концентрирующая ведущие принципы нового метода проектирования, является своего рода *синтезом* трех предыдущих жанровых форм. Основой экспозиционно-художественной модели служат формообразующие принципы экспозиционно-художественного очерка. Но в отличие от последнего, эта модель качественно сложнее и по своим идейно-тематическим задачам, и по художественным особенностям. Если в очерке только обозначается определенное историческое время, в модели углубленно анализируется его структура, делается попытка определить причинно-следственные связи между явлениями, язык искусства, исследуются основные проблемы, интерпретируется движение мысли и чувства. Все это, естественно, по силам большой выставке, создаваемой на длительный срок, или стационарной музейной экспозиции. Идеальный результат подобного моделирования — относительное равновесие всех трех структурообразующих компонентов.

Если сравнивать модель с аналогичными жанровыми формами других видов искусства, например, литературы, то наиболее близкой окажется форма исторического романа (эпопеи) либо романа-мифа. Здесь есть элементы и очерка (нравы, обычаи, само время), и исследования (проводится

художественный анализ ряда исторических проблем), и легенды (огромную роль играет художественный вымысел). Наконец, не меньшее значение имеет и ассоциативная соотнесенность истории с современностью, иногда доводимая до символических параллелей.

Выше уже анализировался сценарный проект одной из таких «моделей» (музей В.Хлебникова); остановимся еще на одной нереализованной экспозиции, включающей основные признаки данной жанровой формы. Речь идет о Музее Былины, точнее, о его центральной части — «Мир Былины» (г. Суздаль, 1982, автор сценарной структуры — Т.Поляков, автор архитектурно-художественного проекта — Е.Амаспюр, новый вариант сценарной концепции разработан в 1991 г.).

Отметим прежде всего, что планируемая экспозиция должна была строиться на основе *символических музейных предметов* с активным участием художественно-пластических средств ФДО, в частности — *метафорических, скульптурных композиций*. А теперь очертим основные философско-художественные идеи и сюжетную структуру невостробованной (сеем надеяться — пока) экспозиции.

«Каждый народ достоин своего правительства...» И государства. добавили бы мы, доводя до логического завершения эту жесткую. но, похоже, близкую к реальности фразу. Сегодня такие понятия, как «народ» и «государство» эксплуатируются не менее интенсивно, чем в начале XX в. Нет. он — потенциальный государственный, — отвечал А.Столыпин, дополняя словесные аргументы хорошим куском земли.

А что думает по этому поводу сам народ? Ни один социологический опрос или референдум не прояснит здесь больше, чем собственное словесное творчество этого народа. Творчество поэтическое, эпическое, от поколения к поколению передающее все тайны мифологической модели «Личность — Природа — Государство». Разорвется ли эта тройственная связь или достигнет полной гармонии? Вот одна из главных проблем, пронизывающая русский героический эпос, русскую былинку. В этом смысле нам повезло, быть может, меньше, чем древним грекам. В их «илиадах» и «одиссеях» есть прямая сюжетная связь, иногда хронологическая, иногда — причинно-следственная. В наших былинах сюжетов много, общего сюжета — нет. По крайней мере, внешне он не выражен. И это одна из причин и по сей день непрерывающихся споров фольклористов-историков и фольклористов-культурологов. Первые (лидер Б.Рыбаков) считают былинку мифологизированным воплощением реальных исторических фактов, откопать которые и есть цель ученого. Вторые (в прошлом лидер В.Пропп) полагают, что былина есть поэтизированная историческая тенденция, идея, иногда даже не реальная, а возможная, находящаяся на уровне представления и желания. Наша задача — «поженить» эти полярные концепции, построив структурную модель русской истории X-XV вв. (время создания былин), отражающую исторические представления авторов героического эпоса. *Задача художника — создать на этой основе многоплановое произведение экспозиционного искусства*, где живопись, скульптура, дизайн взаимодействовали бы с реальными вещами, музейными предметами — материальными свидетелями и символами исторических событий вплоть до наших дней, и тем самым расширить временные границы до двадцатого века, расширить за счет поэтических ассоциаций, связующих древнюю и новую историю России. Суть этого произведения — авторский взгляд на проблемы «российской государственности». Впрочем, суть любого произведения искусства заключена в нем самом, и художник выскажется по этому поводу самостоятельно. Наша же задача — подготовить структурно-тематическую основу для будущего сюжета и его реализации.

Итак, в центре внимания две. казалось бы, полярные модели «былинного» государства — «Киев» и «Новгород» (исходя из двух условных циклов русского эпоса — киевского и новгородского). Основнй

художественный прием, характерный как для первой так и для второй модели — принцип контраста. Каждый сюжетный комплекс видится как своего рода кульминация. Фиксация гиперболического столкновения героических сил и исхода этого столкновения. Основные герои всем известны — Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Соловей-Разбойник. Змей Горыныч, Тугарин, Василий Буслаев. Садко и др. Впрочем, их известность относительна, и мы это скоро увидим.

«Киевская» модель условно подразделяется на три композиционные части. Первая часть — движение и борьба богатырей пути к «Киеву» — соотносится с основной тенденцией русской истории X-XП вв. (столь актуальной, как это ни странно, и сегодня): борьбой за создание единого государства. Вторая, центральная часть — героико-бытовые эпизоды жизни богатырей в «Киеве» — раскрывает внутренние, социально-этические проблемы сформировавшегося государства. Третья часть — борьба богатырей с «татарами» и «защита Киева» — соотносится с военными политическими задачами в длительной борьбе с татаро-монгольскими завоевателями (а шире — с аналогичным по степени серьезности противником за всю историю России). Таким образом, идеал строительства государства, идеальные нормы поведения в нем, идеал защиты этого Государства — три основных критерия народно-поэтической модели «Киева».

«Новгородская» модель является, на первый взгляд, своего рода антимоделью: если киевские богатыри ведут борьбу за свое государство, то новгородские — против, точнее, вступают в борьбу с собственным государством. Вот центральная проблема, разрешение которой видится в развернутой структуре первой и второй модели. Начнем с первой.

Как формируется тенденция «борьбы за Киев», за создание собственного государства? Как появляется ведущий образ всей экспозиции, основной носитель государственной идеи «Илья Муромец»? В нем два начала: народные, крестьянские, «земельные» истоки и воинское могущество. Другими словами, сила духовная и сила физическая. Поэтому своего рода вводный образ — кульминация заочного столкновения двух сил: крестьянской, в лице Микулы Селяниновича, и воинской, в лице Святогора. Следуя былинным сюжетам, здесь противопоставлены Земля и Горы. Первая как положительное, плодоносное начало, рождающее живое. Второе — мертвое, каменное, застывшее, бесполезное. Микуда есть воплощение земли, нуждающейся в освоении, в том числе и на государственном уровне. Святогора земля не держит, но он владеет символическим «мечом», в нужных руках способным прорубить дорогу к «Киеву». Так появится «Илья Муромец», вступивший в схватку с «Соловьем-разбойником».

Суть этого столкновения — победа (как реальная, так и возможная) народно-государственного начала на Руси над силами хаоса и дробления. Знаменитое дерево, на котором сидит «Соловей», превращается в родословное древо русских князей, «плодами» которого являются междоусобицы, изолированность, братоубийственная война. Прорубить «дорогу к Киеву», «навести мосты», то есть объединить русские земли, княжества в единое Государство, — и призван «Илья Муромец».

Справа от «Ильи» борется со «Змеем Горынычем» второй по значению богатырь земли русской — «Добрыня Никитич». В данном образе воплощена идея борьбы и победы христианской культуры над культурой языческой. Эта победа, сыгравшая известную роль в строительстве русской государственности, была своеобразной: древнерусское язычество органично вошло в систему христианской культуры, что и обусловило своеобразие дальнейшего развития всей русской культуры, вплоть до нашего времени.

Завершает символическое движение к «Киеву» «Алеша Попович», воплощающий третье направление в образовании единого государства — борьбу и победу воинской культуры Руси в XI-XП вв. над половецкой степью (былинный противник «Алеши» — «Тугарин» — этимологически связан с

историческим Тутан-ханом). Специфика образа «Алеши Поповича» связана со спецификой борьбы с постоянно грозящим противником — от открытых военных столкновений до временных дипломатических и семейных союзов.

Итак, раздробленность, язычество и «половецкая степь» побеждены. Есть единый «Киев» со своей внутренней жизнью. Каждый из героев решает теперь социально-нравственные задачи. «Илья» борется с собственным сыном, прославляя победу долга над родственными чувствами. «Добрыня» и «Алеша» проверяют Двойственность знаменитого «Домостроя»: первый убивает «Маринку» (борьба за нравственность), второй освобождает «Елену Збродовичну» «из-под семи замков» (борьба против издержек патриархального права). С другой стороны, столкновение «Алеши» и «Добрыни» из-за «Настасьи Микуличны» отражает целый ряд древнерусских законов о семье и браке, например, о прекращении брака в случае 5-летнего отсутствия одного из супругов и т.п.

В центре «Киева» — «князь Владимир» («Красное Солнышко») — *красивый символ* единства русских земель. Вспомним Разина и Пугачева: первый пошел на Москву с целью освободить Алексея Михайловича от боярского влияния, второй приказал рисовать свое изображение на портретах царствующей Екатерины II. В сознании русского народа всегда существовала идея Высшей Власти, способной помочь в постоянной борьбе с «начальниками» (боярством, чиновниками и т.п.) Эта идея в чудовищной трансформации прошла через «наши» семьдесят лет. В данном случае мы имеем дело с объективным фактом, которому, на наш взгляд, можно найти только *поэтическое* объяснение. Отсюда и эта загадочная фигура князя, практически бездеятельного, но способного объединить богатырей-функционеров. Вообще, вся концепция этого типа государства скорее поэтическая, чем политическая. Образ пира, где, как говорится, «от каждого по способностям, каждому по труду» (хотя и соблюдая известную иерархию «места»), — идеальный образ процветания и счастья (князь в этом смысле если что и делает, то, что называется, «наливает»). Здесь и речи нет о том, что сегодня мы бы назвали «товарно-денежными отношениями». В этом и сила, и слабость данной модели.

Но рядом другой «Киев», его оборотная сторона — государство, готовящееся к смертельной схватке с врагом. Три богатыря воплощают в себе три основные тенденции этой борьбы. «Илья» (в сюжете былины «Илья Муромец и Калин-царь») выражает два кульминационных момента истории — битву на реке Калке и Куликовскую битву. «Добрыня» («Добрыня и Батыга») поэтапность борьбы, нарастание военно-политического могущества Руси: от нашествия Батыя, через Ледовое побоище, великое княжество Московское, битву на реке Воже, Куликовскую битву, до символического освобождения в 1480 г. (былинная «дань», «шахматы», «стрельба из лука», «борьба», «битва» и «победа»). «Алеша Попович», убивающий «одинокого» врага, «нахвалящика», раскрывает смысл локальных побед над захватчиком, все то, что мы сегодня можем назвать «партизанским движением», столь характерным для всех исторических войн, которые вела Россия.

Движению за «Киев», как уже отмечалось, противопоставлена борьба героев новгородского цикла со своим собственным государством. Сила «Новгорода» — демократия в форме веча и экономическая мощь, на уровне ведущих европейских городов-государств — подвергается проверке со стороны двух типов героев, порожденных, кстати, самой этой системой.

Лидер охлократической «братнины» — «Василий Буслаев» — своего рода политический функционер, пытающийся довести идею демократии до анархической идеи. Он может раскидать «улицу» «переулочек» и т.п., но не может разбить «колокол» — символ демократической мощи «Новгорода» как единой государственной структуры.

Бывший Художник (в широком смысле слова) «Садко» ставший *купцом* — «кооператором» в нашем смысле слова, пытается бороться с торгово-

экономическим могуществом «Новгорода» Можно попытаться стать монополистом — скупить все местные товары, товары «московские», но невозможно скупить товары «заморские». Экономическая основа «Новгорода» непобедима

Итак, две системы. В каждой — свои плюсы и свои минусы. В первой, «киевской», больше идеального, духовного подчиненного одной цели, подлинно героического. Но выдержит ли эта система серьезные испытания *Временем*?! Временем не былинным, временем реальным? Во второй — больше материального, конкретного, реального, свободного. Но не треснет ли в конце концов, «колокол» под ударами очередного Василия Буслаева, лишённого героической цели, подчиненного законам своего собственного «Я»? Не заслонит ли окончательно Садко-купец Садко-музыканта? И вообще — совместимы ли эти две модели?

В былине есть намек на возможное единство. В кульминационный момент битвы «Ильи» с «Калиным», когда богатырь попадает в «яму» и терпит поражение, ему на помощь (после долгих уговоров!) приходит дружина богатырей во главе с неким «Самсоном». Это мифологизированный образ исторического Самсона Кольвановича, одного из новгородских воевод XIV в. А из истории («Сказание о новгородцах») мы знаем, что именно появление новгородского отряда на Куликовом поле во многом способствовало победе Дмитрия Донского. Литовский князь Ягайло, узнав о движении новгородцев, не решился соединиться с Мамаем. Ну, а раз так, то и «Буслаев», и «Садко» *способны* (вот оно, совмещение исторической реальности и мифологической возможности) ударить с «тыла» и помочь былинному «Киеву». Во всяком случае, художественные интерпретации жизнеописания былинных героев в кино, театре и т. п. реализовывались именно в этом направлении.

Такова сюжетно-тематическая структура будущей экспозиции. Ее актуальность не вызывает сомнения. Ведь все проблемы российской государственности, решаемые на уровне былинного эпоса, входят и в нашу современную жизнь. Известная многим скорее по папиросной коробке, былина сможет сказать свое слово в затянувшейся дискуссии, особенно если это слово пропущено через творческое «Я» художника — нашего современника.

Что же касается жанровообразующих особенностей экспозиции, то в предложенной модели выражалось единство трех составляющих элементов: конкретно-историческое обозначение времени и мира русского эпоса, художественное исследование, его специфика и пространственно-временная организация разрозненных былинных образов в единый сюжет на основе художественной интуиции или, точнее (по Коллингвуду), априорного воображения. В иных случаях подобное единство может приобретать иные формы: например, элементы исследования и «легендарный» вымысел могут составлять своего рода аналитические и лирические отступления от основного сюжета. Все, естественно, зависит от художественной идеи экспозиции.

Экспозиционно-художественная модель исторического процесса, обусловленная мемориальной средой

Безусловно, понятие «мемориальность» является одним из высших музейных критериев. Учитывая это, сторонники нового метода проектирования отдают предпочтение таким моделям исторического процесса, сюжетная структура которых тематически обусловлена мемориальной частью экспозиционной площади. Исходя из представленной традиции жанровых форм, подобную «мемориальную» форму можно назвать *высшей формой* экспозиционной модели исторического процесса. Одна из ее задач — объединить традиционно мемориальные и исторические (биографические, литературные и т. п.) части

экспозиции в целостное произведение экспозиционного искусства и, тем самым, оправдать создание музея в данном конкретном месте. По своей структуре эта разновидность экспозиционной модели напоминает древний литературный жанр «житие»: акцент в сюжете повествования ставится на реально существующем (или существовавшем) архитектурном объекте. Напомним, что по этим принципам разрабатывался сюжет экспозиции о В.Чкалове, и лишь объективные причины помешали проектированию высшей модели Времени и мира В.Хлебникова. Заметим, что сюжет последней экспозиции, при сохранении основной коллизии, мог бы быть более напряженным, выражая стремление героя оторваться от быта, от дома, от географических условностей и войти в мир поэзии в качестве «Председателя Земного Шара».

В этой же жанровой форме решена и экспозиция Государственного музея В.В.Маяковского (автор сценарной концепции — Т.Поляков, автор архитектурно-художественного проекта — Е.Амаспюр; архитекторы — А.Боков, Е.Будин, И.Иванов; художники — А.Волков, И.Лубенников, Н. Мешков и др.). Анализировать ее трудно. Теряется самое ценное — художественная целостность. Потому постараемся, по возможности передать словом пластический ритм этой «высшей» модели страшного времени. Заметим только, что особенности языка экспозиции максимально соответствовали авторской классификации основных, вспомогательных и синтетических экспозиционных средств, изложенных ранее.

«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» — двадцатиметровой комнаты в коммунальной квартире бывшего доходного дома № 3/6 по Лубянскому проезду в Москве.

Советское правительство переезжало в новую столицу из Петрограда в 1918 г. Народный комиссариат просвещения, служащим которого числился В.Маяковский, — в 1919 г. Автор «Левого марша» был полон революционной решительности: *«Ваше слово, товарищ маузер!»*

Прошло одиннадцать лет. 1 апреля 1930 г. звук выстрела «маузера» — реального «Баярда» — потряс стены лубянского дома. Слово было произнесено: *«Это не способ, другим не советую»*.

Прошло шестьдесят лет. Дом Маяковского, хранящий тайны слов-лозунгов и слов-поступков, открыл свои двери, чтобы средствами нового искусства исследовать «породу» уникального явления XX в. — Владимира Маяковского, поэта-максималиста, представителя «левой» творческой интеллигенции, связавшей свою судьбу с трагическими событиями русской истории первой трети XX в.

Пространство Дома, преобразованное волею авторов экспозиции, напоминает Жизненный Лабиринт, центром которого является «комната-лодочка» — мемориальная комната 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.

(Пройдя сквозь цепочку художественно-пластических образов, навеянных вышеобозначенной сюжетной коллизией, спустившись по лестнице, уходящей в подвал Дома, посетитель попадал в традиционное «фойе» музея. Однако...)

Музей, как и театр, начинается с вешалки, и в доме повешенного. на наш взгляд, говорят о веревке. (Фойе и гардеробная превращаются в потустороннюю гостиную. Гости этого дома — поэты, хорошо знакомые с Пистолетом и Петлей: Франсуа Вийон, Александр Пушкин, Марина Цветаева... Всего — двенадцать, двенадцать стальных, искореженных Временем Судеб (железные конструкции. напоминающие венские стулья).

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 (предметный натюрморт, обозначающий *реальную* «витрину» для обычных вещей, сдаваемых в гардероб *реальными* гостями — посетителями музея).

И еще один гость — забытый поэт XVIII в. Василий Тредиаковский, прах которого был захоронен у церкви Гребневской Божьей Матери, примыкавшей когда-то (до 1935 г.) к Дому Маяковского. (Ниша с соответствующим текстом и стеклянная витрина-«амфора» с *первым музейным предметом* — книгой «Краткий способ сложения российских стихов».) Трудно сказать, знал ли Маяковский об этом соседстве, во всяком случае, судьбы двух реформаторов русского стиха переплелись в пространстве лубянского дома.

Время и Пространство этого Дома подчиняются своим собственным законам. Подвал, первый и последующие этажи — всего лишь архитектурные символы, сюжетные хронотопы в экспозиционном спектакле. Мы начинаем движение к «комнате» с первого этажа, точнее, с трехчастного цикла «Рождение».

Рождение Человека. Сначала мир, в котором жили его родители и который он неизбежно должен был покинуть. Провинциальная российская семья конца XIX — начала XX в., достойно выполняющая свои жизненные обязанности: дети, служба, домашнее хозяйство (экспозиционно-художественный образ строится на основе мемориальных предметов интерьера). Родительский дом в Багдади и гимназия в Кутаиси мало чем отличаются друг от друга. Разве только кресло инспектора выглядит 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»), облаченного в картонные латы (условная витрина) Дон Кихота, как джин из бутылки появляется человек, готовый бросить вызов ярким багдадским звездам: «Эй Вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду». Ученическая парта, наполненная мятежными книжками, пробивает окно родительского дома...

Рождение гражданина. Из альтернативы «великие потрясения — великая Россия», предложенной в качестве гражданской позиции П.А.Столыпиным (трехкратно увеличенное «кресло инспектора», символизирующее мощь отечественного авторитаризма и выполняющее роль витрины), Маяковский выбирает первое: действие происходит в «подпольной типографии» московских большевиков, а затем, как следствие — в «одиночной камере» Бутырской тюрьмы. Выбор ясен, но место и способ действия не устраивают пятнадцатилетнего бунтаря: «хочу делать социалистическое искусство!»

Рождение поэта. «Делать» искусство предстояло в омертвелых стенах училища Живописи, ваяния и зодчества (условная витрина, созданная по мотивам бажендовской ротонды, украшающей здание училища на Мясницкой), где столкнулись академический «реализм» и уличный «кубофутуризм». Маяковский выбирает «уродцев от искусства» и обосновывает свой выбор в стихотворной трагедии. На сцене петербургского Луна-Парка (объемный образ-витрина по мотивам «будетлянских» звездных кораблей) ставится пьеса «Владимир Маяковский», ее герой окружен карнавальными масками, скрывающими лица Д.Бурлюка («без глаза и ноги»), В.Хлебникова («с черными кошками»), Н.Кульбина («без руки»), В.Крученых («без головы»), М.Матюшина («без уха»). Образ строится на основе мемориальных предметов и скульптурных символов, раскрывающих конкретное «уродство» и являющихся ни чем иным, как учебными предметами для рисования — гипсовая рука, голова и т.п. У футуристов появился новый лидер, а в России — новый *Поэт*.

«Для поколения, родившегося в конце XIX в., Маяковский не был новым зрением, но был новой волею, — вспоминал Ю.Тынянов. — Для комнатного жителя той эпохи Маяковский был уличным происшествием».

Перед нами *Поэт улицы*, бросивший вызов существующему миропорядку. Ему нужен авторитетный союзник, внимательный слушатель. Он выбирает М.Горького, забывая, что бывшему «буревестнику» уже есть что терять (трагикомически выглядит образ писателя, «вытащенного» на площадь со своим... письменным столом). Надрывные лозунги поэмы «Облако в штанах» вызывают пока только слезы у нового «комнатного жителя». Уютная дача, письменный стол, распорядок дня («приезжайте к обеду, к часу») — всего лишь внешние символы своего «дома», своей культуры, которую Горький будет защищать от победивших разрушителей в «Несвоевременных мыслях». Да и сами разрушители, похоже, не ведают, что творят.

«Долой вашу любовь!» Но разве эта любовь буржуазных квартир, столь чуждая и столь привлекательная, не есть и его любовь? (Экспозиционно-художественный образ по мотивам поэмы «Флейта-позвоночник».) 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 слушателем, с помощью которых набирали поэтическую мощь эстрадные поэты начала XX в. (Образ складывается из реальных предметов — атрибутов футуризма, символизма, акмеизма и т.п. «групп», представленных в виде условных «столиков» в контексте символической «палитры», с вилками и ножами вместо живописных кистей.) Это и его искусство (зажатый осколками разбиваемой витрины клочок «желтой кофты», брошенный цилиндр, забытая трость), так как при всей эпатажной самоизоляции русский футуризм — и его лидер — типично отечественное явление, синтезирующее языческо-скоморошество и христианскую печаль.

«Долой вашу религию!» А разве его претензии стать лидером двенадцати апостолов не есть следствие этой религии? (Мемориальные предметы религиозного и антирелигиозного характера удерживаются условными витринами, созданными по мотивам престола и иконных окладов из деисусного чина.) Отвергая Христа, поэт претендует на его место, проповедуя основные постулаты христианства, кроме одного: «не убивай!» К кастету (а затем — к маузеру) призывает «раб божий Владимир», крещеный в православном храме под иконой Грузинской Божией Матери.

«Долой ваш строй!» Маяковский не примет строй, по «вине» которого он провел одиннадцать месяцев в одиночной камере. Но разве его желание записаться добровольцем в армию после объявления войны в августе 1914 г. не есть интуитивное проявление внутренней связи с отвергаемой «старой» Россией? Это было первое и последнее желание будущего «поэта Революции» надеть солдатскую форму... Посетитель проходит сквозь «строй» ящиков с оружием, украшенных лубочными эпизодами войны (К.Малевич, А.Лентулов, В.Маяковский в издательстве «Сегодняшний лубок») и постепенно превращающихся в гробы, среди которых както «затерялся» перевернутый портрет последнего российского императора.

Разрушая окружающий мир в своем сознании и помогая реальным разрушениям, Маяковский незаметно убивает частицу своего «Я» задолго до трагического выстрела 14 апреля...

Но такова природа максимализма: обреченное на одиночество «Я» должно смениться оптимистическим «Мы». Поэт полон решимости построить собственный, ни на что не похожий *Дом*. Начинается новое действие экспозиционной пьесы.

«Маяковский вошел в Революцию как в собственный дом, — вспоминает В.Шкловский. — Он пошел прямо и начал открывать в доме своем окна». Мемориальная лестница ведет нас вверх. Казалось бы, это дорога к Звездам, Вечности, Прекрасному, Свободе (конструктивный фонарь, соединяющий пространство музея с улицей)... Но жизнь беспощадна своей бытовой реальностью. Лестница обрывается на четвертом этаже. Что там за дверью — коммуна или коммунальная квартира?

Маленькая комната, наполненная 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 — «представителями Земного Шара», по выражению В.Хлебникова, — это государство «стапятидесятимиллионной» массы без имен и лиц, но с плакатными масками — Рабочий, Солдат, Красноармеец, Крестьянин... Есть еще, правда. Буржуй, Белогвардеец, Бюрократ. С этими скоро будет покончено. (Образ создается по мотивам «Ленинской трибуны» Л.Лисицкого, испещренной документами, плакатами, фотографиями и...канцелярскими символами «заседания».) В общем — «моя Революция. Пошел в Смольный. Работал, все что приходилось». И далее — «*начинают заседать*». Через пять лет новые чиновники почувствуют себя «прозаседавшимися».

«*Новая религия!*» От Бога и Рая — к Человеку и Коммуне. Но человек обезличен, это человек-понятие, один из «семи пар нечистых» — победителей в классовой борьбе. Один «человек-просто» — Владимир Маяковский — пытается поставить новую пьесу, теперь уже «Мистерию-буфф». Ох, уж эти российские парадоксы:

постановка «трагедии» в Луна-Парке обернулась фарсом для зрителя, постановка фарса в Александровском театре — трагедией для автора. Ну, а коммуна? Здесь все в порядке — полное изобилие вещей и продуктов (образ строится на основе эскизов декораций к первым постановкам пьесы). Правда, пока *бумажных*, раскрашенных его другом А.Родченко (рекламные плакаты 1922-23 гг.).

«*Новое искусство!*» Столики-группки превращаются в производственные мастерские Цвета, Слова, Формы. Солнечный спектр (а в послевоенном быту — спасительная печка — «буржуйка») рождает цветовую символику «Окон РОСТА». Книга становится трибуной «для голоса». «Древо жизни» заменяется теорией жизнестроения: «Дайте нам новые формы!» — несется крик по вещам, возникают архитекторы К.Малевича, композиции Г.Клуциса, конструкции Л.Лисицкого, фотомонтажи А. Родченко, «башни» В.Татлина... Искусство ограничивается производством вещей. А их будущие потребители смотрят с «красноармейских» фотокарточек.

«*Новая любовь!?*» «Эра свободной любви! Дорогу крылатому Эросу!» — призывает комиссар А.Коллонтай. Архитектор А.Кузьмин проектирует дом-коммуну со специальными комнатами для «временных семей». Поэт В.Маяковский пишет поэму «Люблю!», где клянется «любить неизменно и верно» женщину, реализующую идеи комиссара и архитектора. В общем — любовь как в кино... (Образ складывается из мемориальных предметов, втиснутых в рамки условного «дома-коммуны», где одновременно демонстрируется лента «Закованная фильмой».)

Возникает элементарное человеческое чувство — ревность. И счастье оборачивается трагедией, названной поэмой «Про это». «Любовная лодка», увлекаемая волнами революционного потопа, разбивается «о быт». *Коммуна обернулась коммунальной квартирой, комната — комодом.* (Коммунальная атрибутика трех предыдущих образов достигает своего апогея, превращаясь в объемно-пространственный образ комода, притягивающего бытовые реалии — мемориальные и типологические предметы, связанные с темой.)

Поэт покидает пространство коммуналки и уходит в пространство Земного Шара. Начинается *третий этап* его экспозиционной жизни — движение от комнаты... к комнате.

«Путешествие в пространстве». Свободное пространство ограничено статуей Свободы. Стальная Америка (конструкция, созданная по мотивам Бруклинского моста и выполняющая функции витрины) — самая дальняя точка этого путешествия (все пространство четырехэтажного дома лишено традиционный перекрытий и представляет из себя систему пандусов и лестниц).

По дороге — Куба (витрина-бутылка из под виски «Белая лошадь») с проблемами «Блэк энд Уайт»; затем — Мексика (композиция по мотивам произведений Д.Сикейроса и Д.Риверы), монументальная живопись которой противостоит индустриальной моши соседних Северо-Американских Штатов.

Географическое путешествие провоцирует путешествие в своем сознании. Багаж визитера заменяется багажом поэта-романтика (скульптурная модель реального чемоданаофра). Бруклинский мост соседствует с недостроенным «мостом в социализм» — попыткой проанализировать (шестизначная система образов, начиная со «знакомства», «интереса», «изучения», «опасения» и т.п.) и оценить десятилетнюю историю Советской России («Хорошо!»). Поиск *идеала государства* в поэте граничит с идеализмом. «Картонная поэма» — так оценил эту попытку один из современников.

Из Америки — в Европу. Это Прибалтика, Польша, Чехослования, Франция, Германия. Огромный «монмартр», рынок искусства. Здесь перемешаны Нотр-Дам де Пари и мастерская Пикассо, Эйфелева башня и Версаль, Баухауз и Кельнский собор... «Левые», правые», группы и группки всех цветовых оттенков. Подобное многообразие неприемлемо. Новое путешествие в сознании (все тот же чемодан-кофр) доказывает необходимость монолитной группы — «Левого фронта искусства». *Идеал искусства* связан с военной терминологией. Фронт, бригада, отряд... экипаж — наиболее сплоченная группа, способная удержаться на борту огромного самолета (пластический образ-витрина, созданные по мотивам «летающей крепости»), мощным двигателем которого является сам Маяковский. Но как удержать столь разных «пилотов» — О.Брика, Н.Чумака... Б.Пастернака? Последний уже пишет В.Полонскому: «...ухожу из Лефа».

Путешествие продолжается. Из Европы — в СССР. Он объездил более шестидесяти городов. Зачем? Деньги?! Да, он профессиональный поэт, почти эстрадный актер. Но главное в ином — надежда на признание, на абсолютное понимание. Всеми и сейчас (пластический образ-витрина, совмещающая идею вагона, купе, эстрадной площадки и гримерной).

Я хочу быть понят // моей страной

А не буду понят, // что же.

По родной стране // пройду стороной

Как проходит // косой дождь («Домой!»).

Поэт вглядывается в лица своих слушателей (фотомонтаж с использованием записок-вопросов), ищет Собеседника. Но кто поймет нас лучше нас самих? (Среди фотографий — лицо Маяковского.)

От зеркала — к своей памяти. Новое путешествие в сознании — новый *идеал*. Теперь уже *Человека*, точнее — «самого человеческого человека». «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в Революцию дальше». Снова самоотречение во имя вымученного идеала. Поэтический анализ заочного диалога Поэта и Вождя (пластическая модель чемодана-кофра, наполненного шестизначной системой «постижения») завершается... в уже знакомой *комнате* («Двое в комнате — я и Ленин»), точнее, этажом ниже — в ее пространственном двойнике. Здесь концентрируется весь трагизм непонимания и иллюзорных надежд. «Картонная поэма», «Ухожу из Лефа», и,

наконец, *единственный собеседник* Маяковского — всего лишь *фантом*, фотография на белой стене...»

Путешествие закончилось. Он снова в комнате. Один. Диалога с современниками не получилось. Можно писать завещание. Начинается последнее действие экспозиционной пьесы — *«Путешествие во Времени, или Завещание»*.

Путешествие в Вечности... «через головы поэтов и правительств» осуществляется с помощью «машины времени» из пьесы «Баня». Это путешествие-завещание пронизано тремя тезисами: ненависть, оптимизм, мастерство.

Ненависть к «дряни», бытовой и политической, превращающей романтическую идею всеобщего счастья в «Красную свадьбу» и «Кровавую баню» (конструкция-витрина, созданная на основе «Т»-образного стола для заседаний и включающая экспонаты, связанные с темами «Клопа» и «Бани»). От «клопа» до «генсека» — один шаг, предупреждал поэт.

Оптимизм обманутых чудаковых, энергичных идеалистов первой пятилетки, веривших в «настоящий, правдашный социализм» (конструкция-галерея, наполненная соответствующими предметными символами).

Мастерство профессионала, в данном случае мастера стиха, перерабатывающего жизнь как руду «единого слова ради» (конструкция-витрина, передающая энергию книги «Как делать стихи»).

Обращение к Вечности — последняя надежда поэта-максималиста, мыслящего только контрастными образами. Но его понимание вечности не есть истина, а лишь свободный выбор своей собственной Судьбы. Вспомним Ф.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 (образ складывается по мотивам известного стихотворения, анализируемого в книге «Как делать стихи»), вероятно, представлял эту «деревенскую баню» иначе... Где же истина — в вечной борьбе и самоутверждении или в гармоническом единстве с Природой? (Огромная витрина, заключающая «Завещание», украшена лирическим пейзажем — с банькой, речкой, обнаженным женским телом...) *«Пустота, летит в звезды врезываясь»*.

На этом можно было бы и кончить. Но есть и второе завещание — теперь уже современникам — выставка «20 лет работы». 1 февраля 1930 г., в день открытия, ее не заметили или не поняли. 17 апреля, в день похорон, на нее посмотрели уже другими глазами: гроб с телом поэта был установлен в зале, хранящем отпечатки полемических стендов и витрин (метафорический образ, раскрывающий данную тему).

Пространство *клуба и комнаты*, где 14 апреля раздался трагический выстрел, совместились во Времени (мы спустились ниже на один этаж). И последний разговор с В.Полонской уже не кажется обычной «семейной» ссорой с театральным финалом. Это попытка продолжить бессмысленный диалог с выдуманным Собеседником. «Собрания сочинений» одного из таких фантомов (конструкция - витрина расположена буквально под «ленинской» комнатой) валяются под ногами: другой, воплощенный в образе изящной 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. Здесь и «мраморная слизь» и «гранита грань», здесь же и живой поэт-максималист, свидетель наших поисков Истины (последний раз мы встречаемся с авторитарным креслом-витриной, концентрирующем десятки скульптурных портретов, сотни книг и плакатов, посвященных нашему герою).

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.

Как видим, экспозиционная модель времени и мира Маяковского обусловлена характером конкретного мемориального дома, трансформирующегося в метафорический образ героико-трагической жизни поэта. Причем, с учетом особенностей данной жанровой формы могут строиться практически все экспозиции музеев Маяковского, как в Москве (пер. Маяковского, 15), так и в других городах, связанных с биографией поэта. Главное — определить сюжетно-смысловую суть мемориального дома (квартиры, комнаты и т.п.), способную стать основой для художественной идеи экспозиции. Понятно, что это касается не только музеев Маяковского, Чкалова, Хлебникова, Булгакова... Применяя на практике этот принцип, мы сможем не только избежать монотонности «биографических» экспозиций, являющихся обычно иллюстративной привязкой к мемориальным интерьерам, и стандартно-схематического дублирования одних и тех же тем в разных городах, но и поднять престиж самих мемориальных зон.

Подводя итоги краткого анализа жанровых форм музейной экспозиции, можно отметить, что их коммуникативные возможности вполне соответствуют специфике музейной информации: информация познавательного характера органически сочетается здесь с эстетической информацией, а *высшим* ценностным критерием той или другой является предметно-мемориальная подлинность.

4. Произведения экспозиционного искусства в контексте храмовой архитектуры

Сама тема уже давно (а сегодня в особенности) является проблемой. Для традиционного музейного проектирования эта проблема, по-видимому, становится неразрешимой.

Уходят в прошлое атеистические и иные «советские» экспозиции. Государство, еще несколько лет назад проповедовавшее материалистическое мировоззрение, повернулось лицом к «отделенной» церкви, которой возвращаются полуразрушенные «памятники архитектуры». И это, на наш взгляд, идеальный способ их сохранения. Ибо здесь подразумевается, прежде всего, возвращение *духовности*, ранее выхолощенной из каменной плоти. Но вот возникает вопрос: а сохранила ли наша Православная Церковь христианскую мудрость за семьдесят лет вынужденного политического лицемерия? И, судя по тому, как по-большевистски рьяно ринулись церковники возвращать свое добро, попутно выкидывая на улицу исторически сложившиеся музейно-светские коллекции, ответ на этот вопрос вряд ли будет положительным. Да и, кроме того, агрессивная алчность не всегда соответствует материальным возможностям... Словом, наша Церковь — действительно *наша* Церковь, со всеми оттенками советской и постсоветской действительности.

А отсюда, как нам кажется, можно сделать вывод: всеобщая христианизация всей страны на уровне немедленной передачи всех церковных зданий «бывшим хозяевам» покажется такой же утопией (если не употреблять более трагические понятия), как и передача заводов и фабрик «бывшим» (да и где они, те Морозовы, рябушинские, боткины, бахрушины?) промышленникам, а земли — «бывшим» помещикам и крепким мужикам. *Время*, избавленное от экстремизма, само откроет вехи возвращения к духовности, к Церкви, к Богу.

Учитывая этот субъективный вывод, можно перейти непосредственно к нашей теме. Вряд ли есть смысл заниматься излишним теоретизированием в области экспозиционного проектирования, коснувшегося храмовой среды. Выдвигая идею «музейная экспозиция как произведение искусства», попытаемся определить два направления реализации этой идеи в памятнике церковной архитектуры. Первое касается символической структуры самого Храма, второе — символической функции его интерьерного наполнения.

Итак, первый пример — музей *«Исток Волги»*. Выше уже приводилось описание и анализ его первой, *природной*, части. Здесь мы остановимся на второй, *человеческой*, части, воплощенной в двух храмах близ Истока — *деревянной церкви XIX в. и кирпичного (каменного) собора Ольгина монастыря (или Преображенской церкви) начала XX в.*

Напомним, что ритуальное путешествие в Природе, осуществляемое посредством восприятия природных объектов как возможных аналогов своего собственного «я», должно привести посетителя к центральному объекту экспозиции — Истоку Волги или к своему собственному истоку, к своему *подлинному* «Я». А затем уже — осознание своего «Я» как части «малой» и «большой» Родины. Связующим звеном личного «Я» и коллективного «Мы» должен стать первый мост через Волгу — второй рукотворный объект после часовни над Истоком. В сопоставлении этих двух символов скрыта одна из ведущих идей экспозиции: для Человека стремление «сохранить» всегда предшествовало желанию «использовать».

От первых рукотворных построек, от своеобразной архитектуры малых форм дорога ведет к *деревянной церкви и каменному собору*, расположенным на высоком холме. И, если говорить о двух ипостасях коллективного «Мы», о категориях «род» и «нация», о «малой» и «большой» Родине, то вряд ли можно найти лучшее материальное воплощение этих понятий: деревянная церковь была построена руками местных жителей, каменный собор — на средства 20 волжских губерний. Являясь своеобразными структурными повторами к сквозным материальным объектам природной тропы (рукотворное «дерево» и рукотворный «камень» (кирпич) рифмуются с естественным деревом — лесом и естественным камнем — валунами), эти два памятника составляют материальную оболочку для внутреннего моделирования социального «микрокосма» и «макрокосма».

Тематической основой «микрокосма» способна стать концепция жизни человека у Истока. Какова социальная функция хранителя природной святыни? Что дает каждому паломнику встреча с Истоком? Как образуется символический смысл понятия «Исток Волги»? И вообще, с чего начинается Родина?.. Необходимо отметить, что при создании традиционной историко-этнографической экспозиции можно было бы ограничиться соответствующими комплексами, иллюстрирующими подобные риторические вопросы. Поэтический миф требует более цельной интерпретации темы, не делимой на «историю» и «современность». Эта цельность скрыта во внутренней структуре самого Храма как «образа мира»: три яруса по вертикали образуют Пространство, три части по горизонтали — Время.

Применяя эту структуру, можно представить Пространство нашего «микрокосма» как систему следующих вертикально развивающихся образов: первый ярус (каноническая «земная церковь») соответствует мифологическому образу земли близ Истока; второй ярус (бывший «христологический», включавший протоевангельские и евангельские сюжеты) представляет сюжетные изображения местных «героев» и, в первую очередь, тех, кто, сохраняя, изучал, воспевал эти земли; третий ярус («небесная церковь») — символический образ Истока как духовной ценности.

Понятие «Время» (горизонтальное развитие темы первого яруса) можно представить в виде трехчастного образного цикла жизни человека у Истока. В отличие от исторической модели создаваемая мифологическая модель способна будет выразить прошлое, настоящее и будущее, естественно, на

уровне медитативного осмысления возможностей преодоления реальных противоречий «бесперспективных» деревень России. В этом отношении первую часть цикла — «Освоение земли» — следует рассматривать как условный образ организации жизни (быта) крестьянина у Истока, создаваемый на основе этнографических предметов XVII - XX вв. — символов семейного, родового единства (экономического, нравственного, духовного). Утрата этого единства в конце первой трети XX в. есть реальность истории; в реальности мифа это единство сохраняется как нравственная идея, осознаваемая или интуитивно ощущаемая народом (особенно теми его представителями, кто неутомим в поиске мест, где «на Руси жить хорошо»).

Вторая часть цикла (центральная, с непосредственным выходом на второй и третий ярус и Пространства) — «Расчистка Истока». В данном случае это условный образ трудовой деятельности, конечные результаты которой выше примитивно понимаемых «материальных благ». Метафорическая связь такой деятельности с расчисткой пересыхающего, зарастающего Истока особенно ярко прослеживается в следующем свидетельстве жителя XIX века: «В сухие лета ручеек, бегущий из ключа, иногда пересыхал... Тогда крестьяне чистили дно ключа и русло ручья. При этой очистке наблюдалось, как говорят, любопытное явление: немного ниже колодца (основание часовни. — Т.П.) появлялся фонтан воды, который здесь называют Кипун. Фонтан был шириной в обхват и поднимался высоко от земли» (85). В контексте нашего мифа — это поэтизация человеческого труда, цель которого — максимальная реализация своего «Я» как частицы Природы и Общества. Кроме того, в данном свидетельстве заложен мотив образного объединения всех трех вертикальных ярусов центральной части храма: «расчистку», «местных героев» и символический образ «Исток Волги» можно будет связать пластической композицией, поднимающейся «высоко от земли».

Третью часть цикла — «Торжество» (или «Праздник») следует рассматривать как условный образ местного поклонения, воспевания Истока. Информационный материал — легенды о монастыре XVII в., данной церкви, часовни над Истоком, постоянных ритуальных празднествах. Тот же житель XIX в. оставил следующую запись: «Наконец, не въезжая в деревню, остановились у мостика, от которого до колодца несколько десятков шагов. Ввиду местного праздника, вблизи мостика на берегу болота были разведены огни, и в больших котлах варилось пиво...» (85).

Таким образом, трехчастная модель Времени Истока символизирует вечность понятия «Жизнь», складывающегося из судеб многих поколений, выполняющих, в принципе, одни и те же функции: *организацию, защиту и осмысление* этой жизни.

От «Волговерховья» до «России» — один шаг, и сделав его (т.е. пройдя пятьдесят метров от деревянной церкви до кирпичного собора), мы начинаем расширять понятия «семья», «община», «деревня» до понятий «народ», «государство», «страна». Войдя в Преображенскую церковь (построенную, как мы уже говорили, на деньги практически всего Российского государства), посетитель должен почувствовать себя частицей этой духовной силы, материальной мощи, уверенного созидания.

Как уже отмечалось, в произведениях искусства, литературы, в философско-нравственных моделях «русской души» часто фиксируется ее кричащее, на первый взгляд, противоречие. С одной стороны — это стремление к единению, к планомерной организованности, к узаконенным нормам общественной жизни, а с другой сторон — анархическое начало, апологетика воли, духовная и нравственная раскрепощенность. Многовековой опыт показал, что последние качества с наибольшей силой проявляются в кризисные моменты отношений личности и государства. Анархизм (в самых разных формах) — это своего рода истерическая реакция на реальные ощущения неуверенности своего положения в существующей

общественной системе (экономической, политической, духовной). Высшая же цель любого «антигосударственного» акта — поиск стабильности на качественно ином, нетрадиционном уровне. Получив эту стабильность в экономическом или духовном проявлении, человек стремится узаконить ее как политическую систему, то есть создает «свое» государство.

Право на существование подобной умозрительной («внеклассовой») концепции «личность — государство» состоит, вероятно, в том, что она выражает не столько историческую реальность, сколько историческую возможность. В русской мифологии (на уровне героического эпоса) противоречие между апологетикой вольности и стремлением к государственной стабильности выражалось в параллельном сосуществовании двух в двух былинных циклов — новгородского и киевского. Вряд ли кто станет утверждать, что драматическая красота былин о Садко и Буслаеве, борющихся со своим государством (с «Новгородом») превосходит героическую красоту былин об Илье, Добрыне, Алеше, создающих и защищающих свое государство («Киев»). Это равноценные тенденции, воплощенные в равноценной поэтической форме. Но в последующих литературных, музыкальных и кинематографических вариациях на традиционные мифологические сюжеты героям первого цикла уделялось гораздо больше внимания. Авторские интерпретации мифов тяготели к восполнению нереализованного героического потенциала «анархистствующих» героев. Вспомним, например, эйзенштейновского Василия Буслаева («Александр Невский»), вставшего в число защитников «Русской земли» на Чудском озере.

Теперь, если рассмотреть идейную суть метафорического «истока» в нашем мифе — то есть Волгу как символ единения России — можно сказать, что здесь синтезируются основные тенденции традиционной былинной мифологии. Создавая миф о Волге как о силе, объединяющей личности в «земли», а «земли» — в единое государство, необходимо не только сочинить яркую модель экспозиции «макрокосма» — России, необходимо привлечь к мифотворчеству практически все регионы, территориально входящие в бассейн великой реки. Структурная же основа данной модели, учитывающая структуру храма, выглядит следующим образом.

Применяя традиционное трехчастное деление храма по вертикали, символически выражающее идею Пространства Волги-России, можно представить первый («земной») ярус как условный образ волжских городов («земель»), составляющих, по сути, ядро России. В этом случае второй ярус представит нам национальных героев, жизнь и деятельность которых была связана с Волгой, а третий ярус — символический образ Волги-России в сознании ее гражданина.

Понятие «время», структурно выраженное в трехчастном делении храма по горизонтали, следует воплотить в трехчастном цикле жизни (или сосуществования) Народа и Государства.

Первая часть — «Объединение» — это условная композиция из Донатов-символов крупнейших волжских городов, включающих название, герб и метафорическое выражение исторической (экономической, политической и т.п.) роли данной «земли» в жизни сей России. Центральным экспонатом такой композиции может стать легендарный памятник селигерского края «Стерженский крест»¹

¹ Каменный крест, установленный в 1133 г. на городище у впадения Волги в озеро Стерж новгородским посадником Иваном Павловичем в память об углублении русла Волги (хранится в Тверском объединенном историко-архитектурном и литературном музее) — символ первого (из известных) акта государственной заботы о Волге и, одновременно, обозначение ее социальной функции как средства объединения («поиски путей» от Новгорода до юга Руси).

За функцией объединения (создания, укрепления, расширения) государства всегда следовала функция его защиты. Логически она соответствует теме «Расчистка Истока» в модели «микрокосмоса», так как героизм — это прежде всего реализация глубинных возможностей своего «Я», направленная на защиту общественной идеи. В этом отношении вторая часть временного цикла «макрокосма» — «Защита государства» — может предстать в виде многоплановой композиции (исходя из традиционного деления храма на центральный и два боковых нефа), включающей такие сюжеты, как защита от внешнего врага (национально-освободительная борьба, вплоть до Великой Отечественной войны); защита гражданами своих прав или, другими словами, стихийное и организованное движение за обновление Родины, за сохранение и совершенствование правовой функции Государства (от Разина до революции XX века, в том числе и той, которую мы переживаем сегодня); наконец, как экологическая защита Волги-России от издержек технического прогресса. Примером острой постановки данной проблемы может послужить одна из газетных публикаций с характерным названием «Стоны Волги».

Заключительная часть жизненного ритма Волги-России — «Осмысление» — логически соответствует понятию «Праздник» в модели «микро космоса». Здесь необходимо выразить суть мифологического (философского, ритуального, поэтического и т.п.) отношения к феномену России — Волге. Центральная тема — история создания Преображенской церкви как *первого* национального памятника великой реки. Миф, легенду, поэзию, музыку, живопись — все виды художественного моделирования, в которых нашли отражение волжские мотивы, необходимо трансформировать в целостный образ национального поклонения, органично входящий в алтарную часть данного памятника.

Итак, поиск своего «Я», осуществляемый через взаимодействие с природными объектами, ощущение своего «кровного» родства с Природой, осознание себя как частицы России на уровне «малой» и «большой» Родины — весь этот процесс освоения мифологической экспозиции завершается своего рода социальной дорогой от Истока (от деревни Волговерховья) к исходной точке путешествия (деревне Вороново). Ее функция — возможность *практически* реализации мифа. Трудно сказать, стоит ли здесь восстанавливать «этнографическую деревню» или, наоборот, оставлять сельскохозяйственное производство, способное обеспечить материальную жизнь будущих хранителей мифа об Истоке. Во всяком случае, монастырское хозяйство с его рациональным равновесием материального и духовного может послужить своеобразным архетипом для организации хозяйства носителей новой, экологической религии XXI в. С другой стороны, представители, нового века, возможно, найдут и иные поэтические конструкции для воплощения своего мирозерцания. Можем ли мы сегодня с максимальной точностью определить, кто будут эти люди? Потомки «зеленых» или внуки активистов общества «Подлинник», — сказать трудно. И все же автор уверен, что основы любой новой концепции «Природа — Человек» лежит в традиционном мифологическом сознании (или мифологическом мышлении), подчиняющем результаты науки и искусства *нравственным целям*. Кто знает, но «может быть в один прекрасный день мы поймем, что в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково «хорошо». Прогресс — если этот термин по-прежнему будет применим — произошел не в мышлении, а в том мире, в котором жило человечество, всегда наделенное мыслительными способностями, и в котором оно в процессе долгой истории сталкивалось со всеми новыми явлениями » (К.Леви-Строс). Если эта идея правомерна, если мифологическое сознание априорно свойственно человеку, познающему мир и себя в этом мире, то, может быть, не в XXI, а в XXII веке музеем (точнее — храмом) станет вся Земля, а хранителем новых мифов — все человечество.

А теперь второй пример, объясняющий еще один путь «выращивания» произведения экспозиционного искусства в недрах храмовой символики. (Предварительно хочется еще раз предупредить своих оппонентов, входящих в *действующий* Храм с указкой и не считающих это кощунственным актом, что автор предполагает реализацию экспозиционных идей в *пустующих* или полуразоренных, как у Истока Волги, храмовых зданиях, перспективы «христианизации» которых весьма сомнительны по многим причинам.) Речь идет о сценарии экспозиции «*Сокровища Успенского монастыря*» (Успенская церковь Историко-архитектурного и художественного музея г. Александра Владимирской обл.).

Предполагалось, что экспозиция в Успенской церкви (XУ1-ХУП вв.) станет первым этапом (или звеном) концептуальной рсэкспозиции всей территории бывшего Успенского монастыря. Итак...

Понятие «сокровище» для церковно-монастырской культуры имело вполне определенный смысл. Обычно он выражался в почти синонимическом понятии «сакральное» (священное), объединяющем совокупность вещей, лиц, действий, текстов, языковых форм, зданий и пр., входящих в систему той или иной религии.

Священные предметы (как материальные, так и духовные), попадая из храма в музей, подвергаются десакрализации в прямом и переносном смысле — то есть понятие «сокровище» приобретает секуляризованный, мирской смысл. Ценность среди них имеют только те предметы, которые воспринимаются как произведения искусства, либо как исторические источники. Отсюда вторичное влечение их в храм, являющийся уже «экспозиционным помещением», ставит перед проектировщиками массу вопросов, и в первую очередь, главный — не теряют ли при этом предметы, обладающие качеством художественности, существенные признаки этой художественности? На этот вопрос русский философ Павел Флоренский, защитивший в свое время от «сплошной музеефикации» Троице-Сергиеву лавру, ответил однозначно: «Я понял бы фанатическое требование разрушить Лавру так, чтобы не осталось камня на камне, — во имя религии социализма, но я решительно отказываюсь понять культуртрегерство... ревностно защищающее икону, стенописи и сами стены и равнодушное к другим. несколько не менее драгоценным достижением древнего искусства, главное же не считающееся с высшей задачей искусств — их предельным синтезом, так удачно и своеобразно разрешенною в храмовом действе» (87).

Воспринимая храмовое действо как синтез искусств, называя, помимо предметов декоративно-прикладного искусства, иконописи, фресок и т.п., еще и искусство огня, дыма, пластики, вокала, поэзии, книги, «осозания и обоняния», П.Флоренский считал, что игнорирование любой из сторон церковного искусства (как целостного организма) лишает оставшееся *подлинного художественного* смысла.

Категоричность такой оценки базируется на восприятии музейного предмета — и, в первую очередь, произведения искусства — не как вещи («мертвой мумии художественной деятельности»), а как вечно бьющей струи самого творчества, как живой, пульсирующей деятельности творца, хотя и отодвинутой от него временем и пространством, но все еще не делимой от него.

Итак, с одной стороны, любое произведение церковного искусства обладает художественной полноценностью только в контексте целостной системы храмового действа, а с другой стороны, — за каждым предметом искусства скрываются духовные перипетии человеческой жизни. И если развивать второй тезис, то можно с уверенностью сказать, что внутреннее содержание предмет искусства отнюдь не ограничивается личностью творца: произведения церковного искусства, например, вносятся в храм и выносятся из храма (этот процесс обусловлен человеческой волей); уничтожаются или попадают в инвентарную книгу музея (за этим, естественно, тоже стоят

люди); экспонируются или вновь возвращаются в действующий храм и т.д. Все, что происходит с Человеком, происходит и с Предметом: духовная целостность первой приводит к сакрализации второго и, наоборот, балансирование оси моральных ценностей (духовных «сокровищ») приводит к утратам ценностей материальных, во всяком случае, как убедителен но показал П.Флоренский, к их превращению в «мертвую мумию художественной деятельности».

Таким образом, перед нами возникает уже не просто тема «сокровищ», а *коллизийная основа* для развития художественной идеи ее воплощения в драматическом конфликте будущего экспозиционного спектакля.

Говоря о художественной целостности проектируемой экспозиции, мы возвращаемся к первому тезису П.Флоренского, уточняя (или даже опровергая в определенной степени) этот тезис словами самого же философа: «Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля, часто бывают отвратительны, *если только не произведено нового творческого синтеза*» (87). В нашем случае демонстрация отдельных сторон церковно-монастырского искусства в музеефицированных стенах Успенской церкви (например, традиционные выставки предметов декоративно-прикладного искусства) будет восприниматься как современная форма культуртрегерства, если только авторы экспозиции не произведут нового творческого синтеза, то есть не создадут оригинальное, целостное произведение экспозиционного искусства, темой которого станут уникальные «сокровища» в двух ипостасях — сакральной и светской.

Художественные идеи экспозиции развиваются согласно следующей логике. Своеобразие архитектуры Успенской церкви несколько не мешает нам воспринимать горизонтальную протяженность интерьера в традиционном-символическом смысле Пространства: сюжетное развитие экспозиции может последовательно осуществляться от западного входа в храм до его алтарной части. Но поскольку, как отмечалось выше, сокровища церковного искусства имеют как бы две жизни — или существуют в двух временных ипостасях — то алтарная часть вполне логично воспринимается хдк некая *кульминация*, подразумевающая возможность продолжения действия в обратном направлении, к западному входу (притвору).

Таким образом, циклический характер экспозиционного сюжета, обусловленный особенностями архитектурной символики храма, определяет «западную» точку отсчета, являющуюся одновременно *началом* («завязкой») и *концом* («развязкой») драматического действия. Психология посетителя такова, что ему интуитивно хочется прикоснуться руками к «запретному». Предоставим ему эту возможность, причем два раза — при входе и выходе. Оптимальным вариантом, на наш взгляд, может быть экспозиционный комплекс из трех *колоколов*, связанных между собой не только «веревкой», но и в философском смысле темой разбуженного звука: «Не спрашивай, по ком звонит колокол, он звонит по тебе...». И если в начале сюжета посетитель тронет *реальные* колокола, то в конце своего путешествия столкнется с их немymi аналогами...

Следует отметить, что появление колоколов в интерьере храма обусловлено, в первую очередь, особенностями экспозиционного сюжета, структура которого во многом зависит от структуры храмового пространства. В этом смысле колокольный комплекс, являющийся ассоциативным символом новой художественной структуры, располагается практически *под* реальной колокольной: основные функциональные символы храма как бы концентрируются в интерьере, одновременно и приобретая новый смысл, и не утрачивая традиционного. Кроме того, поскольку колокольный звон выполнял не только ритуальную функцию оповещения о церковной службе, но и сопровождал ход службы (то есть являлся неотъемлемой частью храмового действия), данный комплекс начинает работать и как условная модель «искусства звука» и осязания.

Вечный вопрос «По ком звонит колокол?» является поводом, своего рода сюжетной провокацией для движения вперед, по часовой стрелке. Здесь, вероятно, можно использовать и условный образ Часов, расположенных когда-то на колокольне Успенской церкви.

Во всяком случае, посетителю предоставляется возможность пройти от западного входа до алтарной части храма семь² экспозиционно-художественных образов (комплексов), первый из коции, за которой открывается трагическая истина (центральный, восьмой по счету, образ в алтарной части) и... начало новой, секуляризированной (в нашем варианте — «научной») жизни составляющих частей этого искусства (альтернативные семь комплексов от алтаря до западного входа).

Символической конструкцией, объединяющей первые семь комплексов, является условный образ Креста, смысл которого отрывается постепенно, по мере развития действия.

Первый комплекс представляет собой организованную систему реалий церковного искусства: предельно насыщенную золото-серебряный парчовый стихарь, кружева на епитрахили, бархатная фелонь, серебряный нагрудный крест... Все это, в нужной *последовательности* надетое на крестообразную конструкцию (пока скрытую), дополняется связанными книгами, дарохранительницей и водосвятной чашей, а также золоченой кадильницей, подсвечниками и шитым бисером воздухом... Это единственный «работающий» комплекс — неровно горят свечи, подчеркивая золотые и серебряные переливы драгоценных тканей, в воздухе (и как бы с участием парчового воздуха растворяется тончайшая голубая завеса фимиама — словом, моделируется синтетический комплекс, включающий искусство огня, искусство обоняния, ткани, шитье... При сеансовом посещении играет музыка, звучит церковный хор, с помощью специальных осветительных средств создаются ритмические тенеобразования на стенах, ассоциирующиеся с пластикой и ритмом движения священнослужителей...

Второй комплекс сохраняет все, кроме «животворящих» искусств: замолкает музыка, пение, пропадают светотени; посетитель подходит к комплексу — двойнику предыдущего. Но здесь нет ни чаш, ни потиров, ни дарохранительницы, а главное — блещут в лучах электрического освещения мертвые подсвечники и кадильница, над которой висит неподвижный воздух.

Третий комплекс сохраняет все, что составляет одеяние крестообразной конструкции, а также книги. «Уходит» за ненужностью искусство металла (подсвечники, кадильница), рождавшие искусство огня и запаха, исчезает шитый жемчугом воздух — ассоциативный атрибут исчезнувшего искусства воздуха.

Четвертый комплекс лишается искусства книги. Остается искусство одежды и нагрудный крест. Причем, как и в двух предыдущих комплексах, сохраняются пустующие конструктивные «подставки» (выполняющие роль витрины), стилизованные под соответствующие церковные прототипы.

Пятый комплекс. Развитие действия доходит до непосредственного «разоблачения»: снимается нагрудный крест, остается фелонь (или риза), епитрахиль, стихарь...

Шестой комплекс. Снимается фелонь, остается епитрахиль и стихарь.

Седьмой комплекс. Остается последняя парчовая оболочка — стихарь. Все острее проступают контуры крестообразной конструкции.

Центральный комплекс, расположенный в алтарной части храма, выполняет функцию кульминации экспозиционного действия. Возникающий образ креста (усиленный вариант бывшей крестообразной конструкции)

² Данное число может возрасти и до двенадцати, в зависимости от количества экспонатов, позволяющих построить систему последовательно разворачивающихся комплексов

включает единственный «экспонат», как бы скрываемый ранее за связанными одеждами, — *нательный крест*, висящий на верхней перекладине. Разоблачение в прямом и переносном смысле дошло до своего апогея. Именно здесь, на подходе к алтарю и предалтарным столбам, предстоит создать органичное дополнение к центральному комплексу — условную модель иконостаса, доведенного до символического образа *решетки*: зияющие пустоты от «сорванных» икон чередуются с шестью оставшимися иконами XVII в. Особенно символичны названия трех наиболее интересных произведений храмовой живописи: «Спас в силах», «Василий Великий» и «Отечество», невольно ассоциирующиеся с тремя сакральными постулатами Российского государства...

Итак, в дополнение к первому конструктивному символу — кресту, появляется второй — решетка, которая в определенной степени ассоциируется с основными принципами *аналитического* подхода к бывшим сакральным предметам, перешедшим в категорию «музейных предметов» и требующих соответствующей систематизации. Идея «сокровищницы» («ризницы») сменяется идеей «фондохранилища». Сокровища Успенского монастыря выступают в новой роли объектов хранения, изучения и экспонирования. В этой связи, с целью создания образа «второй» жизни атрибутов храмового искусства, необходимо построить систему экспозиционно-художественных образов (в количестве семи), «содержанием» которых, с одной стороны, будут систематизированные, уложенные по клеткам-ячейкам предметы декоративно-прикладного искусства, а с другой стороны — проблема новых ценностей в бывшем Успенском монастыре. Ведь «хранимое» и «хранители» выступают в органичном единстве, создавая новые культурологические (а по Флоренскому — культуртрегерские!) структуры. Весь вопрос в том, насколько жизнеспособны эти «решетчатые» структуры. С одной стороны, все сохраняется, оберегается, инвентаризируется, а с другой стороны?.. В архитектурно-художественном решении важно оставить этот вопрос открытым, то есть не навязывать ни позитивное, ни негативное восприятие музеефицированных сокровищ. Ответ должен дать посетитель, причем — сам себе, так как он является таким же музеефикатором и носителем бывших сакральных ценностей. Например, евангельских текстов, ставших расхожими фразеологизмами. В этом смысле необходимо ограниченно ввести эти тексты, нарочно взятые из наиболее популярного сборника советских афоризмов, в экспозиционно-художественные образы. Органичность — в ассоциативных совпадениях названий предметов и в новой, секуляризованной среде их бытования (витрина — сборник афоризмов).

Первый комплекс — «Ткани». Условная художественная конструкция, метафорически выражающая идею «ячеек» (стеллажей, фондовых шкафов и т.п.), включает различные типы «священной одежды», систематизированные в соответствии с названием комплекса. Сопроводительный текст — «Раздирать на себе *риз*ы...»*

Второй комплекс — «Шитье». Содержанием условной решетчатой конструкции становятся уникальные предметы декоративно-прикладного искусства, характеризующие фондовое собрание на данную тему. Сопроводительный текст — «Красная *нить*» или — «не мечите *бисер*...»!

Третий комплекс — «Книги», экспонируемые в соответствии с типом печати, временем создания и содержательными характеристиками. Сопроводительный текст — «*Книга* за семью печатями...»

Четвертый комплекс — «Кресты» и «Образки» — представляет систематизированные коллекции металлической пластики и эмалей. Сопроводительный текст — «По *образу* и подобию...»

Пятый комплекс — «Подсвечники» и «Кадильницы». Сопроводительный текст — «Зажженную свечу ставят не под спудом, а в *подсвечник*, чтобы светила всем...»

Шестой комплекс — «Кубки», «Тарели», «Потиры», «Чарки»... Сопроводительный текст — «Да минует меня *чаша* сия...»

Здесь необходимо отметить, что в 5-м и 6-м комплексах появляются необычные предметы — гипсовые слепки утраченных сокровищ (а может быть, традиционные музейные муляжи?), постепенно вытесняющие подлинные экспонаты.

Седьмой комплекс — художественно-пластический образ «пустой витрины, то есть витрины с тремя гипсовыми моделями бывших суперсокровищ Успенского монастыря, а ныне музейных предметов из собрания Государственного исторического музея. Речь идет о *потире* и *кадильнице*, подаренных «соборной церкви» царской семьей (XVII в.), а также о золотом напрестольном *кресте* (кон. XVII в.) — вкладе царицы Натальи Кирилловны в честь «сына своего великого государя Петра Алексеевича» и «внука своего великого князя Алексея Петровича» (ГИМ, инв. № 68942, инв. № 68943, инв. № 68924).

Сопроводительный текст к «опустевшей» витрине — «Дары ослепляют глаза мудрых...» В определенном смысле этот последний комплекс является невольной альтернативой первому комплексу с начала экспозиционного действия: предельная музсификация — предельное погружение в храмовую среду. Где истина? Возможно, в этом извечном столкновении «мира горнего» и «мира дольного», в самой постановке этого вопроса, в желании и способности Человека думать.

Дойдя до последней точки сюжетного развития экспозиции, посетитель, как уже отмечалось, получает возможность вновь дотронуться до колокольной связи. Только теперь место «живых» колоколов возникают колокола гипсовые. Не спрашивай, по ком звонит колокол — он не звонит никогда. Время остановилось... Последняя ассоциация связана уже упоминавшимися часами. точнее, с их немym двойником — гипсовым слепком...

Остается добавить, что ни первый, ни второй вариант экспозиционно-художественных поисков в символике храма не только не реализованы, но и вряд ли когда-нибудь будут реализованы. Причины, надо полагать, понятны. Так что своим коллегам-проектировщикам автор советует придерживаться позиции самого мудрого героя «Золотого тельца»: «Паниковский пил наравне со всеми, но о боге не высказывался. Он не хотел впутываться в это спорное дело».

5. Проблемы авторского музея

Когда мы говорим об искусстве музейной экспозиции, т.е. о специфической форме презентации музейных предметов, выражающейся в художественном моделировании исторического процесса, то одной из главных проблем, возникающих в данной ситуации, становится проблема *авторства*. Причем, употребляя по аналогии с театром, кинематографом и телевидением понятие «*авторский музей*», мы отнюдь не связываем его только с музеями, экспозиции которых построены по законам художественного текста, т.е. на основе музейно-образного и образно-сюжетного методов. Диапазон «авторских музеев», т.е. музейных экспозиций, допускающих *индивидуальное самовыражение*, достаточно широк и охватывает практически все известные методы проектирования.

«Авторским» может быть и коллекционный музей, например, музей Джона Рескина в Шеффилде (Англия, конец XIX в.) или художественный музей, созданный Павлом Михайловичем Третьяковым. В последнем случае авторская позиция была выражена в теперь уже забытом завещании коллекционера: «Нахожу не полезным и не желательным для дела, чтобы

художественная галерея пополнялась художественными произведениями после моей смерти, так как... *характер собрания может измениться*» (131). За последние девяносто лет у Павла Михайловича появилось столько «соавторов», что нынешнее состояние Третьяковской галереи не позволяет причислить ее к авторским музеям.

Стопроцентно «авторскими» выглядят и ансамблевые экспозиции С.С.Гейченко, созданные по пушкинским мотивам в с. Михайловское. В данном случае мы не даем оценку ни «народным тропинкам», объединяющим систему экспозиции, ни «домикам няни», а просто констатируем факт.

Хуже обстоит дело с иллюстративными музеями, хотя создатели уникальных эпопей о советской истории (в ее разных ипостасях) имели вполне конкретные фамилии, мало чего говорящие нашему современнику, но отражающие духовный мир и творческий потенциал музейных «святителей».

Что касается художественных моделей прошлого, то одной из наиболее известных экспозиций, построенных по принципам музейно-образного метода, считается произведение Л.В.Озерникова, названное «Часы и Время» (Владимир).

Случаются и комбинированные варианты, например, хорошо знакомый музей А.С.Пушкина на Арбате, где автор-художник (Е.А.Розенблюм) и автор-ученый (А.З.Крейн и его команда) подлили экспозицию буквально по этажам.

Словом, различны варианты и типы «авторского музея», а отсюда неограничено и число соответствующих проблем. Мы же остановимся только на тех из них, которые характерны для образно-сюжетного метода проектирования.

Рассматривая процесс создания музейной экспозиции как длительный акт реализации художественной идеи, требующей участия представителей различных специальностей, мы можем определить следующий ряд участников коллективного творчества: научные консультанты, экспозиционеры, сценаристы, художники, архитекторы, строители, администраторы... Дополнительный ряд соучастников — чиновники от культуры, финансирующие и одобряющие (или не одобряющие) экспозиционный замысел; научный коллектив музея, не принимающий непосредственного участия в создании экспозиции, а также потенциальные посетители музея. Последняя группа провоцирует проблемы восприятия будущего произведения экспозиционного искусства, которые нуждаются в особом анализе, не входящем в наши задачи. Отметим только, что основное правило, которому следуют авторы, — это делать музей для себя и своих друзей, т.е. рассчитывать на адекватное понимание себе подобных. Причем рамки «дружеского» круга могут расширяться.

Таким образом, в поле нашего зрения остаются формальные и фактические члены авторского коллектива, чиновники от культуры и собственно коллектив музея. Рассмотрим как внутренние взаимоотношения этих «членов», так и их внешние столкновения с двумя дополнительными и весьма требовательными инстанциями.

Первая творческая «связка» — это научный(е) консультант(ы) и сценарист(ы). Научным консультантом в процессе создания произведения экспозиционного искусства становится бывший автор научной концепции. Последняя уже не рассматривается в качестве основополагающего документа проектирования, требующего адекватной реализации, а воспринимается как исходный материал для создания сценария. Причем этот материал может быть как формализованным (т.е. иметь вид официального документа), так и неформализованным (т.е. представать в виде отдельных справок и информативных текстов). Все это воспринимается Сценаристом как *предпроектный* материал. В этом смысле Сценарист (если имеет вторую специальность, близкую к профилю музея) может выступать в двух ипостасях — как автор научной концепции и как создатель экспозиционной пьесы. Но чаще всего он осуществляет мучительный диалог с ученым(и), предлагая ему

(им) поработать во славу искусства. Если согласие получено и автор научной концепции добровольно трансформируется в научного консультанта, то можно сказать, что четверть дела уже сделана. Главный научный консультант (если в этом есть необходимость) организует группу специалистов, занимающихся подготовкой необходимой информации для ее последующей художественной интерпретации. В свою очередь, Сценарист может выбрать из этой группы (или набрать дополнительно) ряд помощников, разрабатывающих те или иные темы сценарной концепции (или структуры). В любом случае решающее слово остается за ним, он является лидером «литературной» группы и в нашем контексте получает формальное обозначение *основного автора* на первом этапе проектирования. Проблемы, возникающие в процессе его взаимодействия с остальными участниками проектирования (на данном этапе), чаще всего приобретают чисто человеческие, амбициозные формы, и их решение зависит от дипломатических и педагогических способностей Сценариста. Как бы там ни было, получив исходные материалы и тематические разработки он создает свой, *авторский текст сценария*.

Основная задача Сценариста — «вырастить» экспозиционную пьесу, обладающую динамикой драматического сюжета и стройной системой будущих экспозиционно-художественных образов, строящихся на основе музейных предметов. Он призван не столько описывать драматизм восприятия будущего произведения, сколько обозначить внутреннюю структуру образов, включая логическую (но еще не пространственную) расстановку действующих лиц и исполнителей, т.е. акцентировать внимание не столько на проблеме *как воспринимать* будущую экспозицию, сколько на проблеме *как ее делать*.

Собственно, со Сценариста и начинается работа понятие «авторский музей». Есть такая детская игра в «ассоциации». Ее участники загадывают всем известного человека, а затем отвечают на вопросы ведущего — с какой мебелью, посудой, деревом, одеждой, городом, зданием, цветом, обувью и т.п. можно его сравнить. В результате ведущий должен отгадать имя этого сюрреалистического героя. В работе Сценариста происходит нечто подобное. Определив героя экспозиции (если музей посвящен конкретной персоналии) и его окружение, необходимо, пользуясь образным мышлением, построить предметные портреты будущих участников пьесы в разных ситуациях, спровоцированных формирующейся художественной идеей (проидея чаще всего связана с метафорической концепцией личности и мемориальной среды). После этого (а иногда и в процессе) появляется *новый Автор*, точнее соавтор, постепенно вытесняющий первого, если тот уступает ему в умении мыслить объемно-пространственными образами.

Это — художник, традиционный автор архитектурно-художественного решения, а в нашей системе проектирования — *Художник-Режиссер*. Нет особой необходимости доказывать, что, работая по принципам музейно-образного метода, создавая объемно-пространственные «портреты» эпохи и ее действующих лиц (т.е. воспринимая музейную экспозицию как *жанр изобразительного искусства*), художник остается практически единственным автором реализованного произведения (сценарист, если таковой имеется, выполняет здесь функции консультанта). Иначе происходит, когда художник работает над постановкой *авторской* музейно-экспозиционной пьесы.

Взаимоотношения двух (пока единственных равноправных авторов) складываются порой весьма драматично. И здесь есть две опасности, из которых необходимо выбрать наименьшую. Первая — когда художник не ставит, а иллюстрирует пьесу, целиком принимая все сценарные идеи и не делая ни малейшей попытки их художественно-философского развития. В результате получается не столько музейный спектакль, сколько экспозиционно-декоративная «прокрутка». Второй вариант более сложен. Если художник соглашается чисто формально (из дипломатических

соображений) работать по каким-то (и главное — кем-то!) «придуманым правилам», а внутренне остается художником, представляющим те или иные жанры изобразительного искусства, то сценарист должен проявить максимум такта, доверяя и одновременно поправляя своего энергичного соавтора.

Талантливый художник, предлагающий неожиданное развитие как образных, так и сюжетных мотивов будущего произведения, очень часто разрушает «правила игры» (как, например, поступает потенциально талантливый, но нетерпеливый футболист, получивший задание забить гол и выполняющий его посредством ручных операций). Он начинает создавать собственные экспонаты, подобно сторонникам теории музейно-образного метода, утверждавшим это право за художником. Огромного труда стоит несчастному сценаристу убедить своего соавтора в том, что тот должен создавать не отдельные произведения декоративно-прикладного искусства, а целостное произведение экспозиционного искусства. Скульптурные композиции, живописные полотна и прочие изобразительные самовыражения предлагается трансформировать в специфические языковые средства — нетрадиционные «витрины», организующие художественно-смысловые функции предметных натюрмортов и т.д. Вообще практика показывает, что наиболее удачными (по обоюдному признанию) получаются те экспозиционно-художественные образы, которые создавались на основе... взаимного компромисса.

Словом, творческих (а в результате — и человеческих) проблем во взаимоотношениях двух основных авторов много, даже *очень* много. Но все они отодвигаются на второй план, когда появляется еще один претендент на соавторство. Речь идет об *архитекторе*. Несомненно, когда ставится вопрос о строительстве нового здания музея, определенная часть которого отводится под экспозицию, роль архитектора весьма значительна, т.е., проще говоря, он является автором соответствующего архитектурного сооружения. Более того, в традиционном проектировании чаще всего идут от архитектурной концепции, трансформирующейся в архитектурный проект, реализуемый в форме объемно-пространственной «коробки, куда сценарист и художник должны втиснуть свое произведение. Основное условие (чаще всего невыполнимое) — художественное решение экспозиции не должно нарушить чистоты архитектурного пространства.

Новый метод проектирования предусматривает *вспомогательную* роль архитектора. В определенном смысле он выполняет функции консультанта и технического realizатора художественно-пластических идей Художника-Режиссера, призванного работать в четырех измерениях (напомним, что экспозиционно-художественное произведение, обладающее значительными пространственными границами, осваивается *во времени*).

Следуя от формирующейся в сценарии *художественной идеи*, Художник-Режиссер развивает ее до уровня объемно-пространственных образов, трансформируя вербально-логический сюжет в архитектурно-художественном пространстве. И здесь ему часто необходим специалист-архитектор, способный скорректировать (а не уничтожить!) вырабатываемую идею. Еще раз отметим: не от абстрактной архитектурной идеи к конкретным экспонатам призываем мы двигаться проектировщиков, а от идеи сценарной — к идее художественно-постановочной, и далее — к идее архитектурной. Иначе происходит конфликт, мешающий делу. Ярчайший пример — создание экспозиции музея В.Маяковского. Ведущий художник, разрабатывающий объемно-пространственную форму реализации художественной идеи (движение к мемориальной комнате, а затем от нее, чтобы вновь вернуться к этой иллюзорной Цели на разных уровнях архитектурного пространства), приглашает талантливого архитектора для консультаций по ряду профессиональных вопросов. Но на каком-то этапе (в момент напряженнейшей работы над эскизным проектом и споров по поводу тонкостей экспозиционного языка, относительно мягко проводимых двумя

основными авторами) наш избранник начинает, что называется, тянуть одеяло на себя. Его архитектурная «подсказка» (система новых перекрытий-пандусов и лестниц) кажется ему самоцелью, источником для собственных архитектурных поисков *образа* Маяковского. Последний видится ему как весьма сложное по архитектурной планировке пространство, заполненное парящими в воздухе «картинками» на данную тему. В результате этот «образ» остался в его собственном архиве, а посетители увидели музей таким, каким предполагали его увидеть Сценарист и Художник.

Итак, анализируя творческое взаимодействие двух основных авторов, можно сделать вывод, что понятие «сценарист» обозначает ведущего автора в той группе участников, которая готовит литературные и предметные материалы — научных консультантов и экспозиционеров. Сценарист разрабатывает основные сценарные идеи и руководит работой своего коллектива. То же самое можно сказать и о понятии «художник-режиссер». Последний набирает команду, способную реализовать концептуальные художественные идеи и включающую (по мере необходимости) живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров, архитекторов, монтажников, строителей. Проблем в этом коллективе много, во всяком случае не меньше, чем в предыдущем. Ведь представители

творческих профессий редко поддаются «дрессировке», а из альтернативы «кнут» или «пряник» выбирают последний, представляя его в виде приличного гонорара. Что же касается монтажников и строителей, то, исходя из принципов нового метода проектирования, их работа неразрывно связана с реализацией художественной(ых) идеи(ей): любой гвоздь, забитый в пространстве экспозиции, несет в себе определенную смысловую нагрузку. А в системе советского строительства (в прямом и переносном смысле слова) — это новая головная боль Художника-Режиссера.

Эту боль не снимает, но может уменьшить третий, формально не обозначенный автор — Администратор (директор музея, заместитель или любой другой сотрудник, выполняющий соответствующие функции). Его роль отнюдь не ограничивается добыванием денег и стройматериалов, что обычно характерно для традиционного музейного строительства. Учитывая специфику «авторского музея», он берет на себя ответственность при выборе Сценариста и утверждении Художника. А этот выбор обусловлен его собственным, пока эмоционально-абстрактным видением будущего произведения экспозиционного искусства. Далее. Ему принадлежит основная роль в налаживании отношений между амбициозным авторским коллективом, с одной стороны, и чиновниками от культуры (не говоря уже о коллективе музея) — с другой. А если это по каким-либо причинам (см. ниже) не удастся, он призван взять на себя всю полноту ответственности как перед первой инстанцией, так и перед второй и в конечном итоге добиться реализации задуманного с наименьшими потерями. Опережая события скажем, что в случае положительного выхода из крутых конфликтных ситуаций Администратор становится *фактически* соавтором произведения экспозиционного искусства. Прокомментируем этот тезис.

Сначала о вышестоящих администраторах — чиновниках-культуртрегерах. Еще несколько лет назад это были представители двух взаимодополняющих «фирм» — управлений культуры и партийных комитетов. Общение с создателями «авторского музея» осуществлялось приблизительно так: обсуждение сценария и архитектурно-художественного проекта чаще всего проходило без особых потерь, тем более, что в тексте можно было написать отнюдь не то, что предполагалось сделать, а в проекте сомнительные «образы» оставались в тени. (Например, сценарий экспозиции о Маяковском был «одет» в ярко-красный переплет с трогательной надписью: Маяковский — поэт Октября и социалистического строительства». А монолитный макет многоэтажного дома не предусматривал возможности подробного ознакомления с его содержанием).

Иное дело — завершающая экспозиция. Надутые дяди и тети придиристо искали «идеологические ошибки», чаще всего касающиеся отступлений об общепринятых норм (стоит ли говорить, что само понятие «авторский музей» априорно предполагает подобные отступления). Затем «начальники» запирались в кабинете директора (администратора), где диктовали требуемые изменения. Удар принимал на себя директор музея, так как приглашать основных «авторов» считалось ниже совпартийного достоинства. Однако в этой ситуации были возможны и компромиссы, так как над одним начальником всегда стоял другой начальник, способный иногда быть «добрым» и поиграть в либерала. Если наш потенциальный соавтор выходил на подобного «мецената», то дело (или часть дела) было выиграно.

Но в конце восьмидесятых ситуация несколько изменилась — демократические веяния остудили идеологический пыл партийных чиновников и сделали более общительными чиновников советских. Теперь уже (речь идет о Москве) самый главный городской культуртрегер лично уговаривал авторов (Сценариста и Художника) внести смягчающие мотивы в трагически-обличительную концепцию бывшего «лучшего и талантливейшего».

Но дискуссии дискуссиями, а персональную-то ответственность нес (и, смеем надеяться, будет нести) *Администратор*, в случае с экспозицией о Маяковском — директор музея (как писала газета «Собеседник», «уставшая, измученная женщина, принявшая три года назад роковое, а может, единственно правильное в наше время решение — ковать железо, пока горячо. Дали деньги, имеется смелый проект, значит, надо, не останавливаясь, делать дело») (132).

Будь Администратор более покладистым, склонным к конформизму, не восприимчивым к творческим поискам двух соавторов, *реализация проекта была бы заморожена*, а «авторские» идеи отправились бы на хранение в письменный стол или не полку переполненной художественной мастерской... Сегодняшняя ситуация, когда старые идеологические нормы приказали долго жить, с одной стороны, развязывает руки администратору, а с другой стороны, связывает ему ноги: теперь уже диктует не политика, а экономика, проблема финансирования (и все, что с ней связано). Попробуйте в наше «демократическое» время найти человека, готового отдать деньги под чьи-то теперь уже *откровенно* личностные амбиции, пускай даже в высшей степени «художественные»! А если таковой находится, то его статус фактического соавтора уже недостаточен; появляется необходимость признать его как *соавтора формального*, юридического, юридически осуществляющего продюсерские и административные функции. В этой ситуации творческие фантазии сценариста и режиссера-художника обязательно будут корректироваться материально-техническими условиями, что тоже имеет и свои плюсы, и свои минусы. А сокращение числа последних напрямую зависит от интеллекта администратора.

И еще об одной стороне его функциональных обязанностей — осуществление контакта с коллективом музея. Нет необходимости доказывать, что в большинстве российских музеев работает многочисленная прослойка людей (исключая музейшиков-фанатов), не нашедших себя в других областях своей основной профессии. Обычно проектировать (т.е. входить в состав группы, возглавляемой сценаристом) способны от силы 5-6 человек. *Но по ныне действующему положению их работу принимает так называемый научно-методический совет*, т.е. орган, состоящий из «ведущих специалистов» музея, имеющих несомненные заслуги в различных областях музейного дела, но, увы, не способных к проектированию экспозиций. Для «авторского музея», естественно, сие положение выглядит по меньшей мере смешным. Однако поскольку от смешного до страшного — один шаг, то в разгар так называемой советской демократии (конец 80 — начало 90-х гг.), когда родилось уникальное понятие «совет трудового коллектива»,

призванный решать проблемы не только на производстве, но и в театре, на студии, в музее, функции методсовета часто принимает на себя весь «трудовой коллектив». Голосованием (!) решались проблемы сюжетной коллизии, отбора экспонатов, а также вопросы, связанные с пластическими, цветовыми и иными художественными средствами.

Пора сказать открыто, что понятие «демократия» в советском или постсоветском музее (как части нашей общегосударственной структуры) неизбежно приобретает смысл «охлократии», означает власть толпы, закомплексованной в своей творческой импотенции. В России существует постоянно подтверждается афоризм о «дорогах» и «дураках». Известно, что последних всегда больше, чем умных (по крайней мере, эта мысль зафиксирована в устном народном творчестве). А это накладывает соответствующий отпечаток на подобный «коллективный» творческий процесс. Пора перестать *играть* в «демократию» и понять, что истинная демократия предполагает структурализованную власть коллектива самобытных *личностей*, где все роли расписаны в соответствии с интеллектуальными (и иными особенностями каждой: сценарист пишет сценарий, художник ставит экспозиционную пьесу, хранитель хранит предметный «словарь» (и Боже его упаси потерять хотя бы одного из наших любимых «актеров»!) и т.д. Администратор же осуществляет взаимодействие между всеми составляющими подразделениями (извините за «совковую» терминологию) и, подбирая необходимый административный аппарат, обеспечивает финансово-материальную базу для реализации творческих идей. Для двух ведущих авторов Администратор является единственным представителем «коллектива», способным оказать определенное влияние на творческий процесс, поскольку в изменившихся условиях резко вырастает его персональная ответственность перед государством — основным «акционером» создаваемого культурного феномена. Причем в этой ситуации абсолютно неважно, где Администратор найдет необходимую сумму — у чиновника-демократа или у «частного лица», неожиданно полюбившего отечественную культуру. Это его *творческие проблемы*, обусловленные теми задачами, которые стоят перед соавторами-союзниками.

Что же касается музейного «коллектива», то стоит еще раз процитировать статью из «Собеседника»: «У нас война идет. Как все устали!» — Аня Силакова, пропагандист музея, произнесла это неожиданно, прервав рассказ о Маяковском на словах «он глубоко веровал» (132). Через три года ани силаковы успокоились и наконец-то стали понимать, что они получили, можно сказать, в безвозмездное пользование. Без лишнего шума, но весьма настойчиво проводил Администратор свою работу — объяснял, уговаривал, утешал, а если была предельная необходимость — увольнял «по собственному желанию» наиболее истеричных и творчески бездарных «лидеров». В то же время в музее не было ни одного экскурсовода, который бы выходил в экспозиционное пространство чаще, чем администратор. У подчиненных сначала пропали ненависть и страх, затем появилось любопытство, желание «попробовать». И сегодня практически каждый член «коллектива» может по-своему интерпретировать когда-то отвергаемое произведение искусства. А оно действительно универсально, поскольку, помимо презентации субъективных авторских идей, способно удовлетворить и любителя «коллекционного» Маяковского (все экспонаты доступны для обозрения), и литературоведа-догматика (вступает в дискуссию с авторами и рассказывает о «своем» Маяковском), и любителя мемориально-бытовой «клюквы» (в этом смысле и содержание «Анны Карениной» можно свести к эротическому анекдоту). Словом, все происходит так, как должно происходить в процессе общения с неординарным (извините за нескромность) произведением искусства: каждый ищет и находит в нем то, что соответствует его творческому менталитету.

Итак, еще раз обозначим формулу реализации «авторского музея»: для создания и нормальной жизни произведения экспозиционного искусства необходимы *три автора* — способный *Сценарист*, талантливый *Художник-Режиссер* и гениальный *Администратор*. Если эта основополагающая проблема будет успешно решена, то неизбежно решается и все остальное.

ГЛАВА 3. КАК БУДУТ ДЕЛАТЬ МУЗЕЙ? (ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПОСТСОВЕТСКОЙ ДЕМОКРАТИИ И РЫНКА)

1. От великого до смешного? (или предел возможностей коллекционного метода)

В то время, когда представители «дальнего» зарубежья восторгаются экспозиционной экзотикой, ее создатели лихорадочно ищут пути и способы выживания. И не только физического, но в большей степени творческого. Хотя ни «способным сценаристам», ни «талантливым художникам» не привыкать к лихорадочным переменам в их судьбе. А гениальные администраторов? Они только зарождаются, пугая новых чиновников-демократов своей безумной инициативой. Точкой отсчета становится рубль, а в ближайшем будущем — доллар. При отсутствии, как первого, так и второго затихает когда-то шумная жизнь в мастерских, в научно-методических кабинетах, не говоря уже об экспозиционных помещениях.

Впрочем, здесь можно и нужно сделать оговорку: активизируется выставочная деятельность и, в первую очередь, конвейерный поток *коллекционных экспозиций*.

Еще несколько лет назад (1988-90) объяснение этому явлению лежало на поверхности: в момент кризиса официальной идеологии открываются закрытые хранилища, и ошеломленный посетитель музея узнает «новые» имена в искусстве, истории, политике, науке... Из центральных музеев (помимо Эрмитажа, Третьяковки и прочих хранилищ запрещенной живописи) в этом отношении особо выделялся бывший Центральный музей Революции СССР (а теперь просто Революций). Начиная с 1986 г. и по известный август 1991 г., музей политических катаклизмов создал более десятка коллекционных экспозиций, демонстрируя посетителям «хороших» и «отвергнутых» тоталитарной системой революционеров. Основная идея подобных экспозиций была проста, как, впрочем, все гениальное: пусть зритель видит голые факты и документы, пусть думает, выбирает, анализирует... При этом, правда, забывалось, что в периодической печати, начиная с журнала «Огонек», шел параллельный процесс замены старой политической мифологии новой. Так что живые факты, увиденные посетителем вечером, уже на следующее утро трансформировались в весьма толковые публицистические тексты, постепенно вытеснявшие художественную литературу, а в нашем контексте — поэтическую мифологию. В сознании публицистов-демократов (а затем в сознании их читателей) эти ипостаси мифологического мышления были равноценны. Идолом толпы становилась Правда и ничего, кроме Правды.

Однако поиски сиюминутной, фактологической Правды потихоньку сошли на нет. Одна Правда вытесняла другую: то Раскольников — борец со сталинизмом, то надзиратель за русским авангардом 20-х гг.; то Тухачевский — жертва, то каратель тамбовского и кронштадтского народного восстания и т.д. Постепенно черное и белое стало приобретать философско-поэтические оттенки. Началось *Осмысление Жизни*. Но...

Экономический кризис спас, как это ни парадоксально, апологетов коллекционного метода проектирования (сразу отметим, что весьма ценим

коллекционный музей, в первую очередь художественный, как хранитель уникальных произведений поэтической мифологии; негативное отношение вызывает прямая или косвенная попытка превратить все музеи в коллекционные). Во-первых, коллекционные выставки, состоящие из экзотических художественных предметов или из аттрактивных материальных свидетелей «большевистских зверств», могли приносить (и приносят) приличный доход. Во-вторых, эти экспозиции требуют весьма ограниченных материальных затрат, художественных и технических средств. Словом, коллекционный метод проектирования испытывает небывалый расцвет. Но что будет дальше? Ведь в нашей стране (особенно в настоящее время) постоянно реализуется афоризм «от великого — до смешного», точнее, до фарсового, один шаг.

Ярчайший пример — судьба бывшего Государственного музея Н.А.Островского (Москва, Тверская, 14). Порой задумываешься: идет жизнь, можно сказать, полным хором, фанфары, грамоты, знамена, агитпоезда, интернациональные восторги, общая любовь и вдруг — бац! Остается красочная шелуха и корыто из известной сказки. Нечто подобное могло прийти в голову в музее автора романа «Как закалялась сталь» несколько лет назад, когда у коллектива возникла необходимость спасти музей, спасти свои, может быть, «бесцельно прожитые годы». Дирекции музея был предложен вариант выхода из кризиса, касающийся, прежде всего, новой экспозиции, которую предполагалось создать по принципам образно-сюжетного метода.

Представлялось, что герой экспозиции, этот Великий Слепой, «переступивший» порог московского дома за год до своей смерти, воплощал в себе свою доверчивую страну — страну «жизнерадостных девушек и юношей», верящих, что «они являются ее подлинными хозяевами» и требующих «от своих поэтов и писателей звучных, красивых, бодрых песен». «Мы будем петь и смеяться как дети», — повторял он часто марш этих «веселых ребят», забывая (или не зная) о пророческом предупреждении нелюбимого им Достоевского, точнее, его героя, Великого Инквизитора: «О, мы убедим их, что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы. Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь... с детскими песнями, хором, с невинными плясками...» «Отсюда развивающаяся художественная идея экспозиции гарантировала создание довольно сложного, полисемантического произведения искусства, расширяющего понятие «Дом Островского» до масштабов Москвы, Страны, Мира (доступного писателю и его современникам в пределах газетной и радиоинформации). Причем авторы сценарной концепции отнюдь не увлекались сиюминутной публицистикой, пытаясь определить философские корни этого уникального явления нашей «сокультуры».

Но в какой-то момент родилось разъедающее сомнение. К тому времени уже функционировал новый музей Маяковского, где обнажились все плюсы и минусы экспериментального метода. О плюсах мы уже знаем, а вот минусы... О них чуть ниже. Пока же определим источник этого сомнения. Оказалось, сто «выращиваемая» мемориальная будущей экспозиции весьма относительна, так как ограничена только темой салона З.Волконской (в сценарии были заложены ассоциативные связи между аристократическими героями «Рожденных бурей» и посетителями салона будущей католической святой) и квартирой Н.Островского (тоже своего рода «пролетарский» литературный салон середины 30-х гг.) А как быть, например, с легендарным «домом с привидениями» (все там же, в районе Тверской, 14) — своеобразным *салоном бродяг* (тех самых, по-видимому, что украли «гоголевскую» шинель, оставив потомкам надежду на шинель Павки Корчагина), контрастным символом культуры «низшего света» России в первой половине XIX в.? Или с пансионом Репмана (70-е гг. XIX в. — как бы *салоном педагогической чопорности* (снова контраст, теперь уже для «салона

бродяг»)? Или с «литературно-художественным кружком» — вариантом салона З.Волконской, но уже с особенностями русской культуры конца XIX века? Или с «салонем Бахуса» — елисеевским магазином, уводящим от чистой, литературно-художественной духовности к плотским наслаждениям? Это потом уже, в советское время. Дом стал знаменит пролетарским аскетизмом Великого Слепого. Не правда ли, во всех этих контрастных переходах чувствуется некая закономерность движения русской культуры, ее отличительная склонность к полярным формам проявления. Необходимо было «анатомировать» это чувство, придать ему смысл логической детерминированности и тем самым понять причинно-следственные связи (естественно, на художественном уровне) перехода от «салона Волконской» к «пролетарскому салону», то есть понять суть такого явления, как «Николай Островский» в контексте развития русской культуры. Впрочем, было и еще одно, пока смутно ощущаемое чувство, что «салонная» модель истории подталкивает нас и к новой модели (или модификации) образно-сюжетного метода, «оживляющей» произведения экспозиционного искусства. Но...

На заре советского «рынка» дискуссии по поводу философско-поэтической концепции усугубляются проблемой ее дальнейшего финансирования. Казалось бы, источники экономического обеспечения дальнейшей работы следует искать в ней самой, сохраняя наработанную культуру экспозиционного проектирования. Однако в трудовом коллективе бывшего суперкоммунистического музея сохраняется «группа лиц», для которых лучше и проще все, что угодно, кроме «кошунственного философствования» над темой их уже сложившейся жизни. А отсюда — коллекционно-тематические выставки на тему Преодоление (что само по себе вполне благородно и в духе нашего «милосердного» времени) и постепенное угасание интереса к непонятой «салонной» модели.

Стоит ли напоминать, что закончилось все весьма одиозно: пустующее пространство бывшей «комсомольской экспозиции» занял... *Музей восковых фигур* — серенькое повторение европейских образцов, но с элементами советской экзотики. Например, помимо известных советских героев, здесь можно поздороваться за руку с В.Жириновским и обсыпать поцелуями Веронику Кастро. Правда, дирекция бывшего музея Н.Островского считает это «временным» явлением. Но, как говорится, нет ничего более постоянного, чем временное...

Таковы печальные *перспективы* наших «бывших», чрезмерно идеологизированных музеев, не способных найти достойное место в новых условиях жизни и идущих по пути пародийного применения коллекционного метода проектирования.

2. Музей-салон, музей-клуб, музей-кафедра? (или «оживление» произведения экспозиционного искусства)

История с музеем Н.Островского печальна, прежде всего, потому, что здесь не удалось реализовать новую модель образно-сюжетного метода, органически характерную, на наш взгляд, для завтрашнего дня музейного проектирования. Суть ее состоит в том, что естественный для авторского музея (в его экспозиционно-художественном варианте) отказ от тоталитарной «посещаемости» приобретает новый импульс, когда *обязательность* заменяется *формализованной добровольностью*.

В принципе, идея музея-салона, музея-клуба и т.д. (вспомним и фрумкинский «культуркомбинат») отнюдь не нова. Элементы салонной деятельности были характерны для многих (в том числе московских) музеев. Парадокс же состоит в том, что процессы творческого общения осуществлялись и осуществляются обычно в специально отведенном

помещении, дополняющем экспозицию. А если это общение все же происходит в экспозиционной среде, то последняя представляет собой традиционную коллекционно-иллюстративную презентацию музейных предметов, иногда разбавленную элементами ансамблевых композиций (интерьеров). Экспозиция напоминает традиционную гостиную, а посетители вносят в эту гостиную требуемый «ажиотаж». Мы же предлагали создать на базе музея Н.Островского нечто качественно иное — развернутое в пространстве и во Времени произведение экспозиционного искусства, складывающееся (на основе сюжетной коллизии и т.д.) из ряда экспозиций-салонов, способных, помимо своих художественно-эстетических задач, стать средой для полноценного «салонного» общения.

Употребляя термин «полноценное», мы имеем в виду, что при посещении традиционного и даже «авторского» музея общение обычно принимает «вертикальный» характер — музейные предметы (и авторы экспозиции) связывают посетителя с прошлым (по Н.Федорову — «детей» с «отцами»). В предлагаемом же музее-салоне «вертикальное» общение органично переплетено с «горизонтальным», то есть посетители (а точнее, гости) на равных общаются с Прошлым, и между собой, тем самым как бы погружаясь в Прошлое или, наоборот, приглашая» это Прошлое в Настоящее и Будущее. В теоретическом плане «образно-сюжетный» метод проектирования обогащается новыми принципами и средствами, способствующими его популяризации и активному внедрению в музейную практику.

Таковы, повторяем, были идеальные намерения, но поскольку жизнь глотает наши иллюзии в соответствии со своими собственными законами, приходится иногда делать «шаг назад». Предлагаем читателю пример *осторожного* (этапного) внедрения новых принципов в систему *традиционного для завтрашнего дня* образно-сюжетного метода.

Речь идет о сценарной (автор — Т.Поляков³) и художественной (автор — А.Тавризов) концепции Калининградского областного историко-художественного музея, точнее, о его центральной экспозиции в бывшем (до 1945 г.) Народном Доме (или Городском зале). Авторы предложили создать одновременно простой и сложный вариант объединения произведения экспозиционного искусства и «соседних», комментирующих его экспозиций или открытых информационно-рекреационных структур, способных синтезировать в себе такие традиционные формы, как «открытые фонды», «выставочный зал», «дискуссионный клуб», «салон», «учебную кафедру» и т.д.

То есть речь идет о создании динамичных, способных к саморазвитию музейных экспозиций, восполняющих кажущуюся «субъективность» и «временную ограниченность» авторских экспозиций.

Ключ к решению поставленной задачи находится в руках Администратора музея. Этим ключом мы откроем двери бывшего Городского зала Кенигсберга. Наши предшественники — ленинградские проектировщики — сделали, казалось бы, все возможное и невозможное для иных решений как концептуально-сценарного, так и архитектурно-художественного плана в этом пространстве. А это «иное» состоит (помимо «салонных» идей) в попытке разрушить стереотипы традиционно-краеведческих экспозиций с их наукообразным делением на разделы «Природа» и «История», с разжевыванием последней на периоды и этапы, иллюстрируемые музейными предметами.

Важный творческий акт есть скрытая или явная попытка ответить на вопрос «Что есть истина?» На уровне музейного (экспозиционного)

³ Сценарная концепция являлась составной частью научной концепции КОИХМ, подготовленной авторским коллективом под руководством Н.А. Никишина (1990).

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, гарантировавшим истину в последней инстанции и являвшимся 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 данный 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 расширился, 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 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.

В музейном проектировании, как уже отмечалось, существует ведущий принцип: экспозиция не выдумывается — она выращается, 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» и т.п. Возможна ли здесь музейная экспозиция в принципе? Конечно, так как, согласно своей этимологии, она нисходит к античному «музею» — храму, посвященному 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 есть философско-поэтическая модель Жизни, «свидетелями» которой являлись и являются люди, связанные актом общения сквозь Время посредством материальных документов-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», «Досоветская...» и «Советская история» (в частности, «Война») — 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 опущена, забыта или поставлена на второе место одна из тем или одно из подразделений ныне существующего музея? Нет, так как сегодняшняя структура музея, его задачи и специфика деятельности органично связаны с традициями Городского зала.

Все эти вопросы, как видим, являются естественным развитием утверждаемого нами 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 троичную структуру. Действительно, каждый экспозиционный этаж (а их всего три) разделен на три неравномерные части, причем центральные части всех трех этажей практически соразмерны. Мы предлагаем 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, экспозиция-открытые фонды, экспозиции выставочные залы и т.п., 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 другую будут развиваться эти интересы, можно только предполагать. Время, как говорится, покажет. 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. Оставим на время эти экспозиции-клубы-салоны и перейдем к главной теме концепции — центральной экспозиции, объединяющей эти «салоны» в целостную структуру.

Вначале о так называемом «вводном разделе» или, точнее, экспозиционном вступлении на уровне ключевого художественного образа. В традиции краеведческих музеев — это обычно карты региона, выполненные с помощью художественно-технических средств, а также скульптурный (живописный) портрет «Героя» города (если таковой есть): Ленина (Ленинград), Свердлова (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» мы обязаны (все тот же принцип «выращивания»). Обязаны мы также найти и качественно новое, философско-поэтическое воплощение традиционной структуры, где элементы героики и торжественности переплетались бы с ироническим отношением к преходящей восторженности. Итак, «две вещи наполняют душу все новым и возражающим удивлением и благоговением, чем чаще и настойчивее мы предаемся размышлениям: *«звездное небо надомной и моральный закон во мне»*. На первый взгляд, удивительно, что великий кёнигсбержец 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. Вообще, 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), создаст нам 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 и реальности последних было, конечно же, больше, но мы же моделируем *культурно-материальные* процессы, что будет показано дальше.

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» (преисподняя — 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 диорама), 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 (созерцание) 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 Пергубрюс — воплощение весны, листья, 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 (пруссков. -- *Т.П.*), которые оставались верны культу природы и продолжали обожать ее таинственные силы — пугавший их гром, благодетельные в недры 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 вьюк 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». И хотя В.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». 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* (* Удивительно, но «Городской зал» находится на нынешней Госпитальной улице, и нет-нет, но появляется ассоциация с бывшими больничными служителями «Ордена дома святой Марии Тевтонской», ставшим грозным Тевтонским орденом. Парадокс времени и судьбы).

Политическая организация — конгломерат духовных и светских братьев, рыцарей в белом плаще с черным крестом и «просто братьев» в плащах мышиного цвета. Все выстраиваются в строгой последовательности: гротмейстер, генеральный капитул (совещательный орган), магистры, командоры, госпиталии 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 XV-XVI 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 книг, 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, соответственно, многочисленные немцы из разных областей Германии. Культ Природы, сменяет 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, добываются смола, поташ и зола. От меча и стрел погибают зубр и медведь, волк и бобер, 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» (названа, может быть и пооригинальнее), где традиционные коллекционные (и столь любимые хозяйкой этого научного «салона») экспозиции (на уровне открытых фондов, сочетались бы о временными выставками иллюстративного плана, освещающие т) 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 ХУП-ХУШ 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 героикораматической истории России. Для Восточно-Прусской земли, если отклониться в сторону чистого пантеизма, — новый поворот Жизни, новая этнокатастрофа. Выяснять 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 символике, 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 к 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 вв. Пруско-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 кёнигсбергского бюргера с мебелью, посудой, бытовыми реалиями, «семейным альбомом» с фотографиями городских жителей конца XIX — начала XX вв.; 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: обуза «Альбертины» — кёнигсбергского 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 ХУП-ХУШ вв., изображения военной техники, оружия и инженерно-технических сооружений.

Торговля: экспозиционно-художественный образ кёнигсбергской 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: кёнигсбергский *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 воина (письма, боевые награды, личные вещи). Солдаты, сержанты, офицеры — свидетели «выдающейся» операции. Из таких условных памятников-obeliskов и складывается незаметно для посетителя хроника кёнигсбергской операции. Победные даты военных операций обернулись датами человеческой смерти.

Гибнет ненавистная культура врага, гибнут лучшие парни России. Что дальше?

Слева и справа от центра — 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 Кёнигсбергской операции, обеспечим также возможность развертывания здесь временных выставок, иллюстрирующих планирование и реализацию кёнигсбергской 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»*. (* Кстати, рядом с нашим клубом расположен боковой «кубрик», как бы специально созданный для уютного клуба военных моряков. Его концепция аналогична предыдущей.)

Возвращаемся к основной экспозиции. Третий этаж. Согласно старой концепции, это 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 мы 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) не достроено. 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 полотен 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 «гомо советикуса», 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 Кёнигсбергского университета (или библиотеки Валенрода). Сюда придут те, что ищут 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. Если, конечно, найдется и не менее достойное финансово-экономическое обеспечение. Но для этого необходимо сделать еще один шаг вперед.

3. Произведения экспозиционного искусства и коммерция, или Социально-культурный центр «Дом Булгакова»

Проблема «оживления» произведения экспозиционного искусства остается неразрешенной, если все три лидера «авторского музея» не зададутся одной целью: найти новые формы реализации и функционирования этого искусства в условиях диктатуры рубля. Единственное условие — максимально избежать потерь в области философско-поэтического, эстетического и, собственно музейного освоения темы.

Предлагаем один из последних примеров экспозиционного проектирования, который, на наш взгляд, наиболее полно отвечает обозначенными условиями. Речь идет о сценарной концепции Центра «*Дом Булгакова*» (Москва, Б.Садовая, 10) — нового социально-культурного феномена, синтезирующего на музейной основе элементы театра, клуба, НИИ, торгового дома, зрелищного комплекса, ресторана, казино и прочих социальных объектов (извините, вплоть до бани...), имеющих отношение к миру М.Булгакова и его героев. Учитывая то обстоятельство, что булгаковский мир является уникальной моделью российской жизни 20 - 30-х гг., проектируемый центр станет действующей моделью этой жизни. А ее итоговая «действенность» способна, на наш взгляд, обеспечить достойный уровень физического и духовного хранения музейных ценностей.

В основе сюжетной концепции Центра лежат известные слова М.Булгакова: «Условимся раз и навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать

не может⁴. Приблизительно в то же время — начало 20-х г. — автор «Заката Европы» О.Шпенглер развил этот полуиронический, полудраматический тезис: «Дом — это самое чистое выражение породы, которое вообще существует». Бесспорно, что тема «Дома» (как философско-поэтического понятия) пронизывает практически все творчество М.Булгакова — от дома Турбиных через «Зойкину квартиру» и «Дом Эльпит-рабкомунну» до «нехорошей квартиры» № 50 и последнего, звездного пристанища Мастера, обозначенного в романе как «Покой». И что не менее характерно, все эти темы (а также конкретные произведения) так или иначе, напрямую или косвенно, ассоциативно связаны с домом № 10 по Б.Садовой. Домашний мир с «кремовыми занавесками» был разрушен в 1917 г., а в 1921-М> после переезда с Северного Кавказа в Москву, доходный дом Пигита, превращенный в «Рабкомунну», стал первым реальным ^ символическим этапом в длительных поисках своего нового Дома. Быт и творчество, любовь и ненависть, трагедия и фарс, упоение и торжество — все перемешалось на пути к вечному ПоК⁰¹⁰. Иными словами, дом № 10 способен вместить в себя значительную часть булгаковского мира. Попробуем определить его осияющ¹⁰ хронотопы, причинно-следственные связи между ними и, таким образом, построить сюжетную концепцию предполагаемой «живой» модели этого мира.

Основным исходным мотивом является тот факт, что поселившись в квартире № 50 (она-то и запомнилась на всю жизнь), представлявшей из себя мини-ячейку *цош-коммуны*, т.е. примитивную «коммуналку» с самогонно-скандальными прелестями, описанными в московских фельетонах, М.Булгаков вскоре переселяется в квартиру № 34. Отбрасывая все семейно-бытовые причины переезда, определяем главную: желание Мастера добиться хотя бы ничтожного улучшения среды обитания. Иными словами, перед нами *первая* по счету иллюзия обретения покоя. А учитывая то обстоятельство, что квартира N 34 находится фактически напротив (через двор) квартиры N 50 (т.е. в определенной степени является ее зеркальным отражением получаем *две опорные точки* для создания сюжетной конструкции. Итак, движение от «нехорошей квартиры» к Покою можно выразить как движение от «нехорошей квартиры» ^ квартире № 34, точнее, к ее «звездному» образу, искусно созданному архитектором и художником. Возникает вопрос: а один ли единственный путь существует в этом «хождении по мукам» и нет ли возможных альтернатив? Собственно, булгаковская концепция (в нашем восприятии) определяет по меньшей мере *два пути*: один — через «Голгофу» с Иешуа; другой — через «бал у Сатаны». Отметим, что «дьявольский» путь альтернативен божественному, и проблема его выбора, по Булгакову-возникает тогда, «когда люди совершенно ограблены» и «ищу спасения у потусторонней силы». Что касается конечной *точки* того и другого пути, объективно ведущих либо к «свету», либо в «тьму», то большинство людей, и, мы надеемся, гости этого Дома не заслуживают, как и Мастер, ни «ада» ни «рая», а «заслуживают покой», по определению булгаковского Левия Матвея.

Помимо названных существует еще и третий путь: не участника, а стороннего наблюдателя за действующими лицами. Этот путь обходится, естественно, дешевле во всех смыслах и осуществляется за счет специальных конструкций, позволяющих заглянуть в окна (в прямом и переносном смысле) булгаковского мира.

Итак, исходная точка — квартира № 50. Посетитель, преодолев ряд административных препятствий (приобретено билета и т.п.) открывает дверь нужного подъезда и поднимается по лестнице на пятый этаж. С музейной точки зрения, лестничная среда — все это переплетение настенных текстов, рисунков (почти фресок), о которых на Западе пишут диссертации как о саморазвивающемся произведении коллективного искусства, — должна быть,

⁴ Здесь и далее отсутствие ссылок на первоисточники обусловлено спецификой жанра литературного сценария

несомненно, сохранена, сохранена должна быть и «тяжелая» атмосфера подъезда, являющегося составной частью коммунального пространства.

В центре «нехорошей квартиры» — *мемориальная комната* М.Булгакова, точнее, ее условный образ. Отказавшись от типологических интерьеров, свойственных большинству «мнимореальных» музеев с их назидательным «так жили и работал...», мы предлагаем создать экспозиционно-художественную модель духовного мира МАстера (МАксудова, М.А.Булгакова), сочиняющего свой заветный Роман: «Он зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна. Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война...» «Проснулся, всхлипывая, и долго дрожал в темноте, пока не понял, что я в Москве, *в моей постылой комнате*». По стенам этой «темноватой сырой комнаты висели старые афиши, вырезки из газет, чудаческие надписи». *Комната-рукопись*: «...родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом образовались в моей келье». Рукописи нисходят со стен, поднимают *письменный стол*, заполняют его, снова переходят на стены и растворяются в них, рифмуясь с подъездными фресками. Помимо стола — несколько подлинных предметов-символов, окружавших быт Мастера в разные периоды его жизни. Подчеркиваем, в комнате не должно быть ни одной типологической вещи, только мемориальные, подлинные, из которых складывается античный образ-натюрморт. Вся «типология» — дальше: предметы-символы, фантомы и предметы-факты, документы, подлинные свидетели окружающего мира. А этот мир безобразен: все оставшееся пространство коммуналки, все четыре комнаты (вместе с кухней) заполняются символическими атрибутами пролетарского быта. «Каждый раз, как я сажусь писать, проклятый образ Василия Ивановича стоит передо мною в углу. *Кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках заслонил мне солнце*. Я упираюсь лбом в каменную стену, и Василий Иванович надо мной как крышка гроба». Из всех углов и щелей — как тараканы — расползаются дырявые простыни, сапоги без подошв, велосипеды без колес, утюги чудовищных размеров, примусы, керосинки, бутылки из-под самогона и т.д. Вся эта мерзость заслоняет остатки московского модерна, но это тоже скорее не реальность, а искусственно созданная символика. Причем атрибуты коммунального быта и остатки модерна постепенно концентрируются в противоположных точках квартиры, перемешиваясь с рукописями, ^текстами, вылетающими из комнаты Мастера...

И все же: «...роман я допишу, и, смею уверить, это будет такой роман, что от него небу станет жарко»... Мастер полон решимости обрести свой подлинный Дом. Чуждая среда преодолевается через *любовь* (ностальгию) или через *ненависть* (презрение). Так образуется альтернатива — с Иешуа или с Воландом. Это деление, естественно, условно: просто на первом пути больше любви, на втором — больше ненависти. (А на третьем, как мы увидим, — простое любопытство.) Да и суть булгаковского Воланда близка сути гегелевского Мефистофеля: «Я часть той силы, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо». Тем не менее от «модерна» — символа разрушенного мира — открывается первый путь.

«Голгофа»

«Опять был сон. Но мороз утих, и снег шел крупный и мягкий. Все было бело, и я понял, что это Рождество».

Сон первый. «Рождество»

Посетитель попадает в новое, далекое от реальности коммунального быта пространство, где формируется экспозиционно-художественный образ «дома Турбиных» и одновременно, весьма тактично, моделируется «рождественская» среда, о которой ничего не сказано в романе об Иешуа Га

Ноцри, но которую мы вполне способны представить себе, опираясь на христианскую символику. Образ домашнего интерьера — гостиная, близкая реальностям булгаковского дома по Андреевскому спуску в Киеве — постепенно трансформируется в образ Киевской Софии, купели и иной благодатный для данной темы образ. В центре образа киевского дома — рождественская ель, печка «Саардамский плотник», домашний иконостас, стол, лампа с «абажуром зеленого цвета». «Это для меня очень важный образ. Возник он от детских впечатлений — образа моего отца, пишущего за столом». Вообще, вещи для Турбиных-Булгаковых — не материальные ценности. Это внешние приметы их жизни. Люди льнут к вещам, стремятся убедить себя в том, что здесь, в мире привычных предметов обихода — их тыл, надежный, прочный. Спокойные вещи — символ устойчивости Бытия.

Иконы «Отечество» и «Пресвятая Богородица» объединяю» символический ряд предметов, связанных с отцом — Афанасием Ивановичем Булгаковым, преподавателем Богословия Киевской Духовной Академии, и мамой — Варварой Николаевной, дочерью священника.

По своему функциональному назначению — это и музейная экспозиция, и *реальная гостиная* с домашним *буфетом* и предоставлением возможности проведения здесь *камерных концертов* (рояль, клавесин или что-нибудь подобное). Словом, это по-настоящему свой (и для Булгакова, и для посетителя) Дом, осмысленный, теплый, добрый, который стоило (и стоит) защищать. Дом в самом широком плане — Город, Россия... Это та культурная среда, в который когда-то рождались мастера.

Сон второй. «Тьма египетская»

Как ни дорог домашний очаг, но от «рождества» — к деятельности. «Сознайся. — тихо, по-гречески спросил Пилат, — ты великий врач? — Нет, нет, — живо ответил арестант, — поверь мне, я не врач. — Ну, хорошо. Если ты хочешь держать это в тайне, держи». Этот диалог Понтия Пилата и Иешуа Га Ноцри весьма точно определяет отношение Булгакова к теме нравственного долга. И Иешуа — проповедник, для которого «добрым человеком» является даже Марк Крысобой, и герой «Записок юного врача» — люди одной нравственной позиции. «Дом Турбиных» как образ Культуры рождает Героя, Герой начинает действовать во благо человечества. А что само человечество? «Где весь мир в день моего рождения? Люди? Небо? За окошками нет ничего? Тьма...» Тьма недоверия и непонимания, «спустившаяся над Ершалаимом», окружает Иешуа, «тьма Египетская», тьма российской провинции — географической и духовной — окружает юного врача.

Посетитель попадает в экспозиционно-художественную предметную среду, выражающую идею нравственного служения людям, идее, воплощенную в образе русского врача как метафорической интерпретации темы «исцеления нравов», темы *Спасителя*. «Я не буду бороться... Потянулась тьма Египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... В глуши. Но не один. А это моя рать.» Посетителя окружают образы русских врачей-подвижников, вдохновленных подвигом Христа, врачей — соратников «юного» Чехова, «юного» Вересаева, «юного» Булгакова. Последний за один год своей врачебной деятельности принял 15,5 тысяч больных, т.е. по 50 человек в день. Но музейная экспозиция, посвященная теме физического и нравственного спасения России, не ограничивается только именами врачей. Тема гораздо шире. Иешуа — врач сродни и Александру Ипполитовичу Ефросимову — ученому-изобретателю (пьеса «Адам и Ева»), спасавшему человечество от физического уничтожения. Ефросимов и является подлинно новым Адамом, свободным от классовых и иных социальных комплексов, новым человеком, определившим цель своей жизни как служение людям. Отсюда экспозиционная тема русского врача дополняется экспозицией, посвященной судьбам русских

ученых (изобретателей) первой трети XX в. (в их число входит и эмигрировавший брат М.Булгакова — Н.А.Булгаков). Понятно, что экспозиционная среда является структурной основой реальных, действующих *кабинетов врачей*, занимающихся нетрадиционной медициной, и *клубов изобретателей* (или «непризнанных гениев»), способных, будем надеяться, объединить обреченное племя создателей нетрадиционных идей и проектов, направленных на спасение человечества. Посетитель — одновременно и свидетель, и участник, и объект исцеления в прямом и переносном смысле слова.

Сон третий. «Что есть истина?»

В жизни любого подвижника наступает кульминационный момент, когда нужно ответить на вопрос власть имущих — «Что есть истина?». У каждого есть свой Понтий Пилат, свой Людовик XIV, свой Сталин, которым покоя не дает тот факт, что истина доступна лишь для разума гения. И хотя те из владык, у кого достаточно развиты ум и способность к состраданию, готовы растянуть диалог с гением на всю оставшуюся жизнь, страх оказаться за пределами авторитарной системы, не допускающей инакомыслия, не позволяет реализовываться их человеческому любопытству. Тема «Художник и Власть» пронизывает весь создаваемый образ: посетитель оказывается свидетелем и участником беседы Понтия Пилата и Иешуа во дворце Ирода Великого, завтрака-поединка Людовика и Мольера, телефонного и заочного диалога Сталина и Булгакова. Весьма характерно выскажется Булгаков о запрещении постановки пьесы «Батум» — последней попытки объединиться с «вождем»: «Люся, он подписал мне *смертный приговор*» (по воспоминаниям Е.С.Булгаковой).

В атмосфере парадной торжественности (сочетание элементов классической античности, классического просвещения и сталинского «классицизма») происходят эти «беседы». Символические атрибуты власти, подавляющие истину, воплощенную в духовно сильной личности, окружают Мастера (Мольера, Иешуа, Булгакова): античные и пролетарские императоры в скульптурных изображениях. на живописных полотнах, плакатах, в многотомных изданиях «классиков марксизма-ленинизма»; законы и постановления. липовые конституции и многое, многое другое... Решается судьба Города, судьба России. «Что есть истина?»

Слово произнесено: «Всякая власть является насилием над людьми... настанет время, когда не будет власти ни кесаря, ни какой-либо иной... Человек перейдет в царство истины и справедливости...» Врач, изобретатель. Спаситель становится *Пророком*. Мастером-философом, Мастером-драматургом. Мастером-писателем, Мастером-художником. Главное, что его волнует, это насколько точно он будет понят современниками и потомками. Помните? «Эти добрые люди... ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время». Эта «путаница» — как объект нашего пристального внимания — и есть живой процесс поиска истины. Экспозиционная тема «Художник и Власть» — всего лишь смысловой ключ к четырем основным зонам поиска общения:

— музей-экспозиция, посвященная русской религиозной философии XX в. (В.Соловьев, Н.Бердяев, В.Розанов и др.). является одновременно и *философским дискуссионным клубом*:

— музей-экспозиция «М.Булгаков и мировой театр» трансформируется в *экспериментальную сценическую площадку* (со зрительным залом), предназначенную для постановок произведений Булгакова и современных пьес, ставящих аналогичные проблемы;

— музей романа «Мастер и Маргарита» (отечественные и зарубежные издания) формирует среду *литературно-дискуссионного клуба «Мастер»*;

— наконец, то, что не связано непосредственно с биографией Мастера, но что органически входит в заявленную тему и соотносится с мемориальными особенностями дома № 10 — *экспозиция (выставочный зал) с художественной студией (мастерскими)*, созданная на основе бывших мастерских П.Кончаловского (здесь бывали С.Коненков, В.Суриков, группа «Бубновы валет») и Г.Якулова. Не исключено, что эта экспозиция-студия станет базой для пополнения коллекции русского изобразительного искусства XX — начала XXI вв.

Естественно, что все эти тематические зоны могут иметь торговые точки (салоны, киоски и т.п.) для продажи соответствующей печатной, изобразительной и прочей продукции. Вообще (это как бы ответ на вопрос о давлении «коммерциализации») проблема «Художник и Власть» может быть решена тогда, когда внутренняя свобода художника (Мастера) дополнена экономической независимостью.

Сон четвертый. «Белая гвардия».

От суда и приговора Власть начинается, собственно, путь на Голгофу. Торжественно-трагическим, обреченным, но сохраняющим право на истину — таким предстает Иешуа, образ которого выражен не непосредственно, а через описание *движения римских легионеров*, входящих в оцепление. Получается так, что не столько Иешуа, сколько мужественный центурион Крысобой и чго воины, почти *крестоносцы* в теальном смысле слова (христово воинство), движутся *к месту своей собственной казни (!)* «Казалось, что великан центурион в силах ходить так весь день, всю ночь и еще день, — словом, столько, сколько будет надо».

Удивительное мастерство Булгакова, не раздающего своим героям однозначных оценок и реализующего право на ассоциативность восприятия образа, особенно заметно, если вспомнить вещий сон Алексея Турбина о том, как входили в «рай» обгаренные кровью, своей и чужой, эскадроны «белой гвардии»: «...прямо-таки всем эскадроном, в конном строю и подошли».

В жизненной реальности М.Булгакова белое движение (во всяком случае его начальный этап) воспринималось как логическая, справедливая реакция на узурпацию власти, будь то Петлюра, Ленин или Троцкий. Белая гвардия — это бывшие обитатели разрушаемого «дома Турбиных», получившие право на его защиту; святые, «крестоносцы» (в значении *несущих свой крест до конца, до неизбежной казни*). Вспомним Алексея Турбина, Мышлаевского, Студзинского, полковников Малышева и Най Турса. Последний «был в странной форме: на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч длинный, каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов». «Они в бригаде крестоносцев», — поясняет Турбину вахмистр Жилин, а с ним и начинающий писатель, как бы предопределяя восхождение на Голгофу Иешуа, образ которого, как уже отмечалось, решается более тонко, на ассоциативной связи с движением цепи легионеров.

Все выше сказанное — «идеологическая» основа для создания *Музея русской армии*, тематические рамки которого не ограничены *историей белого движения* в России. Динамичная организация предметной среды — костюмов, воинских символов, фалеристики, оружия, портретов, фотографий, документов, карт, газетный публикаций, продукции «Освага» и т.п. — нагнетает атмосферу трагического движения носителей «белой идеи». Образ музея складывается на основе метафорических ассоциаций, связанных с конкретно-историческим и литературным фактом (роман «Белая гвардия»): после прорыва Петлюры большая часть офицеров и юнкеров забаррикадировалась в одном из киевских музеев (!), как бы открыв этим жестом символический ряд атрибутов неизбежной смерти и вечности. Плодотворной для создания образа нам кажется и идея совмещения «музея» с «гимназией» — портрет Александра I и ассоциативная связь с Бородинской битвой: «...в актовом зале как на Бородинском поле стояли сотни ружей в

козлах». Герои экспозиции — герои произведений Булгакова и их прототипы «с венцом во лбу и тремя огнями... с *аршинной пестрой георгиевской лентой*» (лента еще и как символ движения, дороги).

«Писатель одной темы и одной идеи — белого движения», — утверждали критики в 20-е гг. Движения к казни и обретению вечного покоя, — добавили бы мы.

Что касается «живой» организации такого музея, то можно предложить нечто, подобное *офицерскому клубу*, по крайней мере, современная идея создания *национальной гвардии России* могла бы найти здесь реализацию ее культурно-исторического осмысления. Посетитель может стать и участником деятельности клуба, и свидетелем этой деятельности. С другой стороны, клуб способен взять на себя формирование части коллекции будущего музея, например, на основе частных собраний.

Сон пятый. «Бег» («Казнь»).

«Бессмертие — тихий, светлый брег. Наш путь к нему стремление. Покайся, кто свой кончил бег...»

«В первый же час его стали поражать обмороки, а затем он впал в забытие, повесив голову в разматавшейся чалме... Тело с выпятившимися ребрами вздрогнуло... Иешуа оторвался от губки и, стараясь, чтобы голос его звучал ласково и убедительно, и не добившись этого, хрипло попросил палача: — Дай попить ему... Кровь побежала по его животу, нижняя челюсть судорожно дрогнула, и голова его повисла... Остановившись у первого столба, человек в капюшоне внимательно оглядел окровавленного Иешуа, тронул белой рукой ступню и сказал спутникам: «Мертв...»

«Совершенно было ужасно даже помыслить о том, что такого человека можно было казнить. Казни не было! Не было!».

«Славь великодушного игемона! — торжественно шепнул [палач] и тихонько кольнул Иешуа в сердце...»

«При чем же здесь «бег»? — спросит проницательный читатель будет не прав. Вспомним, как «спасал» русскую эмиграцию Сталин: большинство из тех «бегущих», кто возвращался на родину, попадали в лагеря или были расстреляны. Но наиболее символический смысл эта казнь-спасение» приобретает, если говорить о удьбе прообраза Хлудова — генерала Слащева: первый застрелился — второй вернулся на Родину и был убит «при загадочных обстоятельствах», когда началась травля Булгакова в связи с пьесой *Бег*. Новый Пилат не любил свидетелей...

«Бег» — мучительная, духовная и физическая смерть русской ультуры, интеллигенции, «белой гвардии». И не столь важно — ернулись ли они в лагеря и застенки лубянского дома: «бег» вне России — такая же смерть.

Итак, тема определена: *судьба русской эмиграции, внешней и внутренней*, с одной стороны заставившая Булгакова даже в условиях жесткой цензуры написать пьесу «Бег», определив свое однозначное определение к бывшим обитателям «дома Турбиных», с другой стороны, до конца жизни связавшая его имя с именами .Ахматовой, О.Мандельштама, Б.Пастернака... Да и что такое го жизнь в качестве «либреттиста» Большого театра, если не медленная физическая и духовная смерть?

Посетитель попадает в экспозиционно-художественную среду, ассоциативно связанную с образом *Распятия*. Распятие русской ультуры на деревянных и каменных крестах европейских, азиатских, американских городов, в лагерях Сибири, на митингах с резолюцией «Смерть»!, наконец, на домашней постели, в окружении (дай Бог!) двух-трех близких людей... Иными словами, *музей русской эмиграции* (внешней и внутренней), коллекция которого, вероятно, будет складываться из частных коллекций потомков

героев этого музея, это *действующий, живой музей*, своего рода Собрание (клуб, салон) последних представителей (и их потомков) ой культуры, ностальгия по которой всю жизнь преследовала М.Булгакова.

При создании экспозиционно-художественного образа Распятия можно использовать и символические мотивы церкви Успенской Божией Матери на кладбище Сен-Женевьев де Буа (вспомним молитву Елены Турбиной, обращенную к богородице о спасении брата).

Сон шестой. «Ученик»

Что остается от распятой Культуры? Благодаря кому она приобретает способность к постоянному воскрешению? У Булгакова есть сквозной многоплановый образ *Ученика*, ассоциирующийся с Левиим Матвеем, и с Николкой Турбиным, и с Маргаритой, и, определенной степени, с преобразованным Иваном Ивановичем Поныревым (бывшим Бездомным). А в реальности — это люди, благодаря которым мы имеем сегодня возможность читать собрание сочинений М.А. Булгакова, воспоминания, монографии, статьи жизни и творчестве писателя. Даже этот уникальный Центр возникает благодаря тем, кто сохранил нам наследие Мастера, его ивой образ, его рукописи, которые, конечно же, «не горят», но могут долго скрываться в стальных сейфах архивной цензуры.

Посетитель попадает в экспозиционно-художественную среду, где видит символические предметы (портреты, фото, документы, ещи), связанные с Т.Н.Лаппой, Л.Е.Белозерской, и, прежде всего, с Е.С.Булгаковой — реальной Маргаритой, спасавшей своего мастера. Здесь же и документальные свидетельства о друзьях Булгакова, первых «булгаковедах» (С.Ермолинский и др.), издателях, просто приличных людях, способствовавших второму ождению, воскрешению писателя в его собственной стране.

В архитектурно-художественном решении темы важно учесть следующие мотивы образа Ученика:

Левий Матвей — «...дорвавшись до столбов, уже по щиколотку воде, он содрал с себя отяжелевший, пропитанный водою таллиф, остался в одной рубаше и припал к ногам Иешуа. Он перерезал веревки на голеньях, поднялся на нижнюю перекладину, обнял Иешуа и освободил руки от верхних связей. Голое, влажное тело ешуа обрушилось на Левия и повалило его наземь... Прошло несколько... минут. Ни Левия, ни тела Иешуа на верхнем холме же не было».

Николка Турбин — «...они со сторожем вышли через противоположные двери в совсем темный коридор, где сторож зажег маленькую лампу, затем прошли немного дальше... Холодом обдало Николку... «Стойте, — слабо сказал он Федору... — вот он. Нашел. Он наверху...» Федор также под мышки втащил Ная на платформу лифта и опустил его к ногам Николки... В ту же ночь в асовне все было сделано так, как Николка хотел, и совесть его была совершенно спокойна, но печальна и строга... Старуха мать т трех огней повернула к Николке трясущуюся голову и сказала му: — Сын мой. Ну, спасибо тебе».

Маргарита — «...Запустив в волосы тонкие, с остро отточенными ногтями пальцы, она без конца перечитывала написанное, а перечитав, шила вот эту самую шапочку... Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером. Она нетерпеливо ожидалась обещанных уже последних слов о последнем прокураторе Иудеи, нараспев и громко повторяла отдельные фразы, которые ей нравились, и говорила, что в этом романе — ее жизнь...

...Боже, ты болен. За что это, за что? Но я спасу тебя, я тебя пасу... Она аккуратно сложила листы, завернула их в бумагу, перевязала лентой. Все ее действия показывали, что она полна решимости и что она овладела собой».

А теперь сам Мастер в последние минуты своей жизни о реальной Маргарите:

«Подойди ко мне, я поцелую тебя и перекрещу на всякий случай... Ты была моей женой, самой лучшей, незаменимой, очаровательной... Когда я слышал стук твоих каблучков... Ты была самой лучшей женщиной в мире... Ты любила мои вещи, я писал их для тебя...» (из дневника Е.С.Булгаковой).

Пластические эквиваленты образа Ученика, как и в предыдущих «снах», создают среду для «живой», реальной деятельности. В данном случае — это *научно-информационный центр* по изучению творчества М.Булгакова. Сюда должны органично войти: *библиотека, фоно-, фото-, кино- и видеодеки, компьютеры, издательство* обслуживающее все тематические зоны Центра), *конференц-* (он же кино- и видео-) зал, выставочный зал.

Посетителю представится возможность сыграть роль «ученого», по крайней мере, здесь он Найдёт максимальную информацию, связанную с миром Булгакова.

Естественно, для сеансового Посещения — своего рода театр «от науки»; но предлагаемый информационный центр способен функционировать и автономно (что свойственно практически каждой тематической зоне).

Как бы там ни было, это последняя тематическая зона перед конечной точкой нашего движения. Здесь пути расходятся. Путь Иешуа — к свету. Мы, как и Мастер, его «не заслужили». Наша цель — Покой.

Однако прервемся, чтобы пройти к той же цели другим путем, теперь уже через

«Бал у Сатаны»

Выбор вновь сделан. Посетитель (теперь уже из той категории, что жаждет острых ощущений), осмотрев комнату Мастера и, увлекаемый волнами коммунальной стихии (в противоположную от «концентрированного модерна» сторону), через огромный камин (вспомним, как проникали гости Воланда на бал) попадает... в пятое измерение:

«Каким образом все это может втиснуться в московскую квартиру? — Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до Желательных пределов». С пятым измерением, как при Булгакове, так и на сегодняшний день знакома только нечистая сила, мягко называемая «потусторонней». Напомним, что «когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасение у потусторонней силы». Другими словами — новый вариант Жизни, теперь уже не в снах, но и не наяву(?), а в дьявольском измерении. Каков же он. «тот, кто вечно хочет зла и вечно совершает благо?» — Он, частица которого сидит в нас упрямо и толкает на эксперименты и «подвиги», не всегда завершающиеся «Покоем».

А поскольку «бал» есть «бал», то первое действие нашей трагикомедии мы назовем

Круг первый.

Эксперимент профессора Преображенского.

Мы можем лишь догадываться, при каких обстоятельствах родился дьявол, но почти наверняка знаем, как родился бес. Посетителю представляется возможность присутствовать при сем «всемирно историческом» событии. На условном операционном столе, напоминающем очертания «шестой части земного шара», рождается (и что самое интересное, накануне Рождества) «новый человек» — смесь алкаша с собакой — Полиграф Полиграфович Шариков, бесполое существо, вмещающее черты и Василия Ивановича

(«кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках) и Аннушки-чумы. «Вы мужчина или женщина? — Какая разница, товарищ?»...

Новый человек — в новом мире: плакаты типа: «Ты записался добровольцем?», «Окна РОСТА» с обезличенными «рабочим», «красноармейцем», «бедняком» и т.п. Революционные лозунги типа «Даешь!» и «Долой!», плакаты-портреты новых Преображенных — Ленина, Троцкого, Сталина, Свердлова, Калинина и других больших и малых вождей. Много советской символики: предметно-вещевой (типа пролетарских «операционных инструментов», таких, как серп и молот, документальной, газетной, изобразительной. Безликие портреты новых городов, клубов, «дворцов труда» (А.Родченко, В.Татлин, Л.Лиеицкий, В.Крутиков и др.). Особо выделен портрет К.Маркса. «Выражение лица у него было такое, как будто он хотел сказать — Это меня не касается!».

Первые слова, которые слышит новый адам — Шариков, это: «Сдавайте валюту!» и «Ваши документы?». Первый лозунг трансформирует экспозиционно-музейную среду в реальную, работающую *валютную биржу* (контору по обмену валюты), дополненную музейной экспозицией на тему «российская (и не только) валюта 20 - 30-х гг.»: царские петры и катеньки, керенки, лимоны, червонцы, петлюровские карбованцы, турецкие лиры и т.д., — словом, все то, что держали в руках булгаковские герои. Второй лозунг вынуждает посетителя столкнуться с *административно-охранной службой нового Центра*, весьма необходимой, коль есть валютная биржа. Интерьер этой «службы» удивительно близок атмосфере булгаковского «домоуправления» (в нашем варианте — портрет Ивана Васильевича Грозного и его «золотой роты»). Грозный образ человека в «кепке, пальто и сапогах» компенсируется «спецбуфстом» с неизменно-советским: «Получите талоны!», что позволяет подкрепиться перед трудной дорогой в красную дьяволиаду..

Круг второй. «Дьяволица»

После нового «рождества» начинается деятельность. «Тьме Египетской», сквозь которую пробивается «спаситель человечества», противостоит дьявольский *перекресток* (традиционно булгаковский символ, обещающий читателю резкий поворот событий). На перекрестке сходятся четыре условные зоны советской дьяволиады 20 - 30х гг.

Первая зона связана с «*совкупиом*». выжившим в новых условиях. Помните? «В царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл дверь и... двинулась вся ватага на Советскую Русь». Посетитель попадает в фантастическую систему реальных и липовых торговых трестов, объединений, совместных предприятий, где делаются деньги из воздуха и всем заправляет бригада Чичикова: Неуважай-Корыто, Ноздрев, Елизавета Воробей и К. «Видишь магазины? Так это все его магазины. Все что по эту сторону улицы, — все его. А что по ту сторону, — тоже его». Словом, купеческая Москва 20-х гг. в экспозиционно-музейном варианте. А его реальное воплощение — *посредническая фирма «Пампуш на Твербуле»*...

Далее — вторая зона, логически продолжающая первую. «*Совкооператор*». Здесь все, что имеет отношение к распадной «зойкиной квартире»; полумастерская, полубордель, где «манекены похожи на людей, а люди — на манекенов». «Квартира — это все, что у нас есть, и я выжму из нее все. К Рождеству мы будем в Париже». Но нас больше волнует само производство. *Музей-ателье «Российский костюм 20-30 годов»* трансформируется в *реальное ателье по пошиву одежды «Зоя»*. Здесь же и демонстрационный зал, позволяющий удовлетворить любопытство ценителей моды прошлого и настоящего. При ателье — *коммерческий магазин*,

выполняющий одновременно функции «отдела комплектования» музея: помимо обычной продажи здесь осуществляется эквивалентный обмен (вспомним «сеанс черной магии»), «Фирма совершенно бесплатно производит обмен старых дамских платьев и обуви на парижские модели и парижскую же обувь. То же самое он добавил относительно сумочек и прочего». В нашем варианте это обмен образцов одежды (а также других предметов быта 20-30 гг.), имеющих музейное значение, на «французские тряпки». Экономическую стратегию подобных бартерных сделок разработать, на наш взгляд, не трудно.

Далее — третья зона дьявольского перекрестка, имеющего отношение к «*совэнтузиастам*» — многочисленному отряду деятелей, пропустивших некогда великую державу сквозь мясорубку экспериментов «первых пятилеток». Речь идет о пресловутом Рокке, использовавшем «луч жизни» в животноводстве: «Может быть этот тип выведет стерильных кур и догонит их до величины собаки...» «Может быть...» — печально вздохнет посетитель, окруженный гротескными образами колхозно-совхозной действительности, сложившимися за 70 лет Советской власти. Ну, а в качестве дополнения — зоомагазин «Луч жизни Рокка» (удивительно напоминающий нашу «промкооперацию»), где продаются куриные яйца и гады земноводные...

Наконец, последняя зона, созданная по образу и подобию хорошо известного нам «Спимата» (Главной центральной базы спичечных материалов), где обитает «*совчиновник*» Кальсонер (а также его многочисленные двойники из фельетонов, пьес, романов М.Булгакова). Посетитель попадает в совканцелярию («аппарат») с огромными (тоже воздействие «луча жизни») пресс-папье, бухгалтерскими счетами, ручками, скрепками, «входящими» и «исходящими», — словом, в более знакомую среду, ретроспективную, но легко узнаваемую. Ну, разве не родной нам покажется голова Кальсонера, «сверкающая огнями, электрическими лампочками, вспыхивающими на темени», и его голос как из «медного таза»? А с музейной точки зрения, это пиджак без головы, подписывающий очередное «постановление».

И если вам в реальной, например, нотариальной конторе при нашем «спимате» выдадут вместо нужных бумажек коробок спичек с изображением черного пуделя на этикетке, не обижайтесь. Все это штучки Коровьева...

В целом весь перекресток — это действующий музей московского быта 20 - 30-х годов.

Круг третий. «Разоблачение».

Труды и заботы новых «бесов» должны быть оценены по достоинству. Проблема «Что есть истина?» на дьявольском уровне решалась иначе. Вместо Гения перед Воландом предстала бесчисленная рать больших и малых семплеяровых, лихоедеевых, римских и варенух, — маленьких пилатов, уверенных в том, что крепко держат истину и свою судьбу в собственных руках.

Итак, «Кресло мне», — негромко приказал Воланд. В центре зала (напоминающего одновременно и зал варьете, и зал суда) перед креслом Воланда — светящийся шар, похожий и на Землюглобус, и на человеческую голову. Начинается процесс «разоблачения»... Надо отметить, что за последние пять лет разоблачений было сделано столько, что хватило бы на десять сеансов Мессира. Посетитель попадает в экспозиционно-художественную среду, представляющую из себя *Музей советских разоблачений*: десятки Дзержинских, павликов Морозовых, Ворошиловых, буденых и т.п. «героев» советской мифрологии представят в своем истинном лице. Документальные разоблачения усилены пластическими художественными средствами. Они страшны и комичны, переплетены с

кабаллистическими символами. (Вспомним предсказание судьбы Берлиоза: «Вы умрете другой смертью... Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде «Раз, два... Меркурий во втором доме... Луна ушла... шесть — несчастье... вечер — семь... И громко и радостно объявил: Вам отрежут голову!»).

Посетителю будет предоставлено право поучаствовать в доном из таких сеансов. На сцене могут отвести душу кашпировские, глобы и им подобные маги, обрушивающие свой энергетический потенциал на «простого советского человека».

«Ну что же, — задумчиво отозвался Воланд. — Они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... Ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... Обыкновенные люди. В общем напоминают прежних... Квартирный вопрос только испортил их». В общем, судьба Бенгальского нам не грозит, дорогой посетитель! По сути, это приглашение к разоблачению на уровне шуток Коровьева в... баню. Да, именно в баню, с зеркалами, пивом и раками. В баню, где дьявольским прокурором является булгаковский «банщица Иван» — мужик-горемыка, обслуживающий одновременно мужское и женское отделение: «Дядь Иван, а дядь Иван! — Што тебе? Мыло, мочалку имеешь? — Все имеем, только умоляю тебя, уйди ты к чертям... Женская фигура выскочила из простыни и, как Ева по раю, побежала в баню», или: «Да ты ж мужик! — Ну и мужик, дак что... Простыня не требуется? — Дядя Иван, провались ты в преисподнюю». Забавное, прямо скажем, разоблаченьице!

Круг четвертый. «МАССОЛИТ на марше».

Ну, а ответная реакция семплеяровых? Тут все в порядке; «красная гвардия» от идеологии в лице ее передового отряда — «инженеров душ человеческих» или «братьев-писателей», по выражению М.Булгакова, — готова к бою. И это не искусственно созданный образ. Вспомним «Левый фронт искусства», «Молодую гвардию» и прочие журналы и объединения. В общем — МАССОЛИТ (с Драмлитом в арьергарде). «Первым показался шагом едущий мумо решетки сада конный милиционер, а за ним три пеших. Затем медленно едущий грузовик с музыкантами. Далее — медленнодвигающаяся... машина, в ней гроб в венках». Похороны «социалистического реализма»?.. Вряд ли. Обитатели дома Драмлита и Перелыгина полны самоуверенности. Четвертый дьявольский круг нашего «бала» — торжественный марш литературы и драматургии 20 - 30-х гг.: здесь и Латунский-Литовский, и Лавровиц-Вишневский, и Бездомный-Безыменский (он же Приблудный, Бедный, Голодный), и автор нетленных «взвейтесь-развевайтесь» Пряхин-Жаров («Взвейтесь кострами»), и многие, многие другие герои «Мастера и Маргариты», «Театрального романа», «Зойкиной квартиры»...

Короче, мы в Музее «социалистического реализма». Образ его «похорон» — минипародия на движение римских когорт к Голгофе — вмещает в себя и побитые стекла в окнах-книгах. Ну, а чего стоят одни «грибоедовские» мотивы: «На дверях первой же комнаты... виднелась крепная надпись «Рыбно-дачная секция». На дверях комнаты № 2 было написано что-то не совсем понятное:

«Однодневная творческая путевка». Далее — «Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия) — Ялта, Суук-Су, Боровое, Цихидзаури, Махинджаури, Ленинград (Зимний дворец)». Ну, кому что, а мы выбираем ресторан, «расписанный лиловыми лошадьми с ассирийскими гривами», столик с «лампой, накрытой шалью».

Откроем меню: «...порционные судачки, стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенными раковыми шейками и свежей

икрой, яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках, филейчики из дроздов с трюфелями, перепела по-генуэзски...» «Да джаз, да, вежливые услуги».

Закусив и выпив водочки (помянув грешный «соцреализм»), заглянем в книжную лавку. Полки ломаются от толстых романов и трилогий 20 - 30-х г. Но, в отличие от мертвого груза обычных букинистических, экземпляры романа «Красные зеленя» здесь должны идти нарасхват: все они помечены нечистой силой — каракулями Коровьева и Бегемота.

Круг пятый. «Клиника имени Стравинского».

Каков же результат этой дьявольской жизни? Сумасшедший дом, а вместо распятия на кресте — смирительная рубашка. Да и что такое сама жизнь? Здесь Булгаков близок Шекспиру: «Жизнь — это история, рассказанная идиотом, наполненная шумом и яростью и не значащая ничего». Не зря же он обозначил «Театральный роман» как «Записки покойника», подражая гоголевским «Запискам сумасшедшего». «Дьяволиада» из той же серии. Близок к помешательству Хлудов, проходят через сумасшедший дом Мастер, Иван Бездомный, другие, более ординарные герои «Мастера и Маргариты». Да и сам Мастер — Булгаков часто находился на грани нервного срыва.

Эта казнь почище креста: смерть на кресте — физическая, сумасшедший дом — смерть духовная. Однако есть сумасшедший дом и есть... психиатрическая клиника. Булгаков-врач эту разницу чувствовал: первое — символ наказания, второе — спасения. Хотя в жизни, если вспомнить совдиссидентов 60 - 70-х гг., эти понятия давно перемешались. Словом, дурдом — очень характерное место для советской страны и одно из центральных в мире Булгакова.

Таким образом, посетитель попадает в атмосферу «знаменитой психиатрической клиники, недавно открытой под Москвой». Это царство профессора Стравинского — Петра Борисовича Ганнушкина, Петра Петровича Кащенко, Владимира Петровича Сербского и других «основоположников советской психиатрии». Все они в какой-то степени заложники своей собственной науки. С помощью пластических художественных средств необходимо создать полубредовую, полуреальную среду советского бедлама, где в смирительные рубашки закручены и шариковы с босыми, и сотни бывших мастеров. Это одновременно и *Музей советской психиатрической науки*, и *Музей духовной смерти Человека*, объявленного сумасшедшим. А поскольку трагедия всегда соседствует с буффонадой, в атмосферу этого «дома» врываются откровенно гаерские мотивы: «...в ногах Ивановой кровати загорелся матовый цилиндр, на котором было написано: «Пить». Постояв некоторое время, цилиндр начал вращаться до тех пор, пока не выскочила надпись: «Няня». Само собой разумеется, этот хитроумный цилиндр поразил Ивана. Надпись «Няня» сменилась надписью «Вызовите доктора». Ну, а в экспозиционно-художественных портретах психопрофессуры много от Александра Николаевича Стравинского: «Главный, по-видимому, поставил себе за право соглашаться со всем и радоваться всему, чтобы ни говорили ему окружающие, и выражать это словами «славно, славно». «Как Понтий Пилат!» — подумалось Ивану».

Словом, перед посетителем, как и перед Иваном — «три пути. Чрезвычайно соблазнял первый: кинуться на эти лампы и замысловатые вещицы и всех их к чертовой бабушке перебить, и таким образом выразить свой протест». Мы предлагаем два других. А именно (второй путь) — замечательную русскую народную игру (для «сдвинутых» во времени и пространстве советской дьяволиады) «тараканы бега». Иными словами, по типу известной стамбульской «карусели» создается национальное *казино*. Принципы его функционирования обозначены в «Беге», а экономический

эффект, надо полагать, специалисты оценят по достоинству. Наконец, третий путь, менее прибыльный, но зато с гарантией. Речь идет о *психоневралгической службе «Вам здесь помогут»*, оказывающей срочную помощь пострадавшим как в реальной жизни, так и в нашем Центре...

Круг шестой. «Свита Воланда».

«Мы подошли к последней, кульминационной точке нашего «бала» — собственно феерическому представлению, устроенному в «пятом измерении» московского дома. В центре внимания те, кто обеспечил успех этого фантастического бала, где звучала музыка Штрауса, где кровь перемешалась с шампанским, где бесовский огонь, уничтожавший мещанскую муть, казался очистительным, карнавальным фейерверком. Это те, кто сохраняет и до сегодняшнего дня всю прелесть дьявольской круговерти, порой *спасающей* от ужасов политической «дьяволиады». Сатанинская свита, грозная и глумливая, способная на невероятные пошлости, и в то же время яркая, полная бесшабашного оптимизма.

Зло в этом мире часто оборачивается добром, а порождения дьявола не всегда шариковы. Иначе жизнь, действительно, не имела бы смысла, а ограничивалась сумасшедшим домом. Но пока есть глумливый Коровьев, гуляка-кот Бегемот, комплексующий добряк Азazelло и многие, многие другие гости последнего бала в булгаковском доме, есть надежда на спасение даже в дьявольском мире. И хотя посетителя окружает фантастическое, нереальное пространство, населенное героями «Мастера и Маргариты», все это чисто внешнее ощущение. Главное — и по настоящему реальное! — то, что вся эта свита не больше и не меньше, как *частицы нашей собственной беспокойной души*, жаждущей праздника, пира во время нравственной чумы. *Все мы, выбравшие этот путь, и есть свита Воланда!*

Мы попадаем в пространство шоу-зала, предназначенного для гала-концертов, эстрадно-цирковых программ, джаз-, рок-, и т.п. акций. Словом, мы участники массового карнавала, где у каждого есть возможность получить роль картонного вампира, соблазнительной ведьмы, летающего борова... В последнем случае (тем, у кого напряженные отношения в семье) будут выдаваться удостоверения следующего образца: «Сим удостоверяю, что предъявитель сего... провел упомянутую ночь на балу у Сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства («боров»). Подпись — Бегемот».

Естественно, на базе этого шоу-зала может действовать *Клуб любителей собак и кошек*, устраивающий периодические выставки своих питомцев.

Карнавал — последний этап на пути к вечному Покою — в какой-то степени противостоит своему более «серьезному» аналогу в движении через «Голгофу». И не только он. Надо сказать, что все шесть тематических зон «Бала у Сатаны» являются ассоциативными «рифмами» к шести тематическим зонам «Голгофы». Это как бы аверс и реверс нашего бытия и мира Булгакова, в частности. Поэтому весьма желательно было бы организовать *визуальную связь между параллельными зонами*. Посетителю необходимо предоставить возможность (используя специальные технические средства) видеть то, что происходит в каждом из действующих музеев (клубов, магазинов и т.п.).

«Покой».

И наши ностальгические сны, и наши драматические «круги» сходятся в одной конечной точке. Здесь мы прощаемся и с Иешуа, и с Воландом: один идет к «свету», другой мчится сквозь «тьму». Перед нами открывается иная среды, иная жизнь, существующая одновременно и в нашем сознании, и в

«пятом измерении». Это — единственная «реальность», предоставленная нам в результате компромисса Бога и Дьявола, заключивших, пожалуй, не самый худший договор.

Образ «Покоя», столь выстрадавшего Булгаковым, возникает, как уже отмечалось, в контексте квартиры №34, точнее, в ее пустых стенах, хранящих печать коммунального быта и превращенных в архитектурную основу для создания иллюзорной среды:

«Ты награжден. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил... Смотри, вон впереди твой вечный дом. Я уже вижу венецианское стекло и вьющийся виноград. Это твой дом, твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не потревожит... Ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Бережь твой сон будучи». И еще: «Неужели вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде...?»

И, наконец, «свечи будут гореть, услышишь квартет, яблоками будут пахнуть комнаты дома...» Исчезнут «кошмары в полосатых подштанниках», — уточнили бы мы. И вместо чужой коммунальной (во всех смыслах слова) среды — вечно звездное небо и «звезды» мировой культуры — Шуберт, Гете, Гоголь, Пушкин, Толстой, Вагнер, Чехов...

Наконец, в центре, в комнате, которую когда-то, в своей «первой» жизни, занимал М.Булгаков — предметные символы «Покоя», прообразы которого можно видеть на фотографиях кабинета писателя (в Нащокинском переулке и др.), но не реальные, а призрачные, точнее — *прозрачные*, почти *хрустальные*... Трудно давать советы Художнику в отношении конкретных материалов, из которых все это будет создаваться. Возможно, стекло, зеркала и т.п. Возможно, визуальнотехнические эффекты... Во всяком случае впечатление должно быть такое, что предметы умерли, растворились во времени и пространстве и воскресли вновь в новом, мистериально-звездном мире...

Однако посетитель-то наш живет в мире реальном. И мы обязаны это учитывать. Отсюда экспозиционно-художественный образ «Покоя» — всего лишь часть айсберга, основу которого составляют объекты земного покоя — *гостиничный комплекс* (с соответствующими службами), спроектированный по высшему разряду и предназначенный, прежде всего, для тех, кто хочет завершить путешествие «по полной программе». Комплекс может быть использован и для гостей международных конференций по проблемам творчества М.Булгакова.

В начале сюжетно-тематической концепции упоминался третий путь. Нам кажется вполне реальным разработать систему специальных конструкций, органично входящих в экстерьер дома и позволяющих определенным группам посетителей, не имеющим в достатке времени и средств, заглянуть в «окна» булгаковского мира, т.е. пройти оба намеченных пути не в качестве участника, а в качестве наблюдателя. Вообще, внешняя уличная часть нашей экспозиции (двор) — это пока открытая тема. Во всяком случае, стоит подумать и о внешней, «канатной» связи двух квартир, и о возможных темных силуэтах «свиты Воланда», растворяющихся в московском небе, и о многом другом...

Наше путешествие закончилось. Остается добавить, что намеченные сюжетные повороты способны включить в зону своего действия и другие объекты торговли, бизнеса, науки, искусства. Сегодня уже создаваемые под крышей дома № 10 предприятия, формально не входящие в структуру Центра, смогут самостоятельно найти свой «булгаковский» имидж, и тем самым расширить тематические границы Центра.

Правовые и финансово-экономические принципы организации и функционирования Центра не входят в поле нашего исследования (здесь необходимы соответствующие специалисты). Отметим только, что идеальным вариантом для начала реализации данной идеи может стать создание *акционерного общества*, объединяющего заинтересованные государственные (например, музеи, библиотеки и т.п.) и частные структуры на основе соответствующего устава. Создание такого общества откроет и источники финансирования для всех проектных работ, а также обеспечит первую очередь реализации, связанную, как нам кажется, с мемориальной частью экспозиции и с откровенно «доходными» тематическими зонами. (Это касается, естественно, не только данного Центра, но и, смеем надеяться, многих ему подобных.)

Немного о принципах работы Центра. Понятие «посещение» может иметь здесь несколько значений. Наиболее оптимальным (и доходным) является организация посещения по принципу «Диснейленда»: посетитель приобретает билет на полную (или частичную) программу, продолжительность которой определяется от нескольких часов до *суток* (что-то здесь есть от «однодневной творческой командирски МАССОЛИТА!). В течение всей программы он живет полнокровной человеческой жизнью — с питанием, удобствами, развлечениями или серьезной «научной» деятельностью. Это один, наиболее выгодный с финансовой точки зрения, вариант.

Помимо длительного сеанса, посетитель получает возможность и выборочного посещения той или иной зоны, в особенности, если в ней на определенное время планируется конкретная театрализованная программа.

Вероятно, особое внимание заслуживают и *постоянные посетители* — члены соответствующих клубов. Здесь тоже не исключается определенная градация — от «действительных членов» до «членов-корреспондентов» и «кандидатов». Но это уже частные вопросы самих клубов. Их социально-экономический и правовой статус в границах Центра должен быть утвержден в соответствии с Уставом.

4. Музеефикация «делового клуба»

На предыдущих страницах речь шла хоть и о специфических, нетрадиционных, но, тем не менее, музеях, идущих навстречу иным социальным структурам. Однако в наше «коммерческое» время появляются и будут появляться вполне самостоятельные «деловые» структуры, *идущие*, в свою очередь, *навстречу музею*.

Объясняется этот феномен тем, что многие частные фирмы и деловые клубы располагаются в архитектурных памятниках «музейного значения», но по ряду причин не обладающих формальным статусом *памятника* (с известным «охраняется государством...» и т.п.). Стереотипное оборудование «офисов» уже не может удовлетворить новых советских бизнесменов, лелеющих свою ностальгию по «культуре». С другой стороны, плачевен и итог попыток бесхитростной стилизации под «купеческую» Москву, сводимый к традиционным ансамблевым экспозициям «мнимореальных» музеев.

Поэтому, будем надеяться, ремесло музейного проектировщика, стремящегося к поэтической мифологии, не умрет вместе с политической мифологией бывших «госучреждений».

Рассмотрим эту проблему на примере сценарной концепции одного из новых деловых клубов, сочетающих социально-культурные цели с перспективной коммерческой активностью.

Речь идет о так называемом Телеклубе, расположенном в малоизвестном московском доме с весьма любопытной биографией (авторы сценарной концепции — Т.Поляков, М.Коробко, С.Михайлова).

Идея создания Телеклуба в полутораэтажном каменном особняке конца XIX — начала XX в., построенном в стиле неоклассицизм по проекту А.Э.Эрихсона для купца 1-ой гильдии, потомственного почетного гражданина И.К.Прове и его супруги Э.И.Прове (впоследствии — Миндер), кажется результатом игры ума одного или нескольких «посвященных», интуитивно нашедших связь между телевидением и профессиональным биржевиком, вхожим в круг известных архитекторов конца XIX — начала XX столетия. Наша задача — трансформировать административную идею в идею художественную.

Итак, что мы имеем на уровне исходных данных?

Во-первых, уже упомянутый дом А.Эрихсона — одного из двух десятков московских домов, созданных по проекту модного архитектора, друга Ф.Шехтеля, прошедшего путь от неоклассицизма до модерна. Путь этот, надо сказать, был не такой длинный, и неоклассицизм в архитектуре (с его *нарочитой*, эстетской ориентацией на классический стиль, явным подчеркиванием отдельных деталей-символов) можно считать предмодерном или разновидностью модерна. Представители русского модерна (Ф.Шехтель, А.Эрихсон, В.Валькотт, Л.Кекушев и др.) искали свое творческое «я» и в декоративных ритмах национально-романтической архитектуры, и в строгих пропорциях архитектуры классической, не ограничивая свой эстетический утилитаризм раз и навсегда выбранными образцами.

Интерьер дома включает три основные зоны для возможной эксплуатации в рамках Телеклуба: *первый этаж* — с бывшей гостиной, столовой, кабинетом хозяина, будуаром, спальней и т.д.; *подвал* — с бывшим курятником, винным погребом и т.п.;

второй полуэтаж — с антресолю и прочим, связанный с первым этажом помимо лестницы еще и стеклянным перекрытием — «фонарем».

Во-вторых, территория вокруг дома, так сказать, «пространство и время», между улицей К.Маркса (Старобасманной) и Новобасманной, соединенных ул. Лукьянова, или бывшим Бабушкиным переулком, названным в честь хозяина полотняной фабрики начала XIX в. В районе этих улиц и далее, до Разгуляя, селились в конце ХУН — начале ХУ1Н в. именитые дворяне и купцы, желавшие быть поближе к лефортовским интересам Петра I. Имена А.Пушкина, П.Чаадаева, М.Лермонтова (Красные ворота), а также Муравьевых-Апостолов тесным образом связаны с нашим районом. Что касается локальной территории, окружающей дом, то, на наш взгляд, особый интерес представляют перестроенные корпуса басманной больницы, внутренний дворик с хозяйственными постройками, а также сквер с останками бюста В.Ленина — напоминание о бывшем Бауманском РК ВЛКСМ.

В-третьих, первые хозяева дома — его заказчики. Иван Карлович Прове известен в Москве с конца 60-х г. XIX в. Купец 1-ой гильдии, владелец нескольких домов в районе Ново- и Старобасманной, всю жизнь занимался торговлей хлопком и благотворительностью. Получив титул коммерции советника, Иван Карлович становится биржевым маклером, помощником старшины Московского купеческого общества, а также членом различных «товариществ», объединявших российских текстильщиков. О личности И.К.Прове нам ничего не известно. Но вот как характеризует эту категорию функционеров Московского биржевого общества, членами которого состояли преимущественно промышленники и торговцы мануфактурой, П.А.Бурышкин (летописец московского купечества): «Маклер — фигура вне времени и пространства. Везде и всегда тип маклера, более или менее, один: приятный собеседник, балагур, хороший застольный компаньон и вообще человек, общение с коим доставляет удовольствие... (131). О жене «приятного собеседника» также известно немного. После смерти мужа Эмилия Ивановна

Прове выходит замуж за Александра Филипповича Миндера, также биржевого маклера и... Здесь вообще много загадочного и для нас интересного, ибо именно Эмилия Ивановна (а не муж — Иван Карлович) покупает (1879) часть участка под будущий дом у... Софьи Александровны Миндер, жены статского советника Егора Филипповича Миндера, т.е. брата (?) будущего мужа...

Более того, Егоров Филипповичей Миндеров вообще в Москве двое — один врач, другой инженер-текстильщик... В общем, во взаимоотношениях Миндеров и Прове на семейном фронте весьма много загадочного, хотя нам симпатичнее Егор, инженер, так как именно в его день бракосочетания друг и более известный коллега А.Эрихсона Ф.Шехтель оформлял Егору приветственный адрес. В этом случае цепочка наших структурно-ассоциативных связей начинает вырисовываться более отчетливо.

В-четвертых, последующие хозяева дома Прове после 17-го года. По некоторым сведениям — это дети бывшего сиротского (а поссоветски — детского) дома. Ну, а «дедушка Ленин», как уже отмечалось, охранял полнокровную жизнь районного комитета ВЛКСМ с 1969 до 1991 гг.

Итак, если образ жизни российских купцов-текстильщиков с немецкой фамилией (Миндер или Прове) можно определить как *тезис* истории дома № 7, а советский образ жизни (включая, разумеется, и легендарный детский дом) — как *антитезис*, то *синтезом* в данной логической конструкции и призван стать тот самый Телеклуб — уникальное порождение наших дней, учитывающее все нюансы российско-советской истории XX в.

Проанализируем теперь понятие «телеклуб» в контексте вышеобозначенных фактов, т.е. попытаемся найти временные, тематические, лингвистические, философские и иные ассоциативные связи между объектами.

Современные энциклопедические словари фактически игнорируют это понятие, хотя и в периодической печати, и в практической деятельности центрального телевидения различные телеклубы давно нашли свое органичное место. И тем не менее, универсального, штампованного телеклуба нет и, вероятно, не может быть. Создание телеклуба в доме Прове требует акцентированного внимания на составляющие части данного термина.

Понятие «клуб» традиционно для российской культуры конца XIX — начала XX вв., хотя в это время вместо французского «салона» и английского «клуба» чаще всего употреблялось понятие «кружок» («литературно-художественный», «артистический» и т.п.). этом случае приглушалось некоторое отличие двух европейских понятий. Если клуб — это общественная организация, объединяющая людей в целях общения, связанного с политическими, научными, художественными и иными интересами, то салон представлял собой литературно-художественный, политический или иной кружок, собирающийся в *частном доме*. В последнем случае, как видим, «кружок» был более тесным, умещавшимся в парадной гостиной.

На первый взгляд, ближе к телеклубу стоит традиционный киноклуб. Первые киноклубы («Друзья седьмого искусства», «Синеклуб» и т.п.) возникли во Франции в 20-е гг. Сегодня подобных киноклубов множество, но немногие имеют свое собственное лицо, что в большой мере обусловлено отсутствием «домашних» мотивов. В этом смысле телеклуб гораздо ближе к традиционному салону (впоследствии — кружку), ибо телевидение, в отличие от кинематографа, является *домашним* видом искусства. А отсюда традиционная гостиная (основа любого салона и кружка), занимавшая центральное место в доме Прове, является основой для организации предметно-художественной среды всего телеклуба.

С другой стороны, если отвлечься от истертых, современных понятий с основой «теле» (телевидение, телеэкран) и оглянуться на конец XIX — начало XX в., то возникают более сложные, в определенной степени экзотические понятия, позволяющие бросить иной взгляд на бытовое «теле».

Например, *телегония* — наукообразная концепция, подразумевающая сходство детей не со своим отцом, а с отцом более раннего приплода. Современная, постперестроечная «телегония» подразумевает ретроспективный уход за рубеж семнадцатого года, возвращение на семьдесят лет назад, забвение наших великих «отцов» и «вождей». Дети своего времени, мы пытаемся найти родственные связи — культурологические, социально-экономические и прочие с порождениями российской цивилизации начала XX в. Понятно, что каждый старается найти то, что *хочет* найти.

Или возьмем *телепатию*: в нашем смысле это средство исторической коммуникации, интуитивно воспринимаемые нами представления, мысли и чувства наших исторических предшественников. Вся эта информация излучается внешне безмолвными материальными объектами — памятниками истории и культуры.

Наконец, через *телеологию* — учение о целях, доказательство бытия Бога из целесообразного устройства природы — мы выходим на *теософию*, своеобразный синтез богословия, теологии и телепатии, т.е. *мистическое богопознание*. А отсюда уже не далеко до весьма модного во времена Прове домашнего спиритизма, в определенной степени заменявшего сегодняшнее телевидение.

Отметим, что для нас эти понятия всего лишь поэтические символы, призванные стать основой для ассоциативных связей между архитектурно-художественными образами. Во всех этих «теле» скрыта некая *тайна*, способная трансформироваться в художественные идеи, выходящие за рамки восприятия телевидения на уровне кухонной электромясорубки или пылесоса.

Итак, с одной стороны, предполагается создать среду, объединяющую людей в целях общения «по интересам». А с другой стороны, это общение на уровне современной телекоммуникации ретроспективно повернуто на сто лет назад с целью более яркого выявления скрытых возможностей домашнего телеэкрана. Иными словами, телеклуб накладывает на гостеприимный дом человека «вне времени и пространства, общение с которым доставляет удовольствие» (вспомним П.А.Бурышкина).

И еще одно «методическое» замечание. Предполагается создать отнюдь не музей, и уже тем более не музей традиционный — с витринами, стендами, этикетками и т.п. Воспринимая музейную экспозицию как своего рода театр вещей, мы отмечаем основную современную тенденцию — попытку выйти на уровень клуба, салона, гостиной, сохраняя при этом предметно-художественную среду, характерную для музеефицируемого времени. В данном случае тенденция (а, следовательно, и наша задача) иная: от клуба (гостиной, салона и т.п.) — к музею, т.е. музейная специфика призвана органично войти в архитектурно-художественную ткань Телеклуба, не являясь при этом самодовлеющей. Арсенал наших средств достаточно обширен: типологические предметы времени, их муляжи (копии, макеты), архитектурно-художественные средства, включающие пластические конструкции, скульптурные произведения, живопись, графику и т.д. — словом, все то, что характерно для современного дизайна.

Для того чтобы наш замысел был более понятен, откажемся от предварительной общей структуры, представим ее как вывод в конце сценарной концепции и начнем с частного, точнее, с завязки нашего сюжета, т.е. войдем в Дом.

Существующая ныне планировка интерьера является типичным примером переделки частного дома в советскую контору с обязательным кабинетом для «начальника»... Нам кажется вполне необходимым и реальным вернуть прежнюю архитектурную структуру.

Итак, следуя плану А.Эрихсона, откроем парадную дверь и войдем в традиционную для подобного рода особняков Прихожую.

«От телеологии - к телеклубу»

За год до начала строительства особняка вышло очередное издание правил светской жизни и этикета — «Хороший Тон», с которым, смеем надеяться, была хорошо знакома и хозяйка дома, Эмилия Ивановна Прове.

Небольшая, но весьма продуманная передняя, хотя и не такая «светлая и просторная», но вполне соответствующая этим «правилам», способная вернуть «вместе с вешалками и особенными местами для складки палок и зонтиков, необходимую мебель, состоящую из нескольких стульев, стола и зеркала». Это, так сказать, оболочка «хорошего тона». Но вот за предметными деталями домашнего интерьера приоткрывается тайна *телеобразов*. Нас окружают фантомы, тени, призраки прошлого и настоящего. Они появляются от вешалки (вспомним, с чего начинается театр), заполняя стены, пол, потолок передней. Первое ощущение: куда мы попали? С одной стороны, мы в доме купца-мануфактурщика, коммерции советника, члена правления... и прочая, прочая. Тексты, стилизованные под увеличенные визитные карточки, сообщают нам об этом. Но тут же появляются тексты иного плана, ломающие название «Телеклуб» и выводящие веер новых ассоциаций: телегония, оте/геология, телепатия... вплоть до теософии. Появляются силуэты хозяев Дома, вероятно, черные контуры на белом фоне, так как реальных портретов нет, по крайней мере, они нам не известны.

Вот этот, в сюртучной паре и котелке, достаточно полный и добродушный, — не иначе, как сам хозяин, Иван Карлович. Дамочка в ажурной шляпке с перьями, тщательно затянутая в корсет — Эмилия Ивановна. Затем — силуэт стройного мужчины в пенсне. Это Александр Миндер, будущий муж овдовевшей хозяйки, который еще за четыре года до смерти И.К.Прове (!) постоянно жил в этом доме. Рядом раздвоенный силуэт — человек в форменной фуражке и одновременно в шляпе, Егор Карлович Миндер. Кто он, врач или инженер, а, может быть, един в двух лицах? Эффект раздвоения личности, ограниченно входящий в контекст словесной игры с корнем «теле», может быть усилен за счет фантастических трансформаций обычного, бытового зеркала, находящегося в передней. Фрагменты архивных документов, характеризующие таинственные взаимоотношения Миндеров и Прове, объединены пластическими образами телеаппаратуры (камера, экран, прожектор и т.п.), как бы проецирующей время Прове со всей этой тео- и телечертовщиной в наш век *технического телевидения*. То же самое происходит и с центральным (в данном контексте) образом самой знаменитой женщины в России тех лет — Елены Петровны Блаватской, духовной матери московских теософов и мистиков. Надо сказать, что в купеческой среде, если и не отдавали все свое время этим играм (были заняты реальным *делом*) то, во всяком случае, не игнорировали модные теории. Известно, что философско-мистическое начало заложено в каждом соплеменнике Э.Т.Гофмана, так же, как и в русском купце (вспомним А.Н.Островского) скрыта генетическая склонность к чудесному. Значит, наш поворот темы «телеклуба» на этимологический путь постижения таинственного смысла определяющего корня вполне оправдан. Кроме того, мы знаем и о прямых связях московского купечества с теософским обществом. Например, сестра П.А.Бурышкина. Надежда Афанасьевна, женщина-врач, вероятно, коллега одного из наших Егоров Филипповичей Миндеров, состояла членом теософского кружка Христофоровой, близкой подруги Е.Блаватской. Затем Надежда Афанасьевна вместе с Андреем Белым (еще силуэты, теперь уже на черном фоне) перешли к Рудольфу Шиейнеру. Этот соплеменник Прове и Миндеров, своего рода Калиостро конца прошлого века, от благотворительности и общения с таинственными силами природы (суть образа жизни, пропагандируемого Е.Блаватской) перешел к наукообразной теософии, раскрывающей тайный смысл силы человека «с

помощью особых духовных и физических упражнений»!.. Точно такой же эффект исторической «телепатии» и «телеологии» должна произвести и художественная трансформация теософско-мистических образов в уже названный символический ряд телевизионных атрибутов (камера, экран, телебашня и т.п.). В случае с телеологией создаваемый Телеклуб и является той самой символической *целью*, к которой шел столетний дом, рожденный талантом А.Эрихсона.

«Архитектор Образа Жизни».

Логическое продолжение прихожей — вестибюль — объединяет три основные зоны первого этажа (столовую, гостиную, кабинет), определяет реальный (через коридор) выход в подвальное помещение и визуально (через стеклянное перекрытие — «фонарь») связывает жилую часть дома с верхним полуэтажом (антресолю). Иными словами, вестибюль — это смысловой центр дома Прове, архитектурная философия которого скрыта в проекте А.Эрихсона. Чтобы понять образ жизни российского предпринимателя ушедших лет, необходимо прежде всего понять роль организатора этого образа жизни, *архитектора* в прямом и переносном смысле слова.

Образ Адольфа Эрнестовича Эрихсона (а, следовательно, и архитектурная философия дома, трансформирующегося в телеклуб) складывается как бы из двух взаимопроникающих частей.

Прежде всего, это фотообраз А.Эрихсона в окружении ближайших коллег архитекторов, среди которых особо выделяется Ф.Шехтель. Вероятней всего это объемно-пространственный фотоколлаж, стянутый эллипсидными линиями потолочной лепнины и изящной отделкой соседних дверей. Волнообразные, прерывистые ритмы создаваемых конструкций входят в интерьер с неоклассическими, подчеркнуто строгими деталями входа интерьера. Собственно модерн — новый стиль и способ освоения пространства — как бы рождается на наших глазах.

Ритмическая пластика объединяет изобразительно-биографические мотивы: здание Училища живописи, ваяния и зодчества; собственный дом в Петровском парке; портрет отца — Эрнеста Яковлевича Эрихсона, известного московского *банкира*; портреты матери — Альбины Романовны, *купеческой* дочери, и брата — Ричарда Эрнестовича, корреспондента *купеческого банка*. Ну, и наконец, семья Эрихсонов долгое время жила в *районе Басманной* части, что и необходимо выразить с помощью архитектурно-художественных средств.

Биографический образ *архитектора* — всего лишь ключ к сознанию его творческой деятельности, измеряемой не годами, а *домами*. Причем, представляя наиболее характерные проекты (и их реализации) А.Эрихсона, развивающие создаваемую нами пластическую легенду о модерне, мы стремимся не столько к познавательной ценности выбранных объектов, сколько к ассоциативному определению *тематики* основных помещений будущего Телеклуба, объединенных Вестибюлем. Небольшой особняк — это своего рода «*микрокосма*, локальная модель образа жизни делового человека из прошлого века. Одновременно это и творческий трамплин для расширения границ в поиске новых пространственных структур, способных организовать новый образ жизни уже на уровне городского «*макрокосма*». Так из гостиной рождается гостиница, из домашней столовой — ресторан, из кабинета — административное здание... Подобная легенда, позволяющая находить ассоциативные и причинно-следственные связи между объектами, вполне соответствует нашей идее. Представим, что среди фотообразов дома князя А.Голицына (Поварская, 40), доходного дома на Спиридоновке (ул. А.Толстого, 21), аптеки Карла Феррейна (Никольская, 4), Центральной телефонной станции и других выделяются следующие мотивы.

Здание гостиницы «Метрополь», где А.Эрихсону предложили спроектировать часть интерьеров. Уникальный проект предусматривал весьма характерную для модерна конструкцию — стеклянный купол, покрывающий здание. Как видим, связь с нашим перекрытием — «фонарем» прослеживается достаточно отчетливо, тем более, что особняк Прове был построен в первой половине 90-х гг., а «Метрополь» — в 1899-1905 гг. Более того, здесь появляется возможность выйти за рамки плоскостных, фотоизобразительных средств и использовать реальные объемно-пространственные особенности вестиюля.

Вполне уместной в контексте составляемого образа будет выглядеть и цитата из Ф.Ницше (когда-то шедшая по фризу третьего этажа «Метрополя»): «Опять старая истина, когда выстроишь дом, то замечаешь, что научился кое-чему». Но истинный смысл этой «фонарной» темы скрыт еще глубже, точнее, *выше*. Известно, что фасад одного из эрихсоновских домов (Кузнецкий, 16) разрабатывали братья Веснины — ученики нашего Мастера, впоследствии известные архитекторы-конструктивисты. В этом смысле модерн явился отправной точкой для многих конструктивистов и функционалистов, развивающих идеи геометрических пропорций железа, стекла и других материалов XX в. Поэтому стеклянный «фонарь», связующий время Прове и Будущее, провоцирует архитектурные фантазии на тему известного проекта корпункта «Известий», выполненного братьями Весниными в 20-е гг. и представлявшего практически прозрачное здание-башню. Но о функциональном значении второго полуэтажа (антресоли) мы поговорим чуть ниже. Пока же вернемся к исходной точке наших рассуждений о гостинице.

А.Эрихсону в процессе проектирования «Метрополя» была отведена роль организатора интерьера, т.е. создателя собственно *гостиницы*, в прямом смысле слова. Сохранившиеся фотографии подтверждают, что по причудливости фантазии и богатству интерьеров с этой «Вавилонской башней нового времени», как называли «Метрополь» современники, не могла сравниться ни одна московская гостиница тех лет. Итак, от шикарной гостиницы до ее прообраза — гостиной в доме Прове — всего один шаг. И это шаг в театрально-художественную зону Телеклуба, определяющую *Искусство Духа...*

Далее, здание ресторана «Яр» в Петровском парке. Понятно, что архитектурные детали раннего модерна, чередующиеся с образами «фантастических кутежей» и «песенной цыганской культуры» (Л.Гинзбург), выводят нас в бывшую *столовую* дома Прове, определяя еще одну сторону образа жизни тех лет — *Искусство Плоти*.

И, наконец, третий мотив — Банкирский дом братьев Джамгаровых, включавший пассаж, магазин, контору и квартиру, т.е. спроектированный посредством функционального развития темы «делового кабинета», — связывает Вестибюль (через Прихожую) с основной тематической зоной Телеклуба — бывшим *кабинетом* биржевого маклера, воспроизводящим *Искусство Дела*.

* * *

Кроме того (а это действительно последний мотив, выполняющий роль антитезиса), сквозь изящный фасад полуторазэтажного особняка под № 28 на ул.Качалова (бывшая М.Никитская), спроектированного А.Эрихсоном для коллеги И.Прове — текстильщика В.Бакакина — просвечивает черное пенсне Лаврентия Павловича Берии... Историческая случайность? Но в контексте нашего дома этот образ приобретает дополнительный смысл. Вместо цитаты из Ф.Ницше на фасаде «Метрополя» появляется новый текст: «Только диктатура пролетариата в состоянии освободить человечество от ига капитала». Не знаем, как насчет человечества, но особняки бывших «коммерции советников» освободили довольно быстро. Образ жизни был заменен на образцы для подражания: в домах архитектора А.Эрихсона

разоблачает «иго капитала» В.Ульянов-Ленин, «освобождает человечество» Л.Берия, воспитывает молодые пролетарские кадры райком комсомола...

Отнюдь не навязывая это в качестве истины в последней инстанции, мы предлагаем доль западного коридора (от вестибюля — к лестнице), в самых *неожиданных местах*, представить небольшие образные фрагменты былой комсомольской жизни, как бы пробивающиеся (как старые обои) сквозь штукатурку и окраску стен *восстанавливаемого московского Дома*.

Итак, определив смысловую функцию вестибюля, перейдем к описанию конкретных зон Образа Жизни.

«Искусство Духа».

На наш взгляд, идея создания «домашнего театра» в бывшей столовой (что обусловлено наличием небольшой сцены, видимо оставшейся от «детдомовской» жизни Дома Прове, не совсем отвечает предлагаемой концепции. Сохраняя саму идею, вернем ей реальную основу для предметно-художественного и функционального развития. «Камерная гостиная для небольших спектаклей» должна возникнуть в бывшей *гостиной*, тем более, что на рубеже XIX-XX вв. понятие «театральная гостиная» имело несколько синонимических вариантов. Аристократические салоны все более обретали форму одомашненных, демократических «сред» (Вяч.Иванов или Н.Телешов), «субботников» (Е.Никитин), «пятниц» (З.Гиппиус) и т.д. Для нашей темы особенно привлекательной кажется история «литературно-художественного кружка» (1899), объединявшего известных московских литераторов и артистов: А.Южина-Сумбатова, В.Гольцева, В.Брюсова, Ф.Шаляпина, Л.Собинова, Н.Фигнера и др. Эта привлекательность заключается в том, что московский купец Елисеев представил нашему бездомному кружку квартиру в своем доме (Тверская, 14). В последствии адрес изменился — необходимо было расширить площадь общения. Но сама идея *домашнего, квартирного* (на уровне *гостиной*) «кружка» для камерных концертов и спектаклей сохранялась. Из купеческого, дачного театра, как известно, возник и Московский Художественный театр, здание которого было построено на деньги Саввы Тимофеевича Морозова по проекту Федора Ивановича Шехтеля. Словом, крепко было завязано московское купечество с театрально-художественной Москвой.

Все выше сказанное составляет идейно-тематическую основу для возникающих образов Искусства Духа. Представим себе уютную гостиную дома Прове, трансформирующуюся в домашний театр. Надо полагать, что хозяйка гостиной, Эмилия Ивановна Прове (Миндер), старалась следовать «Правилам светской жизни». Попытаемся и мы воссоздать комнату, в которой «должно выказываться особенное изящество и роскошь». Обязательный паркетный пол (а его необходимо восстановить, несмотря на серьезные издержки), устланный ковром; двери, занавешенные портьерами; окна с тяжелыми двойными занавесками; стены, обитые штофными обоями и украшенные картинами — все это внешняя гостиничная атрибутика. Однако ее недостаточно. Подчеркнуто классическая строгость гостиной нарушается динамичным внедрением в реальную среду фантомных образов, складывающихся как чередование «общих» и «крупных» планов, столь характерных для телевидения. Из рамок и рам с живописными городскими пейзажами, гравюрами и линогравюрами, в сюжетах которых отражается архитектурно-бытовая Москва конца XIX в. и духовная жизнь московских гостиных, появляются силуэты уже конкретных, легко узнаваемых (ср. с прихожей) героев. «Вязевый город», «сорок сороков», особняки и сады чередуются с лицами Ф.Шаляпина, К.Станиславского, В. Немировича-Данченко, А.Чехова, Н.Телешова, А.Южина-Сумбатова, В.Брюсова, Л.Собинова... Фотографии, афиши, рекламные плакаты, эскизы декораций,

страницы из журналов «Золотое руно», «Столица и усадьба» — все превращается в изобразительную основу для проецируемых образов *Искусства Духа*.

Причем специфическая аура московских гостиных, вносимая в наш Дом с помощью нарочито театрализованных эффектов, не должна нарушаться откровенными нелепостями. В архитектурнохудожественном решении важно учесть, что уютная театральная гостиная конца XIX в. представляла собой своего рода домашний храм, где выявлялся свой особый синтез искусств, обусловленный ритуальным «действом».

Необходимо (и весьма сложно из-за тематической пестроты создаваемых образов) соблюсти нерушимые законы искусства цвета, пропорции основных и дополнительных цветов: если гостиничная мебель, например, обивается красным бархатом, доминирующий цвет обоев ни в коем случае не должен быть зеленым, а если картинные рамы (и вновь возникающие дополнительные конструкции) покрываются золотом, то для обоев предпочтителен фиолетовый цвет и т.д.

Не менее характерно для гостиной и *искусство мебели*, тем более, что интерьер дома Прове создавался на грани столкновения эклектики и модерна. В этом смысле гостиная является своего рода палиативным сооружением, несущим в себе зримые признаки двух стилей, точнее, двух архитектурнохудожественных структур.

. С одной стороны, неоклассический облик дома продиктовал выбор мебели в так называемом стиле Людовика XVI, где вертикальные прямые линии сочетались с волнообразными поперечными линиями. Подобная мебель рекомендовалась для «людей солидного характера и наклонностей». Наш И.К.Прове принадлежал, как известно, к категории людей «вне времени и пространства». Поэтому, с одной стороны, вполне допустим плавный переход от классического стиля (через горизонтальные волнообразные линии) к эллипсидным конструкциям, организующим интерьер театральной гостиной. Это, прежде всего, центральная конструкция, воссоздающая облик миниатюрной театральной сцены. Концертный зал, заменивший традиционный гостиничный камин, как бы вырастает из нарочито плавных, обволакивающих линий сценической конструкции.

Впрочем, не будем спешить с жанровыми особенностями этого домашнего театра: быть может, рояль уйдет со сцены, предоставив место новому символу. Все это — будущая жизнь гостиной Телеклуба. Нам же предстоит создать универсальную среду, выражающую идею Искусства Духа, столь характерную как для конструкций прошлого, так и для конца века настоящего, возрождающего лучшие традиции российского Образа Жизни.

Определив сюжетно-тематическую функцию бывшей гостиной, перейдем в бывшую столовую дома Прове.

«Искусство Плоти».

Если предшествующая театральнохудожественная зона определяет область Духа, то в бывшей столовой воспроизводится менее характерная часть купеческого образа жизни — область плоти, точнее, искусство плоти. Соплеменник И. Прове барон Верст в своей классической книге о гастрономии, столь популярной в России на рубеже веков, писал о том, что столовая должна тысячью изящных подробностей, как-то: освещением, равномерностью теплоты, роскошью столового белья, серебра, приборов, хрусталя, бронзы, богатством и изобилием буфета напоминать о «Тысяче и одной ночи». Понятно, что возможности нашего времени весьма ограничены, но искусство художника, надо полагать, восполнит ушедший реалии «той» жизни. Тем более, что здесь предполагается сохранить тему иллюзионного,

фантомного перенесения прошлого в настоящее и, наоборот, ретроспективного «телевзгляда» на характерные черты прошлого.

Архитектурно-художественные образы, напоминающие о былых удовольствиях плоти, чередуются с реальными столовыми аксессуарами, подчеркивающими солидность нашего клуба. И еще одна важная деталь: «зеркала и часы не должны находиться в столовой, потому что во время веселого пира не смотрят в зеркало, а счастливые часов не наблюдают». Но в нашем Доме возможно все, и отсутствие *реальных, бытовых* зеркал и часов восполняется присутствием зеркальных корнструкций, ломающих пространство и создающих иллюзию предметной множественности, а также планировкой столового интерьера, как бы развернутого по часовой стрелке. *Центром* этого «движения» (аналогично предшествующей сцене) является *общий «круглый» стол* для ритуальных банкетов и торжественных обедов. Центростремительное ядро окружают локальные столики, кресла и стулья — необходимые атрибуты неофициальных фуршетов. В последнем случае «соборный стол» для действительных членов клуба (а возможно и член-корреспондентов, кандидатов и т.п.) трансформируется в полифункциональный буфет, так сказать, источник насыщения плоти.

Сюжетно-тематические особенности нашей столовой схожи с театральной гостиной, только вместо духовных символов традиционно «высоких» искусств предлагается символический ряд искусства плоти. Это объемно-пространственные образы, сошедшие с фотографий дворянско-купеческих столовых из журнала «красивой жизни» «Столица и усадьба» (доводя символику прошлого до трагического апогея, возьмем подшивку за последний, относительно «сытый» 16-ый год); это и образы-силуэты известных московских гастрономов, таких ресторанов, как «Яр», «Славянский базар», «Эрмитаж» и т.д., функциональная суть которых сложилась на основе синтеза традиционных для России трактиров и домашних дворянско-купеческих столовых; это и фотообразы (с возможным выходом в реальное пространство нашей столовой) различных банкетов, «обедов» и «ужинов» в домашних салонах и клубах ушедшей Москвы. Особое место занимают здесь книги, рецепты, рекламы, предметная символика, получившая музейное значение, и тому подобные экспонаты, характеризующие искусство плоти.

Необходимо также учитывать, что в отличие от подвальных ресторанов (о них см. ниже), имеющих относительно свободный доступ, данная столовая является практически закрытой (для посторонних) зоной общения. В уставе Телеклуба эта тема должна оговариваться особо, во всяком случае, помимо членов клуба, здесь могут появляться и специально приглашенные гости. Теперь о «телевизионной» специфике искусства плоти: если в предшествующей гостиной появляется реальная возможность для постановки телеспектаклей и телешоу, несущих элементы соборной (коллективной) *игры*, то здесь определены возможности для не менее важного *свободного* общения. В этом случае центральная конструкция — «соборный стол» — может трансформироваться в необходимую основу для телекамеры, высвечивающей наиболее яркие моменты, детали, нюансы неофициального общения «с бокалом в руке».

«Искусство Дела».

Не боясь повторений, смеем утверждать, что искусство дела является определяющей частью Образа Жизни московского купечества во времена И.К.Прове. Сам Иван Карлович, как уже отмечалось, принадлежал к клану биржевых маклеров, статус которых обязательно утверждался правительством. Деловой человек, обладавший живым и общительным характером, интересовался не только биржевыми операциями. Как и многие его коллеги, коммерции советник Прове (а чин этот давал право на личное

дворянство) активно занимался благотворительностью, что тоже входило в область искусства дела, так как тогдашние попечители сиротских домов и больниц (а эти учреждения буквально окружали дом Прове с двух сторон) занимались подобной деятельностью с не меньшей ответственностью.

Создавая образ искусства дела, т.е. трансформируя бывший кабинет И.К.Прове в функциональную зону, предназначенную для закрытого делового общения и в то же время способную стать уютным залом для записи эксклюзивных телеинтервью с начинающими и известными бизнесменами, меценатами, мы не должны забывать, что в кабинете биржевого маклера, пользовавшегося особым доверием членов биржевого комитета, могли бывать самые разные представители московского купечества. И самое удивительное заключается в том, что практически весь состав московской биржи на рубеже веков — это представители *текстильной промышленности* России. Как видим, находившаяся на месте дома Прове полотняная фабрика купца Бабушкина (конец XVIII — начало XIX вв.) получила новую форму жизни, превратившись в один из многочисленных центров деловой части Москвы. Здесь предварительно обговаривались крупные, средние и мелкие сделки, и все это в достаточно непринужденной, домашней обстановке. Организатор подобного образа жизни — А.Эрихсон — предусмотрительно определил *центр* деловой зоны дома Прове. Это искусно отделанный *камин*, сочетающий в себе элементы неоклассической и модернистской стилистики. Сохраняя дошедшее до нас смысловое ядро кабинета (а типовые проекты тех лет определяли камин скорее как центр гостиной), необходимо превратить деловую часть дома Прове в уникальный «каминный зал», предназначенный для особо важных мероприятий Телеклуба. Дополняя функции «сцены» и «соборного стола», камин является организующим центром искусства дела, синтезирующим символические черты домашнего кабинета, уютной гостиной и столовой для избранных (в высоком смысле данного слова). Именно здесь впервые появляются бронзовые *часы* (так называемые «каминные часы», отсутствующие в гостиной и столовой), напоминающие нам о деловой атмосфере закрытых совещаний, о том, что «время — деньги», и о ежеминутном приближении к Вечности, заставляющем нас спешить творить добро для слабых мира сего.

Кроме того, из возможных образцов каминного интерьера (следуя фотоиллюстрациям из уже упомянутого журнала «Столица и усадьба») необходимо особо выделить фарфоровые вазы и скульптурные изображения, ручные подсвечники или лампы, стилизованные под подсвечники в стиле модерн. Линии каминного центра плавно переходят в интерьер второго уровня: это уютные мягкие кресла, обитые кожей, небольшой передвижной столик с напитками и закусками, украшенный перламутровой инкрустацией. Далее от центра — третий уровень интерьера: по периметру стен располагаются одновременно строгие и изящные книжные шкафы, наполнение которых зависит от жанровой специфики Телеклуба. Во всяком случае, книги чередуются с портретами ближайших коллег И.К.Прове. Более того, образы московских фабрикантов-текстильщиков *выходят за рамки в прямом смысле слова*. Телекамера как бы высвечивает «эксклюзивные интервью» с Саввой Тимофеевичем и Николаем Давыдовичем Морозовыми (*хлопок*), Николаем Александровичем Найденовым (*хлопок*), Петром Алексеевичем, Алексеем Петровичем и Алексеем Александровичем Бахрушиными (*сукно*), Павлом Михайловичем и Сергеем Михайловичем Третьяковыми (*лен*), Николаем Ивановичем Прохоровым (*ситец*), Владимиром Сергеевичем Алексеевым (*хлопок и шерсть*), Павлом Михайловичем Рябушинским (*хлопок и лен*)... Здесь же представлены семейные портреты и менее известных купеческих фамилий: Куманиных, Шелапутиных, Солдатенковых, Якунчиковых, Хлудовых, Бурышкиных и др. Образы, фигуры, лица в свою очередь чередуются с фотографиями училищ, больниц, богоугодных заведений, построенных на деньги московских купцов конца XIX

— начала XX в.: Солдатенковское шестиклассное городское училище. Женская клиника Морозова на Девичьем поле, Гинекологический институт для врачей на Девичьем поле, Богадельня им.Мазуриных на Котельнической набережной. Детский приют Рукавишникова, Бахрушинская городская больница, Дом бесплатных квартир и Детский приют Бахрушиных, Дом для престарелых артистов и др.

Мягкий ковер, тяжелые шторы, закрывающие окна от постороннего взгляда, локальное освещение, и, наконец, письменный стол хозяина кабинета (а эту функцию, видимо, будет выполнять президент Телеклуба), — все это дополнительные детали третьего уровня интерьера. Еще раз отметим, что в архитектурно-художественном решении пространства данной зоны необходимо четко расставить смысловые акценты: все возможные реставрационные, дизайнерские и предметно-экспозиционные детали интерьера органично спаяны центростремительной силой *камина*. Письменный стол не несет в себе смысловой функции центра, что обусловлено новым витком жизни старого кабинета И.К.Прове.

Таковы сюжетно-тематические особенности основные зон Телеклуба, расположенных на первом этаже. Оставшаяся часть помещений первого этажа может быть использована для административных (кабинеты служащих клуба), хозяйственно-сацитарных (кухня, туалеты и т.п.) и технических (операторская кабина, комнаты для хранения телеаппаратуры и т.п.) служб. Возможно и иное, более «деловое» (а это в стиле дома Прове) использование дополнительных помещений. Во всяком случае, новый функциональный смысл этих помещений не зависит от историко-художественной философии дома Прове, поэтому предоставим полную свободу современному дизайнеру.

Напомним, что западный коридор, идущий от центра Образа Жизни — вестибюля — выводит нас на лестницу. Здесь предлагается два варианта пути — *вниз* (подвал) или *вверх* (антресоль). Иначе — в *Прошлом* или в *Будущем* дома Прове как своеобразной модели нашей Жизни.

«Путешествие в Прошлом».

Уже в самом слове «*подвал*» скрыто что-то таинственное и загадочное. Традиционный подвал — это хранилище ненужных вещей. Сюда сносят старые плакаты и лозунги, портреты вождей, мебельную рухлядь и многое, многое другое, вышедшее из употребления. Словом, подвал — это *Прошлом*, т.е. то, что было до Прове, до Миндера, до Телеклуба...

Как одна из зон Телеклуба, подвал многофункционален и поэтому несет совершенно различные смысловые нагрузки в том числе связанные с использованием его под *кафе*. Понятно, что данная зона Телеклуба является относительно свободной, доступной не только для членов клуба, но и для посетителей «с улицы». В этом, напомним, принципиальное отличие подвальных кафе от зоны искусства плоти, расположенной на первом этаже дома.

Историческая «*клюква*» в небольших количествах, надо полагать, не испортит вкус заинтересованного посетителя. Для любителей экзотики прошлого предлагается три варианта абстрактного «кафе».

Прежде всего, это *простонародный трактир* времен Екатерины II, который могли посещать рабочие бывшей фабрики купца Бабушкина. Грубость и простота нравов, наивность и хитроумие профессиональных «питухов» (как в то время называли любителей «этого дела»), — все смешалось в этом темном, но удивительно уютном, притягивающем заведении. Простые дощатые столы, штофы зеленого стекла с двуглавыми орлами на полках, оловянные чарки, тарелки, огромные ложки и вилки, простые, но свежие и вкусные закуски — расстегаи, блины, щи, различные

каши и т.п. — все это составляет экзотическую среду нашего трактира. Утилитарные вещи дополняются серией лубочных картинок XVIII- XIX вв., изображающих персонажей городского фольклора (Фома, Ерема), эпизоды городских гуляний и праздников, портреты исторических и сказочных героев...

Следующий «кабинет» вводит посетителя в иную, противоположную среду. Это нечто, подобное офицерскому клубу в старой кирпичной казарме с жженкой, пуншем, шампанским и непременным гусарско-декабристским духом. Напомним, что район между двумя Басманными был связан с именами А.Полежаева, П.Чаадаева, М.Лермонтова, А.Пушкина, Ипполита, Матвея и Сергея Муравьевых-Апостолов. С помощью художественно-пластических средств воспроизводятся портреты, кивера, шинели, ментики, сабли... Офицеры-поэты и офицеры-философы не мыслимы без чернильницы с гусиными перьями и подсвечниками с полусгоревшими свечами, придающими лихому гусарскому кутежу таинственный и загадочный смысл. Мы уже не говорим о возможном исполнении русских и цыганских романсов, о перспективном расширении концертных возможностей этого гусарского клуба (кстати, способного выдержать и натиск суетливых тележурналистов с верхнего этажа).

Наконец, известный в столице «Разгуляй» середины XIX в. О купеческих загулах тех лет написано столько, что нам трудно добавить что-то новое и необычное. Скажем только, что и обстановка здесь побогаче, чем в «трактире Бабушкина», и закуски разнообразнее, — словом, нечто подобное верхней столовой, только без купеческого аристократизма, изящества нового Образа Жизни, организаторами которого являлись лучшие представители московского купечества конца XIX — начала XX в. Иными словами, полное изобилие и полная безвкусица. А в этом, собственно, и состоял смысл московских «разгуляев» — полный уход от чрезмерно организованной реальности в царство Бахуса. Среди портретов — все больше генералы: Скобелев, Муравьев, Паскевич, Меньшиков, Драгоманов... Среди мебели — смешение стилей и обивки. Среди украшений — аляповатая позолота, подчеркивающая балаганный характер трактира, претендующего на роскошь. Общее впечатление, что наш «Разгуляй» является фарсовым продолжением гусарских феерических загулов.

И еще об одном Прошлом. При строительстве дома Прове подвал мог быть расширен до естественной границы новых стен. Однако этого не сделали по неизвестным нам соображениям (как видим, еще одна «тайна»). Мы предлагаем, учитывая откровенно «веселый» характер нашего подвала, поиграть в исторические абсурды. Например, у тупиковой конечной стены со специально сбитой штукатуркой, открывающей старую *кирпичную кладку*, представить прикованную цепью кирку и лопату, т.е. инструменты, предназначенные для желающих пройти сквозь эти стены (а таких желающих, надо полагать, будет в избытке). Провоцирует же это желание (помимо спирта) специально созданный *раскол*, причем такой, каких никогда не бывает на самом деле: на его стенах видны все слои со времени образования немецкой слободы (конец XVII в.) до постройки нашего дома. Это и деревянные мостовые петровских времен, и венцы срубов, и кости, и многое другое. Причем, сюда можно будет спуститься и руками потрогать то, что обычно запрещается трогать в музее. Более того, раскол выполняет и функцию «кафе»: здесь можно сесть за «только что откопанный» стол XVII в. и выпить в память всех ушедших...

Ну и, наконец, здесь находятся цепи, «потерянные» пролетариатом времени Бабушкиных. Они же — кандалы для Муравьевых-Апостолов.

Что касается новых технических конструкций, то, на наш взгляд, вполне уместным будет создание дополнительной лестницы, соединяющей подвал с первым этажом. Во всяком случае, этого потребует технология ресторанный кухонного производства.

«Путешествие в Будущее».

Напомним, что стеклянное перекрытие-«фонарь», уводящее нас от модерна к конструктивизму, точнее, к нереализованным проектам 20-х п., в определенном смысле опережает свое время. Поэтому, попадая на второй нолуотаж (часть которого, по плану А.Эрихсона, предназначалась для хозяйственных нужд), мы попадаем в своеобразную зону *Будущего*. Здесь предполагается создать *салон (или музей) нереализованных проектов* — социальных, культурных, технических, архитектурных, художественных и т.п. То есть прежде всего тех проектов, в подготовке и пропаганде которых принимал участие Телеклуб. Это своего рода синтез клуба непризнанных гениев с клубом современной торгово-промышленной и финансовой элиты. Здесь обсуждаются, отвергаются, принимаются, уточняются... самые безумные и самые рациональные проекты, становящиеся объектом теледискуссий. Здесь найдут себе место как начинающие проектировщики, так и начинающие бизнесмены. Словом, это будущее нашего Дома.

Интерьеры зоны Будущего заполнены архитектурно-проектными мотивами (плоскостными и объемно-пространственными) братьев Весниных, К.Мельникова, Э.Лисицкого, С.Гинзбурга, К.Малевича, А.Родченко, В.Крутикова и других представителей духовной и материальной фантастики, выраженной в конструктивистских, неоконструктивистских и иных космических формах.

Итак, сюжетно-тематическая структура функциональных зон Телеклуба строится по логически ассоциативной системе, воспроизводящей обычный *процесс познания*. Начиная со «знакомства» (прихожая), «интереса» (вестибюль) и собственно «изучения» («искусство духа», «искусство плоти», «искусство дела»), моделирующего многоплановый Образ Жизни московского купечества на рубеже XIX-XX вв., создаваемая архитектурно-художественная среда отнюдь не ограничивается временем Прове. поэтапное постижение Образа Жизни неотделимо от исторических корней дома Прове, преобразуемого в Телеклуб, а также от перспективы его будущей жизни.

* * *

Остается надеяться, что этот проект будет максимально реализован и поможет выявить (то есть сыграет роль музея Маяковского) все плюсы и минусы экспозиционно-художественной «музеефикации» деловых офисов, расположенных в старинных особняках.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обычно в заключении «подводятся итоги» проведенного исследования и делаются «выводы». Нарушим традицию, оставив последнее слово за нашим читателем. Скорее всего, это будут выводы представителя вербальных средств выражения, хотя и не исключено, что два-три «заблудившихся» художника тоже перелистают необычное «учебное пособие».

Тем не менее, в глубине души каждый автор мечтает о «полном понимании», во всяком случае, рассчитывает на благосклонность. Поэтому предлагаем будущим музейным сценаристам, а также авторам концепций и иных литературных произведений, излагающих экспозиционный замысел, несколько деловых советов в духе первомайских призывов.

Основной вопрос, который Вы должны решить, — это музейный вариант общерусской проблемы «что делать?» и «с чего начать?», заключающийся в *решительном выборе одного из методов экспозиционного проектирования*. Точнее, знание того, что Вы хотите получить, обеспечивает Вам концептуальную стабильность с партнерами. На этой фразе мы прощаемся с теми нашими коллегами, кто остановился на одном из традиционных методов, и искренне желаем им больших творческих успехов. Для тех же, кто решился идти по пути художественного (в широком смысле слова) проектирования, предлагаем следующие советы.

Пользуясь самыми разными средствами, убедите своего заказчика в абсолютной правильности выбора. В этом смысле исторические экскурсы в отечественное проектирование, знание диалектики его развития, коллизионных столкновений идей, концепций, методов, умение оперировать историческими фактами для доказательства творческой истины — минимальный набор подобных средств.

Не ошибитесь при выборе Художника, так как проще остановиться на «покладистом» и «исполнительном», а потом пожинать то, что Вы сами посеяли, оправдывая результаты обоюдной творческой импотенции. Рискните сотрудничать с неудобным, но умным и талантливым соавтором, и тогда ваша жизнь хоть и усложнится, но приобретет дополнительный творческий смысл.

Будьте внимательны к членам собственного «сценарного коллектива». Чередуйте «пряник» и «кнут», но не злоупотребляйте последним, так как «группа товарищей», объединенная ненавистью и завистью к бывшему «начальнику», может очень помешать работе, по крайней мере, отвлечь Ваше внимание от основных творческих проблем.

Не стесняйтесь предлагать Художнику новые средства функционально-декоративного оформления, рожденные в вашей «дилетантской» голове. Опыт показывает, что один из пяти вариантов подобных «завиральных средств» получает право на жизнь, реализуясь в произведении экспозиционного искусства.

Старайтесь не повторяться при разработке внутренней структуры экспозиционно-художественного образа и, в особенности, сюжета. Избегайте стандартных «литературных» схем, помня о том, что в каждом явлении нашей жизни скрыто бесчисленное количество сюжетных коллизий. «Выращивайте» свой собственный сюжет.

Ваше профессиональное качество сценариста максимально проявится тогда, когда Вы сумеете органично и остроумно связать особенности мемориальной среды (а определение ее потенциальных возможностей тоже входит в задачу сценариста) с формирующимся экспозиционным сюжетом. Помните, что мемориальность это не фиксированный абсолют, а внутреннее состояние каждого музейного предмета, пусть даже он пока и проходит как «типологический».

Огромный потенциал экспозиционных средств скрыт в христианской (и иной религиозной) символике. Однако, вспоминая федоровскую концепцию «Музея-Храма», не забывайте и о серьезных (порой неразрешимых) проблемах, которые возникают при музеефикации памятников церковной архитектуры. А если еще конкретнее: держитесь подальше от этих памятников.

Не превращайте понятие «произведение экспозиционного искусства» в шаманский символ, не убеждайте самих себя в сакральном характере собственной деятельности. Насыщайте это произведение жизнью, создавая в его собственной структуре зоны реального человеческого общения. Если Вас шокируют такие понятия, как «салон» или «клуб», изобретайте новые, помня о проблеме «вертикальной» и «горизонтальной» коммуникации.

Не пугайтесь соединять «Ваше» творчество с «Их» коммерцией. Ищите в теме соответствующие нюансы, способные органично войти в экспозиционный сюжет. Зарабатывайте деньги и не забывайте о Ваших коллегах — будущих хранителях и интерпретаторах вашего творчества.

И последнее, что бы хотелось получить автору от своих потенциальных читателей, это вопрос: «И все-таки, черт возьми, как делать музей?..»

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н. Экспозиционный комплекс // Методика литературных экспозиций: сборник статей. — М., 1957. — С.49-67.
2. Антипин Г. Домик Петра I // Советский музей. — 1937. — № 8.- С.29-35.
3. Ашукин Н. Музей и школа // Народное просвещение. — 1918. —№ 23-25.
4. Базазьянц С. Художественный образ писательского дела //Декоративное искусство СССР. — 1985. — № 1. — С.2-5.
5. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
6. Батурин В., Драк А. Здесь, сейчас и нигде больше // Советский музей. - 1983. - №1. - С68.
7. Березина А. Методы составления тематического и экспозиционного плана // Советский музей. — 1939. — № 8. — С.20-29.
8. Бреннет В. Некоторые вопросы художественного оформления музеев // Советский музей. — 1937 — № 11-12. — С.52-55.
9. Бурт И. и др. Новая экспозиция музея Революции в Ленинграде // Советский музей. — 1937. № 11-12. — С.30-38.
10. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 3 т. — М., 1948. — Т.1. — С.635-648.
11. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. — 2-е изд., доп. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 400с.
12. Ванслова Е.Г. Творческая лаборатория писателя в экспозиции // Современные литературные музеи: Некоторые вопросы теории и практики. / Сб. науч. тр. НИИ культуры. — № 11. — М., 1982. - С. 6-31.
13. Ванслова Е., Николаева Н. О некоторых вопросах построения экспозиции в литературных музеях // Актуальные проблемы деятельности литературных музеев / Сб науч. тр. НИИ культуры. - М., 1977. - С.5-52.
14. Виноградова К. Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет. 1923-1953 гг. // Методика литературных экспозиций: Сборник статей. — М., 1957. — С.23-46.
15. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1985. — 288 с.
16. Витмер А. 1812 год в «Войне и мире»: По поводу исторических указаний графа Л.Н.Толстого. — Спб., 1896. — С.40-52.
17. Волков Г. Всесоюзная пушкинская выставка // Советский музей. - 1937. - № 3. - С.17-27.
18. Востоков Е. Новые экспозиции в Ленинградских музеях // Советский музей. - 1937. - № 11-12. - С.18-30.
19. Вопросы стихосложения: Сборник статей. — Рига, 1978. — 152 с.
20. Выгодский Л.С. Психология искусства. — М., 1987. — 344 с.
21. Гарданов В.К. Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы Советской власти (1917-1920 гг) // История музейного дела в СССР. — Труды НИИ музееведения. - Вып.1. - М., 1957. - С.7-36.
22. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. — Т.1 — М., 1967. - 312 с.
23. Галин А., Дмитриев П. Государственный исторический музей к двадцатой годовщине Октября // Советский музей. — - 1937. — № 9. - С. 10-12.
24. Глазычев В.Л. Поэтическая среда музея // Декоративное искусство СССР. - 1975. — № 10. - С.40-43.
25. Гордеев С. Православие и атеизм во Владимирском крае // Советский музей. — 1987. - № 1. - С.15-21.
26. Гайдамака А. В. Новая экспозиция музея Н.Островского в Шепетовке // Музейное дело в СССР. — М., 1983. — С.50-53.
27. Гнедовский М.Б. Роль сценария в экспозиционной работе музеев // Актуальные проблемы советского музееведения. Сб. науч. тр. / Центральный музей революции СССР. — М., 1987. — С.75-86.

28. Гнедовский М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: Метаморфозы проектного подхода в музейном деле // Социальное проектирование в сфере культуры. Прорыв к реальности. Сб. науч. тр. / НИИ культуры. — М., 1990. — С.85-100.
29. Дмитриева Е.К. Мемориальная среда и интерьер как средство ее формирования // Актуальные проблемы советского музееведения. — М., 1987. — С.86-95.
30. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962. — 314 с.
31. Добрусин Л. Экспозиция по социалистическому строительству Грузинской ССР // Советский музей. — 1940. — № 2. — С.23-29.
32. Дружинин Н. Методы историко-революционной экспозиции // Музей Революции СССР. — Вып.1. — М., 1927. — С.23-33.
33. Дукельский В.Ю. Полифункциональность вещи как одна из основ ее экспозиционного использования // Актуальные проблемы советского музееведения. Сб. науч. тр. / Центральный музей Революции СССР. - М., 1987. — С.68-75.
34. Дуцман В. Центральный музей Ленина // Советский музей. — 1938. — № 4. - С.11-19.
35. Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией: охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917-1921 гг. — М., 1985. — 208 с.
36. Закс А.Б. Из истории Государственного музея Революции СССР (1924-1934). // Очерки истории музейного дела в СССР. Сб. науч.тр. / НИИ музееведения. — Вып. IX. — М., 1963. - С.5-83.
37. Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев. 1917-1936 // Труды НИИ музееведения. — Вып. 22. — М., 1970. - С.128-169.
38. К изучению истории. Сборник. — Партиздат, 1937. — С.10-20.
39. Кригер Н. О принципах экспозиции естественно-исторического материала // Советский музей. — 1937. — № 5. - С.17-21.
40. Кириченко Е.И. Исторический музей. — М., 1984. — С.24-37.
41. Кабанова О., Тархов А. Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. — 1987. — № 3. — С.29-35.
42. Каратеев Л. Музейная экспозиция — наука? // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 9. — С.19.
43. Кон Ф.Я. Наши очередные задачи // Советский музей. — 1937. - № 2. - С.1-6.
44. Кон Ф. Музеи за двадцать лет // Советский музей. — 1937. - № 9-10. - С.3-9.
45. Крупская Н. Поднять музейное дело на социалистическую высоту // Советский музей. — №9-10. — С.1-2.
46. Клике Р. Художественное проектирование экспозиции. — М., 1978. — С.23-49.
47. Коллингвуд Р.Дж. Идея Истории. Автобиография. — М., 1980. - 482 с.
48. Коник М.А. Музей как единство науки и искусства // Музейное дело в СССР. Сб. науч. тр. / Центральный музей Революции СССР. - М., 1983. - С.29-34.
49. Кононов Ю.Ф., Хевролина В.М. Мемориальные музеи, посвященные деятелям науки и культуры СССР (1917-1956 гг.) // Очерки по истории музейного дела в СССР. Сб. науч. тр. /НИИ музееведения. — Вып. IX. — М., 1963. — С.119-188.
50. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М., 1978. - С.380-381.
51. Краткий словарь музееведческих терминов // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе. Сб науч. тр. / НИИ культуры. — Т.126. — М., 1983. — С.103-153.
52. Крейн А. Экспозиция нового музея А.С.Пушкина // Декоративное искусство СССР. - 1962. - №2. - С.16-17.
53. Кротов Ф.Г. О задачах совершенствования экспозиций исторических и краеведческих музеев // Музейное дело в СССР. Сб. науч. тр. / Центральный музей Революции СССР. — М., 1983. - С.8-9.
54. Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет Советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. — Вып. VII. — М., 1971. - С.9-120.
55. Казанский музейный вестник. — Казань, 1922. — № 1.
56. Литературная энциклопедия: в 9 т. — Т.4. — М., 1968. — С.281.

57. *Лопаткин А.* Декабристы и Пушкин // Советский музей. — 1987. - № 5. - С.48-58.
58. *Ломунова А.К.* Музеи национальной литературы в СССР: К вопросу построения экспозиции по истории советской литературы // Современные литературные музеи: Некоторые вопросы теории и практики. Сб. науч. тр. / НИИ культуры. — № 111. — М., 1982. - С.31-49.
59. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л., 1972. - 272 с.
60. *Маневский А.Д.* Основное звено музейной работы // Советский музей. - 1940. - № 2. - С. 1-5.
61. *Маневский А.Д.* Основные вопросы музейно-краеведческого дела.- М., 1943. - 23 с.
62. *Минералов Ю.* Да это же литература! Историческая точность и художественная условность // Вопросы литературы. — 1987. — № 5. - С.62-104.
63. *Медне Л.* Основные слагаемые литературной композиции // Методика литературной композиции: Сборник статей. — М., 1957. - С.5-22.
64. *Михайловская А.И.* Музейная экспозиция: Организация и техника. — М., 1964. — 520 с.
65. *Михайловская А.И.* Архитектурно-художественное решение экспозиций и применение аудиовизуальных средств в музеях // Музееведение и охрана памятников. Обзорная информация / Информационный центр по проблемам культуры и искусства. - М., 1976. 47с.
66. *Мицкевич С.И.* Музей Революции СССР // Музей Революции СССР. - Вып.1. - М., 1927. - С.3-11.
67. Музеи и выставки Москвы: Путеводитель. — М., 1947. — 535 с.
68. Музейные термины: Словарь // Терминологические проблемы музееведения / Сб.науч.тр. Центральные музеи революции СССР. - М., 1986. - С.36-135.
69. Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные (Новая оппозиция: «за» и «против») // Советский музей. — 1990. № 4. - С.2.
70. Музей Маяковского // Декоративное искусство СССР. — 1989. -№ 5.
71. *Николаева Н.* Музейная экспозиция как художественная структура // Искусство музейной экспозиции / Сб.науч.тр. НИИ культуры.- Вып.45. — М., 1977. - С.65-94.
72. *Никишин Н.А.* Музейные средства: Знаки и символы // Музееведение. На пути к музею XXI века: Проблемы экспозиции / Сб.науч.тр. НИИ культуры. — М., 1992.
73. Народный комиссариат просвещения. 1917 г. — октябрь 1920 г.: Краткий отчет. — М., 1920.
74. *Назаревская Н.* «Я слышу крик земного шара»: Музей В.Хлебникова в Астрахани // Литературная Россия. — 1985. — № 43. - С.16-17.
75. *Овчинников С.* Дом на Арбате // Советский музей. — 1987. — № 1. - С.53-62.
76. Основные вопросы работы музеев на 1941 г. // Советский музей. - 1937. - 1940. - № 4. - С.1-4.
77. *Павлов М.* Вопросы методики и техники музейного показа // Советский музей. - 1937. - № 2. — С.7-17.
78. Пленум ЦК ВКП(б) и задачи музеев // Советский музей. — 1937. - № 4. - С. 1-8.
79. *Пронин И.* Пушкинская выставка в Ялтинском доме-музее А.П.Чехова // Советский музей. - 1937. - № 4. — С.23-24.
80. *Пишулин Ю.П.* К проблеме воссоздания исторического процесса средствами пластического искусства // Музейное дело в СССР / Сб. науч.тр. Центральный музей Революции СССР. — 1983. — С.60-70.
81. *Покровский М.Н.* Историческая наука и борьба классов. — Вып.1. - М.-Л., 1933. - 326 с.
82. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод организации музейной экспозиции // Некоторые проблемы исследования современной культуры / Сб.науч.тр. НИИ культуры. — М., 1987. - С.44-53.

83. *Поляков Т.П.* Актуальные проблемы отношения содержания и формы музейной экспозиции: Автореферат дисс. канд.ист.наук. - М., 1988.
84. *Поляков Т.П.* Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации /Сб.науч.тр. НИИ культуры. - М., 1988. - С.35-54.
85. *Поляков Т.П.* Мифологическое сознание и музей XXI века // Музееведение. На пути к музею XXI века / Сб.науч.тр. НИИ культуры. — М., 1989. — С.145-157.
86. *Поляков Т.П.* Художник Л.В.Озорников (портрет музейного художника) // Культура в современном мире: Опыт, проблемы, решения. Информ.сб. — Вып. 6. — М., 1990. — С.50-57.
87. *Поляков Т.П.* Сценарий экспозиции «Сокровища Успенского монастыря» // Культура в современном мире: Опыт, проблемы, решения. Информ. сб. — Вып. 6. — М., 1990. — С.72-82.
88. *Поляков Т.П., Никишин Н.А., Алексеева И.В. и др.* Научная концепция Ивановгородского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. — М., 1990 (Материалы к обсуждению /НИИ культуры).
89. *Поляков Т.П.* «Дорви ш-Урус» (сценарий музея Велимира Хлебникова) // Вестник музейной комиссии всесоюзной ассоциации востоковедов. — Вып.1. — М., 1990. — С. 199-286.
90. *Поляков Т.П.* Сценарная концепция экспозиции Калининградского историко-художественного музея // На пути к музею XXI века. - М.. 1994. - С.78-93.
91. *Полякова М.А.* Некоторые вопросы изучения, реставрации и использования историко-мемориальных памятников // Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе / Сб.науч.тр. НИИ культуры. — Т.126. — М., 1983. — С.83-95.
92. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. — М.. 1976. — 614 с.
93. *Приселков М.Д.* Историко-бытовые музеи. — Л., 1928. — 17 с.
94. *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. — М., 1959. — 562 с.
95. *Радус-Зенькович В.* О некоторых вопросах музейной работы // Советский музей. — 1938...— № 5. — С.9-18.
96. *Радус-Зенькович В.* Работать по-новому // Советский музей. — 1939. - № 1. - С.10-18.
97. *Разгон А.* Музейная экспозиция — искусство? // Декоративное искусство СССР . - 1976. - № 9. - С.18.
98. *Рождественский К.И.* Музейная экспозиция // Музейное дело в СССР / Сб.науч.тр. Центральный музей Революции СССР. — М., 1983. - С.17-22.
99. *Репортаж из Центрального музея вооруженных сил* // Декоративное искусство СССР. — 1965. — № 5. — С.20-22.
100. *Розенблюм Е.А.* Художник в дизайне; Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже. — М.. 1974. — 176 с.
101. *Розенблюм Е.А.* Музей и художник // Декоративное искусство СССР- - 1967. - № 11. - С.5-10.
102. *Розенблюм Е.А.* Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР / сб.науч.тр. Центральный музей Революции СССР. — М., 1983. - С.23-29.
103. *Романов Н.И.* Местные музеи и как их устраивать. / Комитет по охране художественных сокровищ при Совете Всероссийских кооперативных съездов.- М., 1919. — 110 с.
104. *Савельев К.* Музей боярского Быта // Советский музей. — 1938. - № 3. - С.42-44.
105. *Симкин М.П.* Советские музеи в период Великой Отечественной войны // Труды НИИ музееведения. — Т.2. — М., 1961. — С.176-326.
106. *Смирнова Н.* Имени Андрея Рублева // Советский музей. — 1988. - № 4. - С.19-33.
107. *Синицина К.Р.* Из истории музейного дела в Татарской АССР // Очерки истории музейного дела в СССР. — Вып. VII.- М., 1971. - С.121-176.

108. *Стриженова Т.* Художник и музей // Музей и современность / Сб.науч.тр. НИИ культуры. — Т.36. — Вып.2. — М., 1976. — С.103-116.
109. *Стрижнева С.* Музей быта или модель мира? // Советский музей. - 1987.- № 3. - С.20-24.
110. Сценарий экспозиции Центрального музея Революции СССР: Методическое пособие. — М., 1983. — 184 с.
111. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона: «Маяковский и лубок» // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 5. — С.25-26.
112. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона: Маяковский и производственное искусство // Декоративное искусство СССР. - 1986. - № 1. - С.27-53.
113. *Тарханов А.* Образы прошедшего сезона // Декоративное искусство СССР. — 1987. - № 2. - С.30.
114. Труды Первого Всероссийского музейного съезда: в 2 т. . — Т.1. - М., 1931. - 241 с.
115. *Тетерин С.* Ленин и Сталин в экспозиции музея // Советский музей. — 1938. - № 4. - С.19-21.
116. *Тетерин С.* Посетители в музее Ленина // Советский музей. — 1938. - №4. - С.28-32.
117. *Фармаковский М.В.* Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. — Л., 1928. — 81 с.
118. *Формозов А.А.* Историк Москвы И.Е.Забелин. — М., 1984. — С.165-170.
119. *Фирсов Н.* Музей и революция // Казанский музейный вестник. - 1920. - №7-8. - С.12-14.
120. *Худяков К.В.* Музейная экспозиция: Комплекс единого решения // Музейное дело в СССР / Сб.науч.тр. Центральный музей Революции СССР. - М., 1983. - С.39-43.
121. *Шкловский В.Б.* О Маяковском. Собр.соч.: в 3 т.. — Т.3. — М., 1974. - С.7-145.
122. *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете // Избранное: В 2 т. - Т.2. - М., 1983. - С.308-636.
123. *Шарикова Ю.А.* Журнал «Декоративное искусство СССР» как источник по истории музейного проектирования (1957-1990): Дипломная работа / Рос. гос. гуманитарный ун-т. Кафедра музеологии. — 1990.
124. *Шмит Ф.И.* Музейное дело: Вопросы экспозиции. — Л., 1929. - 245 с.
125. Двадцатипятилетие Красноярского Городского Музея (1889-1914). — 1915. - 166 с.
126. КПСС в резолюциях съездов, конференций и пленумов ЦК. - Т.2. - М., 1970. - С.49.
127. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. — М., 1955. - С.144-146.
128. *Романов П.С.* Светлые сны: Роман, рассказы. — М., 1990. — С.463-465.
129. *Ионова О. В.* Музейное строительство в годы довоенных пятилеток. 1928-1941 гг. // Очерки истории музейного дела в СССР / Сб.науч.тр. НИИ музееведения. — Вып. V. — М., 1963. - С.114.
130. *Бродский Б.* Выставке нужен сценарий // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 12. — С.40-41.
131. *Бурыйшкин П.А.* Москва купеческая. — М., 1991.
132. *Вышинская Л.* Ишу любимого // Собеседник. — 1989. — № 47. -С.11.
133. *Лавис Э.* Очерки истории Пруссии. — М., 1915.
134. *Барковский В.Г. и др.* История нашего края. - Калининград, 1989.