

Содержание

- [1 Сохранение фондов](#)
 - [1.1 Режим хранения фондов](#)
 - [1.2 Защита от загрязнителей воздуха](#)
 - [1.3 Световой режим](#)
 - [1.4 Биологический режим](#)
 - [1.5 Защита от механических повреждений](#)
 - [1.6 Защита музейных фондов в экстремальных ситуациях](#)
 - [1.7 Система хранения музейных фондов](#)
- [2 Презентация культурного наследия](#)
 - [2.1 Проектирование экспозиции](#)
 - [2.2 Экспозиционные материалы](#)
 - [2.3 Принципы построения экспозиции](#)
 - [2.4 Экспозиционные приемы](#)
 - [2.5 Методы проектирования экспозиции](#)
- [3 Интерпретация](#)
 - [3.1 Институциональная интерпретация](#)
 - [3.2 Проектная интерпретация](#)

Сохранение фондов

Все предметы, в том числе и входящие в фонды музеев, подвержены физико-механическим и химическим изменениям — естественному старению. Это происходит в результате воздействия на них воздуха и света, биологических вредителей: насекомых, микроорганизмов, грызунов. Они могут пострадать от механических повреждений.

Влияние всех этих факторов теснейшим образом взаимосвязано. Определенные сочетания уровней температуры и влажности замедляют или ускоряют процессы естественного старения. Повышенная влажность воздуха при наличии газовых засорителей приводит к образованию вредно действующих химических соединений. Пылевые засорители при повышенной влажности воздуха создают особо благоприятную среду для грибковых поражений. Повышенная влажность воздуха особенно губительно сказывается на ряде предметов при активном воздействии света. При этом возрастает опасность нанесения механических повреждений.

Для того чтобы ослабить воздействие на предметы неблагоприятных факторов, в музее устанавливают определенный режим хранения. Он складывается из совокупности температурно-влажностного режима, мероприятий по защите от загрязнителей воздуха, биологических, механических повреждений, мероприятий по предупреждению аварий, а также мероприятий, связанных с защитой фондов в других

экстремальных ситуациях.

Предметы, входящие в фонды музея, очень разнообразны. Важно разместить их в фондохранилище, оборудованном таким образом, чтобы это, с одной стороны, удовлетворяло требованиям правильного режима хранения, с другой — обеспечивало возможность и удобство использования каждого из предметов. Обе эти задачи решает система хранения фондов.

Направление фондовой работы, осуществляемое на основе режима и системы хранения, называется хранением музейных фондов. Целью его является обеспечение физической сохранности фондов и доступности входящих в них предметов для использования.

Хранение музейных фондов осуществляется на всем протяжении существования предметов в музее: в фондохранилище, в экспозиции, во время всякого рода перемещений.

Принципиальные положения, касающиеся организации хранения музейных фондов, содержат соответствующие общегосударственные нормативные документы. Соблюдение этих положений обязательно для всех музеев страны. Однако фонды каждого музея имеют свою, влияющую на организацию хранения, специфику. Она проявляется в содержании, составе, структуре фондов, в количестве и сохранности предметов. Свои особенности имеет каждое музейное здание, каждое фондохранилище. Поэтому в дополнение к основным нормативным документам в музеях создаются внутренние инструкции по хранению фондов.

Режим хранения фондов

Температурно-влажностный режим в музее важно создать и поддерживать в помещениях, где хранятся или экспонируются музейные предметы и научно-вспомогательные материалы. Температуру и влажность необходимо зафиксировать на уровне, который максимально задерживает их естественное старение.

Уровни температуры и влажности оказывают на процесс естественного старения предмета самое активное воздействие. Характер и сила этого воздействия зависят от материала, из которого сделан предмет, от его устройства, сохранности, среды, в которой он находился до того, как попал в музей.

Предметы, сделанные из органических гигроскопических материалов (дерева, тканей, кожи, бумаги и пр.), сильно страдают и при повышенной, и при пониженной влажности. При пониженной влажности эти материалы сжимаются, появляются трещины, снижается прочность, предмет деформируется; при повышенной влажности — легко разбухают, нарушается сцепление между волокнами, активизируются химические изменения, предмет также деформируется. В ряде случаев повышенная влажность может привести к быстрой гибели предмета. Например, в результате

изменения объема холста может осыпаться грунт и красочный слой произведения масляной живописи. Повышенная и пониженная влажность воздуха особенно опасна для предметов, сделанных из материалов, имеющих различный коэффициент расширения (например, для предметов с инкрустацией из разных пород дерева, предметов из металла и эмали). Повышенная влажность может стать причиной серьезных химических изменений многих материалов. Именно она приводит к атмосферной коррозии металлов — электрохимическому процессу, изменяющему состав металла. Так, ржавчина — результат воздействия с влагой закиси и окиси железа, образующихся в нормальных условиях на поверхности железа благодаря его окислению кислородом. Вода может вступать в химическую реакцию со свободными щелочными окислами, силикатами, углекислым газом воздуха и разрушать некоторые сорта стекла.

Ряд материалов очень чувствителен к температурным условиям. Изделия из олова, например, опасно хранить при температуре ниже + 18 °С'.

Воздействие температуры и влажности на предмет взаимосвязаны. Низкая влажность особенно губительна для гигроскопических материалов при высокой температуре. Действие высокой влажности усиливается при низких температурах. Так, влага, оседающая в порах бумаги, при замерзании наносит предмету серьезные повреждения. В аналогичных условиях может разрушаться керамика с пористым черепком (грубая керамика, майолика, фаянс). Колебания температуры приводят к колебаниям влажности. По этим причинам и возникло общее понятие «температурно-влажностный режим».

Колебания температуры и влажности воздуха оказывают чрезвычайно вредное действие на предметы. Гигроскопические материалы при таких колебаниях то разбухают, то сжимаются. Это служит причиной наиболее серьезных изменений физико-механических свойств материала. Резкие перепады температуры вызывают конденсацию влаги на поверхности предметов. Колебания температуры и влажности воздуха рассматривают как один из важнейших факторов естественного старения предметов. При перемещении предмета в другое помещение с иной температурой и влажностью необходимо, чтобы предмет прошел акклиматизацию в помещении с промежуточными температурно-влажностными показателями.

Для правильной организации температурно-влажностного режима важно не только определить материал, из которого сделан предмет, но и исследовать его устройство. В некоторых случаях именно устройство предмета заставляет особенно внимательно отнестись к этому вопросу. Например, в том случае, если картина натянута на подрамник без крестовин и скосов, хранение ее в условиях сильно повышенной влажности особенно опасно — картина деформируется, грунт и красочный слой повреждаются.

Различные повреждения, имеющиеся на предмете, усиливают воздействие температуры и влажности воздуха. Например, драгоценные и полудрагоценные камни,

имеющие микротрещины, очень опасно хранить в условиях низких температур и высокой влажности. Оседание и замерзание влаги приводят к увеличению трещин. Повреждение благородной патины (закиси меди и окиси меди), образующейся на поверхности медных и бронзовых предметов и защищающей их от разрушения, может привести к развитию «болезни бронзы», которая возникает при доступе влаги и кислорода к хлористой меди и проявляется в образовании на предмете светло-зеленого вещества и язв.

Наиболее надежный способ для обеспечения температурно-влажностного режима — кондиционирование воздуха. При помощи специальных устройств — кондиционеров — в музейное помещение подается увлажненный или осушенный, нагретый или охлажденный до определенных показателей воздух.

В зданиях, не имеющих кондиционеров, температурно-влажностный режим устанавливается и поддерживается при помощи отопительной системы, проветривания, увлажнителей, осушителей.

Температурно-влажностный режим в музеях подвержен сезонным и суточным колебаниям. Сезонные колебания зависят от смены времен года и отопительного сезона, суточные колебания — от суточных изменений температуры и влажности наружного воздуха.

Сезонные колебания ослабляются, если отопление включают ранней осенью и выключают поздней весной, соответственно увеличивая или уменьшая его интенсивность. При повышении влажности отопление усиливают.

Другим средством регулирования температурно-влажностного режима служит проветривание. Оно помогает бороться с повышенной влажностью воздуха и проводится с учетом погодных условий. Интенсивное проветривание в холодное зимнее время может повлечь за собой опасное пересушивание воздуха в музее, поскольку сухой морозный воздух, обогащаясь водяными парами в теплом помещении, снижает относительную влажность. Важно, чтобы при проветривании поступающий воздух не попадал непосредственно на музейные предметы.

Увлажнители обычно представляют собой наполненные водой (с добавлением марганцовокислого калия) сосуды с большой поверхностью испарения. Для усиления испарения они помещаются около отопительных батарей.

В неотопляемых помещениях основное средство регулирования температуры и влажности — проветривание.

Температурно-влажностный режим, даже при наличии кондиционеров, нуждается в постоянном контроле. Он осуществляется с помощью психрометров, гигрометров, термометров или самопишущих приборов — гигрографов и термографов. Показания приборов регистрируются дважды в сутки, в одно и то же время, в специальном журнале.

Защита от загрязнителей воздуха

На процесс старения музейных предметов значительное влияние оказывают имеющиеся в воздухе примеси. К ним относятся газовые засорители — сернистый газ, сероводород, аммиак, хлор, а также находящиеся во взвешенном состоянии органическая и минеральная пыль, сажа.

Степень загрязненности воздуха зависит от местоположения музейного здания (близости или удаленности от промышленных предприятий), чистоты музейной территории, музейных помещений.

Способы защиты предметов от действия загрязнителей воздуха — герметизация помещений (при наличии кондиционеров) и применение фильтровальных устройств.

Сложная очистка самих предметов, например, удаление пыли с поверхности произведений графики, живописи, производится реставраторами. Хранители могут проводить лишь простейшую очистку предметов. Осуществляется она во избежание механических повреждений с большой осторожностью. Полированная мебель, например, протирается мягкой тканью или замшей. Пыль из резьбы удаляется мягкими кистями.

Значительную роль в защите предметов от загрязнителей воздуха играют оборудование и индивидуальная упаковка предметов (папки, футляры, чехлы и т. д.).

Световой режим

Световой режим в музее направлен на регулирование доступа световых лучей к предметам. Это необходимо для торможения процесса их естественного старения. Световой режим может быть выражен в полной изоляции предметов от постоянных источников света, в частичной их изоляции или в обеспечении доступа определенного количества света к предметам. Световой режим устанавливается в зависимости от того, из какого материала сделан предмет, а также должен обуславливаться степенью сохранности предмета.

На разные материалы свет действует по-разному. С большей или меньшей точностью предметы можно разделить по светостойкости на три группы:

1. обладающие высокой светостойкостью: предметы из металлов, нецветного камня, гипса, керамики, бесцветного стекла;
2. обладающие средней светостойкостью: предметы из кости, кожи, меха, дерева, масляная и темперная живопись;
3. обладающие низкой светостойкостью: фотографии, акварель, пастель, бумага, ткани.

Способом защиты светочувствительных предметов является хранение их в затемненном помещении со светозащитными стеклами, в защищенном от света фондовом оборудовании. Предметы, уже пострадавшие от действия света до приема их

Формы и способы сохранения, презентации и интерпретации культурного наследия в музее | 6
в музей или при неправильном хранении и экспонировании, нуждаются в особенно тщательной защите.

Биологический режим

Предметы могут разрушаться биологическими вредителями: плесневыми грибами, насекомыми, грызунами. Поэтому в музее важно создать такие условия, которые препятствовали бы их появлению и распространению.

Благоприятные условия для развития биологических вредителей складываются при нарушении правильного температурно-влажностного режима, загрязнении предметов пылью, наличии близко расположенных к музею продуктовых складов, захламленности территории музея, чердачных и подвальных помещений, при приеме в музей без дезинфекции и дезинсекции зараженных предметов.

Все работы по уничтожению биологических вредителей музейных предметов производятся по решению реставрационных советов в присутствии или при участии реставраторов. Можно применять лишь регламентированные для музеев средства. В музее оборудуется изолятор, куда помещаются зараженные предметы, а также дезинсекционные камеры.

Защита от механических повреждений

Степень вероятности механических повреждений предметов определяется рядом факторов: материалом, из которого сделан предмет; технологией изготовления материала и самого предмета; сохранностью предмета; наличием или отсутствием пыли; размещением предметов; их упаковкой, монтировкой.

Для предотвращения механических повреждений важна правильная система хранения, а также соблюдения правил работы с музейными предметами. Лучше работать в нитяных перчатках. Предмет берут за наиболее прочные его части (керамическую вазу, например, за тулово, а не за ручки). Произведения станковой живописи держат только за подрамник. Предметы на бумажной основе следует брать за противоположные углы по диагонали. Это предупреждает натяжение между волокнами. Важно, чтобы профессиональными навыками в работе с музейными предметами обладали не только хранители, но и экспозиционеры и другие исследователи, а также художники, оформляющие музейные экспозиции и выставки.

Защита музейных фондов в экстремальных ситуациях

Одна из важнейших задач хранения фондов — создание условий, препятствующих возникновению ситуаций, ведущих к повреждению или гибели музейных собраний. Вместе с тем важен и вопрос о спасении музейных собраний в том случае, если экстремальную ситуацию предотвратить не удалось.

Большую угрозу сохранности музейных фондов представляют пожары. Основное условие их предотвращения — соблюдение всех правил противопожарного режима в музее. Этот режим предусматривает определенную подготовку здания музея: пропитку чердачных перекрытий огнезащитным составом, соблюдение пожарных норм при размещении оборудования (пропитывать огнезащитным составом оборудование нельзя), оснащение помещений противопожарным инвентарем, системами автоматического пожаротушения, противопожарной сигнализацией.

Музейное собрание может пострадать также из-за неисправности водопроводной сети и отопительной системы. При просушке многие предметы сильно деформируются. Может быстро развиваться плесневый грибок. За состоянием водопроводной и отопительной систем необходимо постоянное наблюдение сантехников.

Стихийные бедствия — ураганы, наводнения, землетрясения, извержения вулканов — предотвратить нельзя, но сила их воздействия на музейное собрание в определенной мере зависит от состояния музейного здания, коммуникаций, от организованности действий коллектива музея.

Огромную опасность для музейных собраний представляют войны. Вопрос об охране культурных ценностей тесно связан с общей борьбой за предотвращение войн.

Сотрудники музея должны знать, какие музейные предметы и коллекции нужно спасать прежде всего. Отбор осуществляется в соответствии с разработанными руководящими организациями нормативами, включающими критерии отбора и учитывающими его количественную сторону.

Сохранность музейных собраний в значительной степени зависит от режима охраны, направленного на предотвращение хищений. Он заключается в техническом оснащении музейного здания и музейного оборудования, в наличии специальных служб охраны и материально-ответственного хранения. Режим охраны предусматривает также ограничение доступа посетителей в неэкспозиционные помещения музея.

В здании музея окна подвалов, первых этажей, чердачных помещений снабжаются решетками. Все окна, наружные и внутренние двери, фондовое и экспозиционное оборудование имеют надежные задвижки и замки. Особые помещения для хранения оружия и предметов из драгоценных металлов и камней оборудуются железными дверями и решетками на окнах. Предметы из драгоценных металлов и драгоценных камней в исключительных случаях могут храниться в общих фондохранилищах, но обязательно в сейфах или несгораемых шкафах. Важно иметь сейфы и несгораемые шкафы для хранения уникальных предметов.

Окна, наружные и внутренние двери, отдельные особо ценные коллекции и предметы блокируются охранной сигнализацией. Служба охраны может быть гражданской, милицейской или комбинированной. В большинстве крупных музеев действует комбинированная охранная служба. Посты милиции обычно несут наружную охрану,

Формы и способы сохранения, презентации и интерпретации культурного наследия в музее | 8

охраняют входы и выходы музея. Музейные служители имеют посты в экспозиционных залах, у входов в фондохранилища, реставрационные мастерские и пр. Нормативные документы определяют правила приема и сдачи помещений охраной музея и материально ответственными хранителями, правила хранения ключей, пломбир, печатей.

Система хранения музейных фондов

Предметы хранятся как обособленные единицы или же объединяются в комплексы, то есть нашиваются на планшеты, группируются в папки, а к шкафам, стеллажам, щитам и прочему оборудованию прикрепляются топографические описи. Оборудование фондохранилища должно соответствовать определенным требованиям. Его можно изготавливать только из тех материалов, которые не оказывают вредного воздействия на музейные предметы. Оно должно быть удобным для их размещения, предохранять от механических повреждений, пыли и не конденсировать влагу. Шкафы для предметов с повышенной светочувствительностью делают светонепроницаемыми, а предметы, нуждающиеся в доступе света, размещают в шкафах со стеклянными дверцами. Оборудование должно позволять легко доставать предметы для осмотра и изучения.

Существуют различные способы хранения предметов в фондохранилищах. Например, ткани, вышивки, кружево хранятся в горизонтальном положении в шкафах с выдвижными ящиками-лотками и перекладываются микалентной бумагой или хлопчатобумажной тканью.

Одежду группируют по материалу, из которого она сшита, надевают на плечики с мягкими прокладками и хранят в шкафах в вертикальном положении. Головные уборы надевают на болванки, а обувь — на колодки или же заполняют микалентной бумагой и хранят в шкафах. Ковры, шпалеры накатывают лицевой стороной на вал, помещают в чехлы и хранят в горизонтальном положении.

Крупные декоративные вазы, скульптуру расставляют на стеллажах или на подставках. Произведения живописи размещают на стенах с помощью металлических штанг и шнуров, а также на стеллажах и щитах. Стеллажи должны иметь решетчатые полки, обеспечивающие циркуляцию воздуха, а также ячейки для каждой картины. Наиболее благоприятным для картин считается хранение на неподвижных щитах, однако более экономичны выдвижные щиты, но они должны быть сконструированы таким образом, чтобы их передвижение создавало для картины минимум вибраций. Выдвижные щиты бывают двух типов — подвесные и со скольжением по полу на специальных полозках.

Незакрепленные рисунки мягким карандашом, углем и пастелью хранят только застекленными. Их, а также окантованные акварели, гравюры, литографии размещают вертикально в шкафах, оборудованных ячейками. Листы с акварельными и карандашными рисунками хранят отдельно в папках, в сделанных по размерам папки двойных паспарту. Папки хранятся горизонтально в шкафах с выдвижными ящиками.

Из группы металлов выделяют предметы из драгоценных металлов, которые хранятся вместе с драгоценными камнями, а также нумизматику и оружие, требующие особых условий хранения в сейфах или изолированных, специально оборудованных помещениях. Прочие предметы из металла группируются по материалу и по назначению. Очень чувствительны к условиям хранения предметы из свинца. Их нельзя хранить в шкафах из древесной плиты и некоторых пород дерева, в частности хвойных пород и дуба.

Письменные источники размещают в папках, коробках, ящиках, образующих единицы хранения. Документы в свитках обычно накатывают на валики и помещают в круглые футляры. Папки, коробки, ящики, футляры размещают в шкафах в соответствии с принадлежностью хранящихся в них материалов к определенному фонду.

Презентация культурного наследия

Само становление музея как института общественной памяти было связано с открытием собранных коллекций. Для общества, с их экспонированием. Хотя исторически экспозиция возникла и развивалась параллельно с коллекцией, элементы «протоэкспозиций» можно усмотреть в концептуализированном единстве интерьеров храмов, в аттрактивности выставок товаров на продажу, репрезентативности военных триумфов, когда вслед за колесницей триумфатора несли, а затем оставляли на некоторое время для всеобщего обозрения военные трофеи, произведения искусства, захваченные у противника, и т. п. Своеобразная мемориальная экспозиционность присутствовала в комплексах вещей, принадлежавших святым и в Средние века выставлявшихся в храме в отдельном киоте. В дни приема важных гостей правители устраивали для демонстрации своего богатства и значительности репрезентативные «выставки» драгоценной утвари в поставцах.

Термин «экспозиция», происходящий от латинского «expositio» (выставлять), в широком смысле означает любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения. Объектом нашего исследования будет только музейная экспозиция. Понятие «экспозиция» в музееведении формировалось постепенно. Долгое время этого понятия не существовало. Только к концу XIX в. в процессе роста и расширения музейных собраний происходит выделение из них «демонстрационных коллекций». И простейшее определение музейной экспозиции звучит так: часть музейного собрания, выставленная для обозрения. Сегодня под музейной экспозицией мы понимаем целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом.

В связи с развитием коммуникационного подхода утверждается взгляд на экспозицию как на знаковую систему и разрабатывается понятие языка экспозиции. Единицами языка в музее выступают музейные предметы; но лишь попав в музей, будучи «распредмечены» в процессе изучения и приобретя новое значение, они начинают выступать в качестве знаков музейного языка. Фонды можно рассматривать как

«словарь», а экспозицию — как «текст», составленный из этих знаков при помощи правил экспозиционной «грамматики» — правил взаимного сочетания знаков. В исторической музейной практике постепенно сформировалась специфическая знаковая система, которая без труда «прочитывается» музейными работниками и с большим или меньшим трудом — посетителями музеев.

Для глубокой современной разработки методологии экспозиционной работы необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации.

Проектирование экспозиции

Проектирование экспозиции — один из важнейших этапов музейного проектирования, включающий процесс разработки документации для создания будущей экспозиции и последующий авторский надзор за реализацией отраженного в документации замысла.

В процессе проектирования экспозиции принято выделять в качестве составляющих научное, художественное, техническое и рабочее проектирование.

В 1970-х гг. в музейной практике сформировалась последовательность производства проектных работ по созданию экспозиций и была выработана форма проектных документов. Вскоре эта практика получила подтверждение в соответствующих инструкциях Министерства культуры, в которых были закреплены в качестве обязательных основные этапы проектирования экспозиции и определены соответствующие им документы.

Согласно сложившемуся в российском музейном деле трехступенчатому порядку проектирования экспозиции, которому и сегодня следует большинство музеев, процесс создания экспозиции начинается с концепции. Прежде всего экспозиционер формулирует и обосновывает тему экспозиции. На этой основе должна быть создана научная концепция экспозиции, определяющая цели создаваемой экспозиции и методы достижения этих целей. Научная концепция экспозиции — первый и определяющий все остальные этап проектирования.

Концепция является результатом научной работы авторского коллектива по заявленной теме и исследования источниковой базы, т. е. материалов, хранящихся в фондах собственного музея и других хранилищах. Ее формирование всегда опирается на анализ степени научной разработанности предложенной темы и изучения состава коллекций музея, из чего вырастает представление о путях создания плана комплектования и теоретического осмысления этой темы. Экспозиционер определяет будущего посетителя — адресата экспозиции, формулирует основные принципы и выбирает соответствующие методы построения экспозиции. Обязательным является подробное изучение помещения будущей экспозиции, особенно если это памятник архитектуры.

В общем виде намечается тематическая структура, определяющая последовательность экспозиционных тем и маршрут, отбираются ведущие экспонаты или комплексы, в результате формулируются требования к архитектурно-художественному решению, оборудованию, намечается создание диорам, аудиовизуальных систем и т. п. Наконец, экспозиционер определяет место задуманной экспозиции в теме экспозиций данного музея и среди экспозиций музеев аналогичного профиля.

В традиционном проектировании создание художественного проекта вытекает из научного. Поэтому после (или, реже, одновременно, когда экспозиционеры и художники работают вместе) создания научной концепции разрабатывается архитектурно-художественная концепция — основная художественная идея, художественный образ, в который должна воплотиться научная концепция. Определяется пространственное построение экспозиции, основное цветовое решение, ведущие экспонаты в залах. В результате работы художника создается ряд эскизов или макет.

На втором этапе научными сотрудниками-экспозиционерами разрабатывается «расширенная тематическая структура» — документ, содержащий наименование и последовательность разделов и тем экспозиции, а художниками — «экспозиционный проект». В этих документах научное и художественное решение отдельных тем детализируется и реализуется в форме проекта на уровне экспозиционных комплексов.

Третий этап предполагает создание тематико-экспозиционного плана (ТЭП), на основе которого выполняются монтажные листы — чертежи всех участков экспозиционного пространства и поверхностей, на которых размещаются экспонаты. В практике российских музеев была выработана следующая основная структура ТЭПа:

1. наименование раздела;
2. наименование темы (подтемы);
3. ведущий текст, оглаводительный текст;
4. тематический комплекс;
5. аннотация (объяснительный текст) к комплексу;
6. экспонатура (с указанием подлинности, инвентарных номеров, основных данных атрибуции, размеров);
7. этикетаж;
8. примечания, содержащие рекомендации по группировке экспонатов и оформлению и т. п.

Значительные по объему тексты, как правило, даются в приложениях. К ТЭПу могут прилагаться также материалы для создания реконструкций, схем, диаграмм и других вспомогательных материалов.

Разумеется, эта структура может варьироваться в зависимости от характера экспозиции и особенностей экспозиционных материалов. В связи с многократно возросшими объемами информации, представляемой не только в виде текстов, но и на

электронных носителях, для масштабных экспозиций в последние годы в виде отдельного документа нередко готовится информационный проект.

На основе монтажных листов проводится изготовление всего необходимого оборудования, креплений, планшетов для аннотаций и т. п. и осуществляется монтаж экспозиции. Для уточнения и коррекции возможных ошибок перед окончательным монтажом в большинстве случаев музеями проводится так называемая раскладка — прикидочное размещение экспонатов в соответствии с монтажными листами, в процессе которой проверяются визуальная совместимость экспонатов и общее впечатление от экспозиции. Предварительная раскладка («пробная экспозиция») не считалась обязательным этапом, но на практике в большинстве случаев она применялась. Нередко именно после этого «промежуточного этапа» уточнялся окончательный вариант тематико-экспозиционного плана.

Такой порядок проектирования экспозиции был зафиксирован в 1970-1980-е гг. в нормативных документах и музееведческой литературе. Однако уже давно никто не относится к этому порядку как к догме. Какова оптимальная последовательность этапов проектирования и их взаимодействия? Каков оптимальный состав коллектива проектировщиков? Как должна быть организована работа этого коллектива? Ответы на эти вопросы каждый музей ищет самостоятельно.

Отклонения от приведенной схемы в реальной музейной практике появились сразу. Нередко они были связаны с тем, что многие экспозиции (а особенно выставки) создавались и создаются вообще без участия художника, и все работы, вплоть до монтажа, проводятся самими экспозиционерами, что позволяет музею экономить немалые средства и строить выставки в кратчайшие сроки. В особой степени это относится к систематическим и ансамблевым экспозициям, в которых произвольность художественного образа сведена к минимуму, а научная сторона, напротив, играет важнейшую роль.

Однако именно там, где в основе работы над экспозицией лежит творческое сотрудничество, совместная деятельность научного сотрудника и художника, удается достичь оптимальных результатов. Подключение художника-единомышленника на самом раннем этапе становления экспозиционного замысла может значительно обогатить цельный визуальный ряд будущей экспозиции, подсказать научному сотруднику неожиданные ходы и повороты не только в разработке тематической структуры, но и в самой концепции экспозиции.

Активное участие художника сформировалось постепенно. Сначала стремление художников занять более активную позицию встретило сопротивление подавляющей части музейных работников. В 1950-1960-е гг. сложилась Сенежская студия под руководством Е. А. Розенблюма. Появилось понятие «авторская экспозиция». В журнале «Декоративное искусство» и других периодических изданиях прошли острые дискуссии по вопросу о том, что главное в экспозиции — наука или искусство? В 1970-е гг. в среде музейщиков бытовало мнение: приглашение крупного дизайнера неизбежно

ведет к необходимости подчинения его диктату, и процесс создания экспозиции с участием профессионала-художника превращается в постоянную и нелегкую для обеих сторон борьбу.

Сложность взаимодействия научной и художественной составляющих экспозиции, все большее усложнение художественных решений, а также обращение музея к посетителю, желание добиться адекватного восприятия посетителем экспозиционных образов и идей — все это потребовало включения в проектные группы нового действующего лица — сценариста.

Создание сценария является одним из этапов проектирования экспозиции. На практике и в настоящее время сценарии пишутся в очень немногих музеях. Сегодня нет однозначного определения термина «сценарий»; в нем видят «пьесу для режиссера-художника», «сюжет восприятия экспозиции», «либретто», «подстрочник для творческого перевода с языка науки на язык искусства». Пишут сценарий сами музейные работники, или приглашают для этого профессионала-литератора. Иногда сценарием заменяют тематическую структуру или тематико-экспозиционный план. Сценарии пишутся там, где творческий коллектив испытывает потребность заранее смоделировать процесс коммуникации в ходе восприятия будущей экспозиции. Сценарист разрабатывает «драматургию» раскрытия экспозиционной темы, экспозиционных образов, моделирует и описывает процесс восприятия экспозиции посетителем. Сценарий превращается в обязательную форму документации, когда в экспозиции используются сложные технические средства, связанные с развертыванием элементов ее сюжета во времени — с показом слайд-фильмов, видеопрограмм и т. п.

В последние десятилетия в музейном деле все более наблюдаются отход от типовых образцов и ориентация на создание оригинальных, индивидуальных произведений экспозиционного творчества. Сегодня все чаще проектирование экспозиции рассматривается в целом, научная концепция и художественное решение нередко складываются одновременно, взаимодействуя и придавая друг другу творческий импульс. Конечно, вышесказанное относится только к экспозициям, задуманным и решаемым как уникальные самоценные произведения некоего самостоятельного вида искусства, в которых научность основы и образность целого не противоречат и не соперничают друг с другом, а направляют объединенные усилия на достижение одной цели — решение коммуникационных задач. Все чаще сложные концептуальные решения находят адекватное художественное выражение в острых, ярких, необычных пластических формах. Лучше всего современное состояние экспозиционного проектирования можно выразить словами «многообразие и индивидуальность». Каждый музей выбирает тот или иной метод, исходя из стоящих перед ним задач, сложившихся традиций, индивидуальных предпочтений коллектива.

Техническое и рабочее проектирование (технорабочее проектирование) экспозиции заключается в разработке художником совместно с конструкторами, инженерами и экспозиционерами музея комплекса документации, необходимой для изготовления и

сборки экспозиционного оборудования, научно-вспомогательных материалов, осветительной аппаратуры и технических средств. И на этом этапе проектирования участие сотрудников музея — экспозиционеров — не просто желательно, но и обязательно, так как только они обладают правом на решающее слово при обсуждении вопроса о размещении экспонатов, именно они могут проследить за тем, насколько отвечает оборудование требованиям сохранности музейных предметов.

Технорабочий проект включает ряд документов. По детализировочным чертежам изготавливаются отдельные детали оборудования. Оборудование должно отвечать основным требованиям: обеспечивать размещение в пространстве экспозиционных материалов, обеспечивать их сохранность, Работать на создание образа. По сборочным чертежам продлится монтаж оборудования. Монтажные листы представляют чертежи участков экспозиционной поверхности с точным указанием расположения экспозиционных материалов.

Создаваемыми на этом этапе документами являются также шаблоны — монтажные листы, выполненные в масштабе документации. Документы по разработке систем отопления, вентиляции, охранной и пожарной сигнализации; эскизы макетов, монументально-декоративных элементов оформления и других вспомогательных материалов; колористические пути и т. п. Необходимость разработки тех или иных документов диктуется индивидуальными особенностями проектируемой экспозиции: для большой комплексной экспозиции потребуется полный комплект технорабочей документации, для временной выставки произведений живописи можно ограничиться монтажными листами.

Существенный фактор восприятия экспозиции, на который обращается все больше внимания, — свет. В процессе рабочего проектирования должен создаваться светотехнический проект. По уровню присущей ему технической сложности и в силу его важности как для восприятия экспозиции, так и для обеспечения сохранности экспонатов этот проект должен создаваться профессионалами, и к его разработке, как правило, подключаются специальные организации. Это, естественно, не снимает с сотрудников музея ответственности за его качество. Более того, ознакомление экспозиционеров с используемыми в настоящее время техническими средствами и предъявляемыми в этой связи требованиями к экспозиции совершенно необходимо.

На системы технических средств, применяющиеся в экспозиции — звуковоспроизводящие средства, голография, полиэкран, диапроекторы и т. п., — разрабатывается специальная техническая документация. В некоторых музеях эти средства объединяются единой автоматической системой управления (аудиовизуальный показ).

Экспозиционные материалы

При проектировании экспозиции музейному работнику необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации. К

экспозиционным материалам музейеведы относят: музейные предметы, фото-, фоно- и киноматериалы, воспроизведения музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, тексты и другие формы комментариев.

Основа экспозиционной коммуникации — подлинные музейные предметы. Музейный предмет, будучи выставлен в экспозиции, приобретает новый статус экспоната. Он сохраняет свои свойства: информативность, экспрессивность, аттрактивность, репрезентативность, ассоциативность. Но теперь его свойства определяются функционированием в сфере экспозиционной деятельности. Экспозиционер должен ясно представлять, как воздействует каждое из свойств экспоната на посетителя и какими приемами достигается их выявление и усиление.

Гак, если ценность предмета связана в первую очередь с его информативностью, экспонирование должно сопровождаться достаточно развернутым комментарием. Иногда презентация единственного предмета может разворачиваться в целое экспозиционное исследование, широко известным образцом которого является выставка Сургутского музея «Огниво Одина», ставшая победителем на Красноярских биеннале-1997. Единственным подлинным экспонатом выставки стала загадочная археологическая находка, а умело и увлекательно составленный комментарий, развернутый на ряде стендов, демонстрировал разнообразие гипотез о ее происхождении, назначении, семантике и делал посетителя «соучастником» научного поиска.

Аттрактивность предмета воздействует на посетителя наиболее непосредственно, не требуя особых усилий со стороны участников музейной коммуникации. Будучи связана с внешними качествами, аттрактивность может сохраняться при воспроизведении музейного предмета. Недостаточная аттрактивность, свойственная, в частности, большинству письменных источников, может привести к тому, что важный и интересный экспонат останется незамеченным большинством посетителей. Использование различных экспозиционных приемов и оборудования может повысить не только аттрактивность, но и экспрессивность предмета.

Экспрессивность музейного предмета наиболее тесно связана с его подлинностью. Замена экспоната, обладающего высокой степенью экспрессивности, на копию неминуемо приводит к утрате этого свойства.

Свойства предмета в экспозиции способны влиять друг на друга, и экспозиционер должен это учитывать. Так, раскрытие информационного потенциала музейного предмета может значительно повысить его экспрессивность. Например — картина В. Ван-Гога «Ирисы» сама по себе обладает очень высокой степенью аттрактивности и экспрессивности. Однако информация о том, что она была написана тяжело больным художником, находившимся в стенах психиатрической лечебницы, в один из самых трудных периодов его жизни, безусловно, повышает силу эмоционального воздействия на зрителя.

Экспонатами считают также воспроизведения музейных предметов и научно-вспомогательные материалы.

Исследователи подчеркивают определяющую роль подлинных музейных предметов в создании экспозиционного образа. Это же подтверждают социологические исследования воздействия экспонатов-подлинников на посетителя.

В разных экспозициях степень доминирования подлинных музейных предметов различна. Наиболее высока она в художественных музеях, а также при экспонировании реликвий, уникалов, раритетов, мемориальных предметов. Замена этих предметов копиями невозможна.

Когда экспозиция составлена в основном из типовых (стандартные промышленные изделия, продукты серийного производства, типовые документы) или типичных (являющихся характерной принадлежностью определенной эпохи) предметов, в отдельных случаях возможно введение в экспозицию воспроизведений предметов отсутствующих, но чрезвычайно важных для восстановления их первоначальных связей со средой. Рядовые предметы в своей совокупности дают возможность реконструкции эпохи, и иногда для этой реконструкции оказываются необходимыми «докомпоновки», подобные тем, которые делает реставратор для придания реставрируемому произведению экспозиционного вида. Но подобно тому, как реставратор выделяет докомпоновки, не стараясь выдать их за подлинные части предмета, экспозиционер, желая оставаться честным по отношению к посетителю, не стремится выдать копии за оригиналы. Зрелищность экспозиции не может равняться воздействию ее подлинности.

Пропагандируемая некоторыми зарубежными и отечественными музееведами точка зрения, что музеи имеют право строить экспозиции исключительно на копийном материале, представляется более чем спорной. Девальвация подлинника и музея в целом — опасные последствия такой деятельности.

Особый случай — экспонирование копий предметов, которые хранятся в фондах музея, но не могут быть выставлены из-за требований сохранности. Таковы, например, рукописи на бумажных носителях, запрещенные для экспонирования в течение относительно длительного времени. Сегодня подлинники рукописей А. С. Пушкина сосредоточены, главным образом, в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге и экспонируются только на нечастых выставках. В постоянных экспозициях большинства пушкинских музеев представлены копии, которые выполняются сегодня на очень высоком техническом уровне и для посетителя неотличимы от оригиналов. Действительно, построить посвященную великому поэту экспозицию, не демонстрируя материальные свидетельства его творчества, среди которых рукописи являются наиболее личностными, непосредственными свидетельствами, невозможно. Но здесь таится и опасность для музейного работника. Если во всех музеях, строящих экспозиции, связанные с великим именем, будут демонстрироваться практически неотличимые от подлинников копии одних и тех же рукописей, это приведет к

девальвации оригинала и одновременно музейной экспозиции. Хотя визуально в экспозиционном ансамбле хорошие копии оказываются равноценны подлинникам, эмоциональное переживание и степень воздействия копий и оригиналов несоизмеримы, это доказывают социологические исследования. Введение в экспозицию большого числа отвлекающих на себя внимание воспроизведений всегда должно осуществляться с большой осторожностью.

Для раскрытия информационного потенциала экспонатов используются научно-вспомогательные материалы: карты, схемы, диаграммы, таблицы и т. п. В современных экспозициях, в отличие от еще недавнего прошлого, сфера их использования заметно сократилась. В ансамблевых, музейно-образных и образно-сюжетных художественно-мифологических экспозициях этот тип экспозиционных материалов практически никогда не применяется. Сейчас появился новый тип научно-вспомогательных материалов на электронных носителях; компьютеры все чаще становятся принадлежностью музейных залов.

Тексты — особая группа экспозиционных материалов. Выше мы говорили о языке экспозиции и о том, что саму экспозицию можно рассматривать как текст, составленный из знаков, причем в роли знаков выступают музейные предметы. Для достижения понимания экспозиционного замысла посетителем необходимы соблюдение существенных условий и наличие определенных факторов: доходчивости, внятности самого экспозиционного повествования, достаточного культурного уровня посетителя, хотя бы минимального опыта общения с музейными предметами и т. п.

Поэтому в целях обеспечения оптимальных условий для понимания посетителем экспозиционного замысла, содержания экспозиционных комплексов, характеристик отдельных экспонатов в подавляющем большинстве экспозиции оказывается необходимым «перевод» заключенной в экспозиции информации в вербальную форму. Тексты должны быть организованы в цельную и продуманную систему. Занимая подчиненное положение по отношению к музейным предметам, они должны не вступать в соперничество с их аттрактивностью, а содействовать размещению информационного потенциала как отдельных предметов, так и всей экспозиции в целом. Их разработка — важная часть научного проектирования экспозиции.

Раскрытию информационного потенциала и замысла отдельных залов, тем, комплексов служат объяснительные тексты — аннотации. Текст-аннотация к отдельному экспонату называется этикеткой. Как правило, этикетка содержит основные атрибуционные сведения о предмете. Однако сведения, сообщаемые этикеткой, зависят от темы экспозиции. Один и тот же предмет в разных экспозициях будет сопровождаться совершенно разными этикетками. Совокупность всех этикеток в экспозиции составляет этикетаж.

Названия залов, разделов, комплексов могут оформляться в виде оглаводительных текстов. Основное назначение этих текстов, составляющих в совокупности именно «оглавление» экспозиции, как и всякого оглавления, состоит в том, чтобы помочь

посетителю, особенно одиночному, ориентироваться в содержании экспозиции, и направлять его внимание. Краткие и выразительные оглаводительные тексты часто приобретают особое значение в сложных для понимания образно-сюжетных экспозициях, где объяснительные тексты во многих случаях не используются. Нередко их функцию могут выполнять тексты-цитаты, афоризмы и т. п., строго говоря, относящиеся к ведущим текстам.

В определенных случаях введение в экспозицию ярких, емких, запоминающихся ведущих текстов (чаще всего цитат из произведений крупных деятелей мировой культуры или их отдельных высказываний) бывает оправдано и даже желательно для более целостного осознания идеи экспозиции.

Сегодня текст в экспозиции совсем не обязательно существует в виде знаков, нанесенных на бумажный, картонный, металлический и другие подобные носители. Текст нередко живет в экспозиции как звуковое воспроизведение. Автогиды (механические экскурсоводы) в виде стационарных звуковоспроизводящих установок в залах и портативных индивидуальных устройств с наушниками для одиночных посетителей присутствуют в экспозициях многих музеев. Они не заменяют полностью традиционных написанных текстов, но позволяют расширить возможности выбора посетителем того или иного канала получения информации. Звуковоспроизводящие устройства особенно рекомендуются тем музеям, где в качестве важного фактора восприятия экспозиции выступает звук. Так, большинство литературных, музыкальных, театральных музеев используют звуковоспроизводящие устройства, так как без прослушивания стихов, музыки, голосов актеров значимая, существенная часть информационного потенциала экспозиции не воспринимается. Звук системе информации в экспозиции важен также с точки зрения учета интересов посетителей-инвалидов по зрению. Посетителям современных экспозиций все чаще предлагается также информация, заложенная в компьютер и дающая возможность интерактивного общения (Дарвиновский музей в Москве, Музей археологии Москвы, Музей истории Петербурга и др.).

Нередки сегодня экспозиции, требующие активного соучастия посетителя (экспозиции-шарады, лирические музеи вещей и др.) и применяющие совершенно иные системы текстов. На запомнившейся москвичам выставке шелковых платков «Мечты, вытканые из шелка» (художник Хилтон Мак Коник, Франция) многочисленные тексты в экспозиции (стихи, цитаты, философские изречения, иронические высказывания) не несли никакой информационной нагрузки, но работали только на создание образа.

Однако перед большинством музеев в первую очередь стоит задача создания ясной, цельной, емкой, многоуровневой системы текстов, которая рассчитана на разные категории посетителей и содействует оптимизации коммуникативных свойств экспозиции. Прекрасным образцом может служить система текстов в экспозиции живописи в Михайловском замке (филиал Русского музея, Санкт-Петербург). Лаконичные и информативные, расположенные в строго выверенных точках залов на легких прозрачных планшетах и пюпитрах, они самой отточенностью содержания и

формы усиливают производимое экспозицией впечатление высокого профессионализма и особой, «питерской», интеллигентности.

В образно-сюжетных экспозициях ведущие тексты относятся к средствам функционально-декоративного оформления и непосредственно входят в экспозиционный оорзз. Именно такую нагрузку несут оглаводительные и ведущие тексты-цитаты («Рождение человека», «Рождение гражданина», «Долой вашу религию», «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство») в экспозиции музея В. Маяковского. Так рождается образ уже из самого начертания текста. Сложность понимания рядовым посетителем образно-сюжетной экспозиции (как правило, лишенной объяснительных текстов) преодолевается при помощи листовок кратким комментарием. Желательно, чтобы этот комментарий имел литературную форму. По сути, он представляет и адаптированный сценарий.

Все большее число даже вполне традиционных музеев становится сегодня на путь вынесения части вербального комментария в листовки, буклеты, путеводители. Этому способствует распространение компьютерной техники и «мини-типографий», позволяющих легко, быстро и дешево тиражировать необходимые материалы. Любой листочек с минимальной информацией, который посетитель унесет с собой из музея, способствует активизации посткоммуникативной фазы восприятия экспозиции, повышает уровень запоминания, позволяет впоследствии возвращаться мыслью к увиденному, служит рекламой музея для друзей и знакомых.

Для того чтобы посетитель следовал по музею задуманным экспозиционерами маршрутом, применяют указатели. Кроме текстов, указатели часто существуют в виде стрелок и других знаков и символов; главное, чтобы они были легко узнаваемы. Указатели особенно важны в музеях со сложной планировкой. Однако в современных музеях художник нередко стремится построить экспозицию таким образом, чтобы сама пространственная организация направляла посетителя по задуманному маршруту и диктовала последовательность осмотра. Иногда для этого используются такие приемы, как обозначение маршрута приподнятым помостом, напольным покрытием, изображением на полу следов, стрелок и других знаков, световыми маркерами, создающими как бы «путеводную тропинку». В музеях со свободным перетеканием пространства и в музеях, имеющих экспозиции с необязательным маршрутом, указатели отсутствуют и посетителю предоставляется возможность более свободного выбора порядка осмотра.

Основной структурной единицей большинства экспозиций является экспозиционный комплекс, который объединяет составляющие зрительное и смысловое единство экспозиционные материалы — экспонаты, научно-вспомогательные материалы, тексты — в соответствии с концепцией экспозиции. Без овладения искусством строить экспозиционный комплекс музейный сотрудник не может считать себя экспозиционером-профессионалом. Нередко в литературе можно встретить дефиницию «тематико-экспозиционный комплекс». В книге А. И. Михайловской подчеркивается, что этот комплекс позволяет «раскрывать идеи через совокупность экспонатов,

Формы и способы сохранения, презентации и интерпретации культурного наследия в музее | 20
взаимосвязанных и организованных по определенной системе». В естественно-научных музеях комплекс, раскрывающий природные взаимосвязи, называют био группой.

Произведения искусства в экспозиции нередко сочетаются исключительно по эстетическому принципу и составляют декоративный комплекс. В музейно-образных и образно-сюжетных экспозициях частным случаем экспозиционного комплекса является музейный натюрморт — произведение экспозиционного искусства, представляющее собой объемно-пространственную композицию из реальных предметов, которые складываются в определенный экспозиционный образ, и являющееся средством активной интерпретации экспозиционной темы художественными средствами.

Смысловая и символическая нагрузка музейного натюрморта может быть очень разной: от чисто декоративной композиции, заставляющей посетителя по-новому увидеть эстетическую сторону привычных вещей, до сложных полисемантических построений. Символический натюрморт имеет давние традиции. Восприятие обыденных вещей как символов, сочетающих образность со знаковой функцией, уже много столетий характерно для человеческой культуры; создание сложных символических натюрмортов можно наблюдать в живописи начиная с эпохи Средневековья (иконописная традиция превращает в символ практически каждый изображенный на иконе предмет).

Экспозиционные комплексы могут состоять из однородных материалов (вещевой комплекс, комплекс документов и др.) или включать разные типы музейных источников: вещевые, письменные, изобразительные, составляющие тематическое и визуальное единство. Их можно классифицировать по видам: этнографический комплекс, мемориальный комплекс и др. Ансамблевая экспозиция в виде отдельного комплекса также часто входит в состав тематической экспозиции. Сегодня в музеях все чаще практикуется именно такое «смещение жанров». Часто экспозиция, построение как ансамблевая, на самом деле является «скрытой» тематической.

Особый вид комплексов представляют собою обстановочные сцены («фигурные интерьеры»). Они активно использовались в музеях с конца XIX в., и особенно широко — в этнографических экспозициях. Так, в Музее этнографии народов России в Санкт-Петербурге большинство до сих пор существующих экспозиций (часть которых восходит к 1930-м гг.) строятся с применением фигурных сцен с манекенами с большой точностью предающих национальные особенности и помогающих представить особенности трудовых будней, традиционных обрядов и т. п. При помощи условно решенных манекенов создается образ бала в экспозиции Музея А. С. Пушкина в Москве (художник Е. Розенблюм, 1998) и оформляется один из залов Музея Ф. М. Достоевского в Новокузнецке (художник Л. Озерников, 1996).

Принципы построения экспозиции

Принцип научности сохраняет свою определяющую роль при построении большинства

музейных экспозиций. Он выражается уже в предварительной научной обработке каждого музейного предмета, помещаемого в экспозицию, в научном исследовании темы, воплощенном в концепции экспозиции. Однако приняв постулат Н. Ф. Федорова о том, что музей — не судилище, музейеведы и музейные работники выдвинули на первый план принцип научной объективности. Он не исключает выражения в экспозиции авторской позиции, но требует от экспозиционера честности и непредвзятости при интерпретации происходивших и происходящих в природе и обществе процессов. Наиболее ярко этот принцип воплощается в многочисленных сегодня проблемных «экспозициях-диспутах», где вопрос ставится, но остается открытым, благодаря чему открывается простор для мысли посетителя.

Второй из общепризнанных принципов — принцип предметности, т. е. опоры на подлинные музейные предметы. Иногда может показаться, что он утрачивает в теории и практике современного музейного дела свой всеобъемлющий и обязательный характер: существуют многочисленные экспозиции, построенные как коллажи, инсталляции, натюрморты без участия музейных предметов или с минимальным использованием последних. Уход из экспозиции музейного предмета, подлинника может привести к потере музейной специфики, размыванию самого понятия «музей». На практике в современном музейном мире слово «музей» нередко употребляется по отношению к учреждениям, являющимся скорее культурно-выставочными, образовательными, игровыми центрами, чем музеями.

Где же та граница, за которой экспозиция перестает отвечать понятию «музейная»?

Музейеведы предлагают своеобразный тест на «музейность» экспозиции. Тест чрезвычайно прост: уберите мысленно из анализируемой экспозиции все подлинные музейные предметы. Если после этого экспозиция перестает существовать как смысловое и художественное целое — это музейная экспозиция. Если изъятие музейных предметов не повлияло на восприятие экспозиции, то назовите ее инсталляцией, предметной композицией, коллажем и т. п., но не музейной экспозицией. Только экспозиция, в основе которой музейные предметы, является действительно музейной.

Таким образом, принцип предметности продолжает оставаться одним из основополагающих принципов построения музейной экспозиции, так как непосредственно связан с ее музейной спецификой.

Третий принцип построения экспозиции — коммуникативность. Построение экспозиции должно быть ориентировано на восприятие разными группами посетителей. Это означает не усредненность, не расчет на некоего мифического «среднего» реципиента. Многослойность экспозиции, построение ее таким образом, чтобы в ней смог найти для себя интересное и важное как ненадолго зашедший в музей «любопытствующий», так и специалист, серьезно занимающийся проблемой, — наиболее перспективный путь.

Таким образом, представляется, что сегодня наиболее общие принципы музейной экспозиции формулируются как предметность, научность, коммуникативность.

Однако под принципами построения экспозиции музеееды понимают также более конкретные принципы, обуславливающие группировку и интерпретацию экспозиционных материалов, структуру и основные членения экспозиции. В «Словаре музейных терминов» выделено три таких принципа: историко-хронологический, комплексно-тематический и проблемный.

Историко-хронологический принцип предполагает группировку экспозиционных материалов в соответствии с принятой в науке хронологией. Поскольку любой музей по сути является историческим (идет ли речь об истории общества, природы, искусства и т. п.), то и применение этого принципа отнюдь не ограничивается музеями исторического профиля. Этот принцип лежит в основе построения Палеонтологического музея в Москве, многих залов Политехнического музея, биографических частей экспозиций мемориальных музеев и т. п.

Комплексно-тематический принцип предполагает организацию экспозиционных материалов разных типов, связанных единством темы, в форме тематико-экспозиционных комплексов. Сегодня это один из наиболее часто используемых принципов построения.

Проблемный принцип предполагает группировку экспонатов в соответствии с поставленной в процессе научного проектирования проблемой.

В современных музеях наиболее часто можно наблюдать совмещение различных принципов построения.

Экспозиционные приемы

Для оптимальной компоновки экспозиционных материалов в комплексах, рядах, натюрмортах научный сотрудник вместе с художником выбирает те или иные экспозиционные приемы, т. е. способы группировки экспозиционных материалов. Среди общеизвестных апробированных приемов необходимо назвать:

- выделение экспозиционных центров и ведущих экспонатов, несущих максимальную смысловую и образную нагрузку;
- выявление связей между предметами, прием «взаимной документации», позволяющий выявлять связи, в том числе не поддающиеся внешним наблюдениям (на взаимной документации основан, в частности, прием «овеществления» письменных источников, как правило, обладающих слабой аттрактивностью);
- сопоставление, в том числе противопоставление (прием контрастного показа);
- «массированный» показ однотипных материалов, сконцентрированных на небольшой площади. Такой показ использован, например, в экспозиции

археологии Тверского объединенного историко-архитектурного и литературного музея (1996), где при помощи большого количества однотипных каменных предметов из археологических находок создается экспрессивный «образ» каменного века;

- разрядка путем создания пустого пространства вокруг наиболее важных экспонатов с целью акцентирования на них внимания;
- расположение экспонатов, требующих рассмотрения с близкого расстояния, в пределах наиболее удобного для обозрения экспозиционного пояса — области вертикальной поверхности экспозиционного помещения на высоте от 70-80 (нижняя граница) до 200-220 см (верхняя граница) от пола;
- организация «экспозиции в окне», позволяющая через проем витрины как бы заглянуть в иное пространство и время;
- выделение первого и второго планов, а также создание скрытого плана экспозиции в турникетах, кассетных стендах и т. п.

Сколь разнообразны могут быть приемы (и соответственно — полученный результат) при показе одного и того же комплекса, проиллюстрируем следующим примером. Во многих музеях, располагающих археологическими коллекциями, экспонируются женские украшения из древних погребений, составляющие единый ансамбль. Во многих музеях погребение показывают в том виде, в каком оно предстало перед археологами в процессе раскопок: в горизонтальной витрине на уровне пола, вместе со скелетом, имитацией грунта и т. п. Главное при таком приеме экспонирования — выявление подлинности археологической находки, приобщение посетителя к факту научного открытия. Некоторые экспозиционеры группируют эффектные археологические предметы в витрине, выявляя разреженным размещением, фоном, освещением и т. п. их эстетические достоинства. Другие музеи располагают их как комплект на условном манекене или прорисованном силуэте, помогая посетителям понять их функциональное назначение и оценить роль в формировании облика женщины отдаленной эпохи. А вот экспозиционеры Ростовского краеведческого музея, расположив комплект убранства в вертикальной витрине в соответствии с местом каждого предмета, в центре, где должно быть лицо, поместили зеркало, как бы предлагая посетителям «примерить» древние предметы, представить себя в облике своей пра-пра-прабабушки.

Творческие коллективы экспозиционеров находят и вырабатывают собственные оригинальные приемы создания экспозиционных комплексов. Необычный прием размещения в центре экспозиции чуждого, противоречащего как помещению, так и экспонатуре предмета можно увидеть в Тотемском музейном объединении. Экспозиция «Музея мореходов» строилась в 1996 г. в памятнике культовой архитектуры — Вход иерусалимской церкви XVIII в., что вызвало определенное противодействие в городе со стороны верующих и части общественности. До передачи музею здание храма занимал винный завод, при подготовке к монтажу музейные работники вынуждены были разбирать старое оборудование, очищать помещение от хлама.

Как вечное напоминание о том, что было и что стало, экспозиционеры оставили в

центре интерьера вмонтированную в бетонный пол машину для закупорки бутылок с краткой и выразительной этикеткой: «Это было до нас». Контраст между двумя способами использования памятника архитектуры оказался столь явным, зримым, эмоциональным, что это не только привнесло новый, очень существенный аспект в восприятие экспозиции, но и помогло музею решить деликатную проблему обоснования в глазах общественности своего права на использование памятника.

«Экспонат в фокусе» — также часто встречающийся сегодня прием построения экспозиции. Внимание экспозиционера сосредоточено не на совокупности музейных материалов, а на музейном предмете (как правило, особо ценном, уникальном, раритетном) в его самоценности. Во многих музеях проводятся выставки «одного экспоната», а в «Музее одной картины» (Пенза) этот прием положен в основу построения целого музея. Единичный экспонат может выставляться как без какого-либо дополнительного материала, так и с применением достаточно развернутого научно-вспомогательного материала; в отдельных случаях единственный экспонат становится «героем» развернутого театрализованного («Музейный театр» в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике) или аудиовизуального действия («Музей одной картины» в Пензе).

Методы проектирования экспозиции

Важнейший вопрос, который необходимо решить до начала проектных работ, — определение метода (или методов) построения будущей экспозиции. Выбирая метод, экспозиционер тем самым определяет соотношение в экспозиции содержания и формы, характер интерпретации экспонатов, взаимодействие научной и художественной составляющих проектирования, порядок сотрудничества экспозиционера и художника. Сегодня трудно говорить о преобладании того или иного метода, поскольку используется широчайший диапазон экспозиционных средств. Именно их разнообразие создает такую неповторимую, яркую картину, которую представляет музейный мир России сегодня.

Метод невозможно определить, не обозначив лицо будущего посетителя, не изучив досконально состав, сохранность коллекций, потенциальные возможности их комплектования, не проанализировав недвижимые памятники, не продумав формы культурно-образовательной работы, которая будет протекать на основе новой экспозиции.

Проблема необходимости сочетания в музейной экспозиции научного содержания и художественной образности была поставлена в докладе П. П. Муратова на I Всероссийском съезде в феврале 1919 г. «Музейная экспозиция... требует исканий, работы, стоящей на грани ученого и художника», — сказал он. Расцвет музейно-образного метода наступил гораздо позже — в 1960-1970-е гг., а его становление и утверждение сопровождалось критическими высказываниями оппонентов и протекало в борьбе с иллюстративным методом.

Основой образности экспозиции в оптимальном варианте должны стать сам подбор и дальнейшая группировка экспонатов. При наличии выразительных музейных предметов образ можно создать практически без использования вспомогательных средств. Но при недостаточной аттрактивности экспонатов для достижения необходимой силы эмоционального воздействия такие средства необходимы. Ими становятся научно-вспомогательные материалы, оборудование, специально созданные художником произведения пластического искусства. Нередко само оборудование превращается в произведение пластического искусства, чрезвычайно важную роль начинают играть цвет и свет, подключаются также аудиовизуальные системы.

Образно-сюжетный, художественно-мифологический метод — самый молодой из экспозиционных методов. Ознакомиться с ним лучше всего по уже неоднократно упоминавшимся книгам Т. П. Полякова — создателя, разработчика, пропагандиста этого метода, убежденного, что именно этот метод выводит экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, живописи, дизайна, театра, драматургии и т. п. Уже в самом его названии подчеркнута особая роль драматического сюжета — последовательной смены образов, художественно организованных посредством установления между ними пространственно-временных отношений. На сегодняшний день создано немало ярких концепций и сценариев образно-сюжетных экспозиций, но осуществлены лишь немногие. Самым знаменитым стал музей В. В. Маяковского в Москве (сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр). В 1996 г. — экспозиция мемориального дома-музея Ф. М. Достоевского в Новокузнецке (сценарист Т. Поляков, художник Берников).

Интерпретация

К числу проблем, специфических для коммуникационного подхода, относится и проблема «музейного языка». Она ставится в теоретической плоскости, но решается на стыке теории и истории. Как показывает анализ, современный «алфавит» форм интерпретации собраний (набор категорий музейной поэтики) базируется на исторических типах музейного отношения к вещам. Так, для культуры барокко характерно внимание к экзотике, к необычным, «куриозным» предметам, отражающим многообразие мира. В традиции классицизма, формирующей понятие «наследия», существует ценностная иерархия, позволяющая выделять «вершинные» достижения культуры и ее вторичные, несовершенные проявления. Романтическое мироощущение, опирающееся на категории архаики и героики, определяет трактовку предметов как памятников и реликвий. В рамках научного подхода вещи выступают как свидетельства, документы, источники. В традициях эстетики — как воплощение красоты.

По мере развития идеи историзма музейные собрания стали интерпретироваться как отражения исторического процесса. Во второй половине XIX в. на передний план в музееведении выходит научное отношение к коллекциям, однако оно недолго сохраняется в чистом виде, а ассимилирует прочие, исторически более ранние типы

отношения к вещам. Так возникает особый, эпический тип интерпретации собраний, характерными чертами которого являются повествовательность и объективизм. В XX в. он становится ведущим в музейной практике. В последние десятилетия в качестве альтернативы эпическому выдвигаются лирический и драматический модусы интерпретации собраний. Одновременно наблюдаются попытки возрождения исторически более ранних типов отношения к музейным коллекциям.

Коммуникационный подход позволяет изучать не только стабильные периоды, когда в устойчивых коммуникационных структурах формируются фундаментальные типы отношения к собраниям, но и кризисные ситуации, приводящие к смене «музейных парадигм». Историческая интерпретация представления о коммуникационных нарушениях дает возможность рассматривать коммуникационные кризисы как ситуации, когда смена культурных установок, расширение спектра музейных ценностей или круга участников музейной коммуникации приводят к масштабным рассогласованиям, результатом которых становятся реорганизация коллекций, модернизация экспозиций, выработка новых форм интерпретации собраний, новых методов взаимодействия с аудиторией и т. д.

Само появление новоевропейского музея объясняется кризисом средневекового традиционализма, в результате чего формируется ренессансная программа «инвентаризации макрокосма». Вещь как предмет музейного коллекционирования получает в культуре Нового времени особый статус, отличный от статуса как сакрального, так и утилитарного предмета. Коммуникационный кризис возникает в период Великой Французской революции (превращение Лувра в общедоступный Музей Наполеона). То же самое, но в еще больших масштабах, происходит в первые послереволюционные годы в России. В конце XIX в., вне связи с политическими катаклизмами, наблюдается довольно резкий переход от концепции научного музея к концепции музея научно-просветительного (или публичного). Это приводит к появлению в музеях экскурсоводов и художников-оформителей, а также к разделению фондов и экспозиции. Аналогичный сдвиг, только «с обратным знаком», происходит в 1960-е гг., когда многие западные музеи отказываются от научно-просветительной доктрины. Похожий процесс, вызванный отказом от догматики прошлых лет, можно наблюдать в 1990-е гг. в России. Происходящая в обществе переоценка ценностей заставляет пересматривать отношение к культурному наследию, проблематизирует привычные способы его интерпретации.

Таким образом, потенциал коммуникационного подхода в полной мере выявляется в области теории и истории музейного дела. Однако этим его возможности не ограничиваются. Он оказывается не менее эффективен и в прикладных музеологических исследованиях и разработках.

В прикладной области реализация коммуникационного подхода основывается на 1) институциональной и 2) проектной интерпретациях исходного фундаментального представления. В обоих случаях это открывает широкие возможности для решения весьма определенных практических задач, направленных на развитие конкретных

музеев и музейного дела в целом.

Институциональная интерпретация

Институциональная интерпретация исходного коммуникационного представления предполагает создание реалистической картины функционирования современного музея как исторически сложившегося социокультурного института, оформляющего в наши дни процессы музейной коммуникации. В роли первого субъекта, формирующего собрание, здесь выступает совокупный музейный работник, в роли второго, воспринимающего, — музейная аудитория. Собрание же существует в двух ипостасях: как фонды и как экспозиция. Коммуникационный подход реализуется в этом ' случае в постановке следующих исследовательских задач.

- А. Выявление основных типов существующих коммуникационных структур, которые зависят от профессионального состава работников музеев (историк, искусствовед, педагог, художник и т. д.), от их распределения по направлениям деятельности (хранитель, экспозиционер, экскурсовод и т. д.), от состава аудитории (возрастного, социального и т. д.) и ролевого распределения посетителей (по степени активности, типам поведения и т. д.), от состава коллекций и принципов их экспозиционного и неэкспозиционного использования.
- В. Выявление тенденций развития систем музейной коммуникации как в масштабе отдельного музея или группы музеев, так и в региональном, национальном или глобальном масштабах. Решение этой задачи создает предпосылки для проведения обоснованной музейной политики, позволяет определять приоритеты не «от достигнутого», а на основе отслеживания и поддержания «точек роста», перспективных инноваций, расширяющих коммуникационные возможности музея. К числу наиболее общих современных тенденций развития музейной коммуникации относятся: расширение профессионального состава музейных работников, развитие межпрофессиональных контактов внутри музея (междисциплинарность), расширение диапазона средств, содержания и тематики коммуникации, интенсивный поиск альтернатив традиционным видам музейной экспозиции, обращение к непредметным формам наследия, переход от монологических к диалогическим методам работы с посетителями, развитие ролевой структуры музейной аудитории, широкое использование в музеях электронных средств коммуникации и др.
- С. Выявление рассогласований в процессах музейной коммуникации, т. е. ситуаций взаимонепонимания между ее участниками — хранителем и экспозиционером, экспозиционером и художником и т. д., а также коммуникационных нарушений в системе «музей — посетитель». Средством решения данной задачи являются комплексные исследования, в ходе которых оценивается эффективность коммуникационных процессов и определяются факторы, препятствующие их успешной реализации.

Проектная интерпретация

Проектная интерпретация предполагает использование исходного фундаментального представления для разработки новых, перспективных систем музейной коммуникации. В отличие от исследований, которые направлены на совершенствование существующих институциональных структур, на «отлаживание» уже работающей музейной машины, проектные разработки нацелены на поиск новых форм институционализации, преодоление рутины и стереотипов.

Формой творческого участия в проектом процессе музееведа, реализующего коммуникационный подход, является создание музейных сценариев. При этом сценарист обычно взаимодействует с научным сотрудником (экспозиционером) и художником экспозиции. Принципы такого взаимодействия определяются ситуацией и задачами проектирования. Однако целью сценариста всегда является разработка драматургической концепции (музея в целом или отдельной экспозиции), т. е. определение параметров того культурно-исторического диалога, который будет происходить на площадке музея. Это предполагает решение следующих задач.

- А. Разработка аксиологической концепции, т. е. формулирование (в терминах актуализации ценностей) «сверхзадачи» музея или общего смысла транслируемого им «послания».
- В. Выделение участников коммуникации. Это, во-первых, посетители, а во-вторых, «проводники» в мир незнакомой культуры. Посетители могут подразделяться по ролям. Проводники же делятся на живых участников коммуникации и «героев» экспозиции, присутствующих в пространстве общения условно, символически. По логике музейной коммуникации, участвующие в ней живые профессионалы — экспозиционер, художник, да и сам сценарист — вынуждены быть «теньями» культурных героев, ибо их задача — артикуляция представленных культурных позиций. Тем не менее их роли тоже должны быть обозначены в сценарии.
- С. Формирование основных локусов культурно-исторического содержания, заданных позициями участников в отношении к музейному собранию. Роли посетителей, например, могут быть определены как символические роли участников научного поиска, продвигающихся от созерцания объектов познания к их научному осмыслению.
- Д. Разработка драматических коллизий и сюжета — главная творческая задача сценария, решение которой обеспечивает актуализацию культурно-исторического содержания, его включение в современное культурное сознание. Например, может быть предложено оценивать древние культуры в «обратной перспективе» — т. е., с позиций нашей культуры, как «архаические» или «экзотические» — и выстраивать их в особой констелляции, подчиненной не историко-хронологическому принципу (характерному для традиционной экспозиции), а принципу культурно-исторической дистанцированности.
- Е. Разработка элементов языка и пространственного решения экспозиции. Эти задачи находятся в компетенции художника, однако иногда в эту область можно экстраполировать сценарное решение, создавая предпосылки для творческого

диалога между проектировщиками. В этом случае может быть достигнута такая ситуация, когда пространственная структура дополнительно подчеркивает ролевые различия субъектов коммуникации и в то же время драматургически их связывает, превращая живую деятельность в элемент экспозиции.

- Г. Разработка новых коммуникационных структур предполагает расширение состава участников или развитие ролевой структуры коммуникации. В этом случае сценарное проектирование смыкается с организационным и может приводить к существенным изменениям не только в содержании, но и в формах институциональной организации музейного дела. Одним из таких нововведений является вовлечение в музейную деятельность непрофессионалов — например, предоставление права членам какого-то культурного сообщества предъявить ценности своей культуры (субкультуры) на экспозиционной площадке музея.

-
1. Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. СПб.: Планета Музыка». «Лань», 2016. 248с.
 2. Основы музееведения: учеб пособие / Под ред. Э.А. Шулеповой; Рос. Ин-т культурологии — Изд. 2-е, испр. — М. : Кн. дом «Либроком», 2010.- 430 с.
 3. ЮреневаТ.Ю. Музееведение : учебник для высш. школы / Т.Ю. Юренева . - 3-е изд., испр. и доп . - М. : Академический Проект, 2006 . - 559 с.