

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное агентство по образованию  
Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова  
Кафедра музеологии и краеведения

**Ю.Г. Салова**

# **Музейный дизайн**

*Методические указания*

*Рекомендовано  
Научно-методическим советом университета  
для студентов, обучающихся по специальности Музеология*

Ярославль 2007

УДК 069.4  
ББК Ч 771я73  
С 16

*Рекомендовано  
Редакционно-издательским советом университета  
в качестве учебного издания. План 2007 года*

Рецензент  
кафедра музеологии и краеведения Ярославского  
государственного университета им. П.Г. Демидова

**Салова, Ю.Г.** Музейный дизайн: метод. указания  
С 16 / Ю.Г. Салова; Яросл. гос. ун-т. – Ярославль: ЯрГУ, 2007. –  
44 с.

Методические указания предназначены для проведения семинарских занятий по дисциплине “Музейный дизайн” (блок СД) со студентами, обучающимися по специальности 031502 Музеология, очной формы обучения.

УДК 069.4  
ББК Ч 771я73

© Ярославский  
государственный  
университет, 2007  
© Ю.Г. Салова, 2007

## **Введение**

Изучение курса “Музейный дизайн” предусматривает наличие у студента знаний, полученных при изучении базовых профессиональных курсов, на основе которых должны рассматриваться отдельные аспекты создания музейной среды.

Поскольку курс включает три раздела: история музейного дизайна, теоретические основы музейного дизайна и современную практику музейного дизайна – семинарские занятия отражают все эти составляющие.

Основная цель курса и семинарских занятий – ознакомление студентов с современными принципами и методами организации и устройства музейной экспозиции; раскрытие основных проблем и задач современного дизайна и организации структуры музея; анализ развития и изменения подходов к дизайну оборудования и организации среды музея.

Задачи курса:

- ознакомить студентов с понятием культурной среды и дизайна как составляющего ее элемента;
- дать представление о различных направлениях архитектурно-художественного построения экспозиции в конкретные исторические эпохи;
- познакомить с составом экспозиционного ансамбля и основными факторами его формирования, компонентами и средствами;
- сформировать представление о компонентах и инструментарию разработок дизайна в музейной экспозиции;
- ознакомить с этапами и методикой художественного проектирования.

Предлагаемые темы семинарских занятий не дублируют лекционный курс и ориентируют на самостоятельную работу с источниками и исследовательской литературой. Методика проведения семинаров предусматривает не только обсуждение выносимых на семинар тем, докладов или сообщений студента, но и дискуссионные вопросы с рассмотрением разных точек зрения на изучае-

мую проблему, круглые столы с привлечением студентов, изучающих смежные дисциплины специальности.

В результате изучения предлагаемых тем студенты должны научиться определять роль дизайна в музейной практике, различать типы и виды основных компонентов экспозиции, усвоить формы показа экспонатов в разных типах музеев, изучить состав дизайн-проекта, познакомиться с направлениями современной дизайнерской мысли.

При подготовке к семинарам студент должен проводить самостоятельный библиографический поиск, используя ранее полученные знания и навыки самостоятельной работы, при этом он должен уметь выстраивать межпредметные связи для того, чтобы привлекать материал смежных дисциплин, таких как “Теория и история культуры”, “История искусства”, “Музеология”, “Основные направления музейной деятельности”, “История материальной культуры”.

Для подготовки к семинарам студент может пользоваться справочными изданиями для освоения специальных терминов, получения биографических и библиографических справок.

### ***Справочные издания***

1. Власов, В.Г. Стили в искусстве: словарь / В.Г. Власов. – СПб., 1998. – Т. 1.
2. Культурология. XX век.: словарь. – СПб., 1997.
3. Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. – СПб., 1998.
4. Мир русской культуры: энциклопедический справочник. – М., 1997.
5. Музейная энциклопедия: в 2 т. – М., 2001.
6. Энциклопедия живописи. – М., 1997.
7. Эстетика: словарь. – М., 1989.

### ***Библиографические указатели***

1. Бутаева, З.С. История музейного дела. Библиографический указатель отечественной и зарубежной литературы. / З.С. Бутаева, Е.С. Канычкина, Н.В. Фатигарова. – М., 1991.
2. Бутаева, З.С. Музеография: аннотированный указатель отечественной и зарубежной научно-справочной литературы / З.С. Бутаева, А.И. Фролов. – М., 1990.

3. Фатигарова, Н.В. История музейного дела в РСФСР. Публикации 1970 – 1986 гг. / Н.В. Фатигарова, А.И. Фролов // Музееведение. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР. – М., 1987.

### ***Интернет-ресурсы по дизайну***

[www.deforum.ru](http://www.deforum.ru) Российский дизайнерский форум.

[www.index.ru](http://www.index.ru) Дизайн, реклама, фотография в России – новости, работы, проекты.

[www.kak.ru](http://www.kak.ru) Журнал о графическом дизайне.

[www.expert.ru](http://www.expert.ru) Журнал “Вещь”.

[www.rosdesing.com](http://www.rosdesing.com) Дизайн как стиль жизни: история, теория, практика.

[www.forma.spb.ru](http://www.forma.spb.ru) Форма: архитектура и дизайн для тех, кто понимает.

## **Тема 1. Основные виды и типы музейной экспозиции**

Задача семинара – изучение различных методов построения экспозиции с учетом соотношения ее содержания и формы, а также соотношения научной и художественной частей в создании экспозиции. В семинаре важно проследить историческую последовательность появления разных экспозиционных методов, их взаимосвязь с существующими на каждом историческом этапе стилями, с мировоззренческими установками.

### **План**

1. Коллекционная систематическая экспозиция.
2. Тематическая экспозиция.
3. Ансамблевая экспозиция.
4. Художественно-образная экспозиция.

### **Источники**

1. Бреннет, В. Некоторые вопросы художественного оформления музеев / В. Бреннет // Советский музей. – 1937. – № 11 – 12.

2. Поляков, Т.П. Маяковский и современность: (Сценарий экспозиции) / Т.П. Поляков // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. – М., 1994.

3. Шмит Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Л., 1929.

4. Фармаковский, М.В. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях / М.В. Фармаковский. – Л., 1928.

## Литература

1. Майстровская, М.Т. Искусство музейной экспозиции: специфика развития жанра/ М.Т. Майстровская // Музей и художник. – М., 2002. – С. 8 – 27.

2. Михайловская, А.И. Музейная экспозиция. Организация и техника / А.И. Михайловская. – М., 1969.

3. Закс, А.Б. Историко-бытовой отдел Русского музея / А.Б. Закс // Труды НИИ музееведения. – М., 1962. – Вып .7.

4. Заславский, М.А. Ландшафтные экспозиции музеев мира / М.А. Заславский. – Л., 1979.

5. Юхвец, М.А. Музейная экспозиция: традиции и новаторство, М.А. Юхвец // Музей и современность. – М., 1986.

6. Закс, А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917 – 1936 гг.) / А.Б. Закс // Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры. – М., 1970. – Вып. 22.

7. Дружинин, Н.М. Научная подготовка музейной экспозиции / Н.М. Дружинин // Избранные труды. – М., 1988.

8. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. – М., 1997.

9. Музейное дело России. – М., 2003.

10. Пищулин, Ю.П. К проблеме воссоздания исторического процесса средствами пластического искусства / Ю.П. Пищулин // Музейное дело в СССР. – М., 1983.

11. Поляков, Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) / Т.П. Поляков. – М., 1986.

12. Поляков, Т.П. Мифология музейного проектирования / Т.П. Поляков. – М., 2003.

13. Поляков, Т.П. Образно-сюжетный метод организации музейной экспозиции / Т.П. Поляков // Некоторые проблемы исследования современной культуры. – М., 1987.

14. Поляков Т.П. Образно-сюжетный метод в системе взаимосвязей традиционных методов построения экспозиции / Т.П. Поляков // музееведение: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989.

15. Розенблюм, Е.А. Искусство экспозиции / Е.А. Розенблюм // Музейное дело СССР. – М., 1983.

16. Кликс, Р. Художественное проектирование экспозиций / Р. Кликс. – М., 1978.

## **Сообщения**

### ***Экспозиционные идеи Ф.И. Шмита***

1. Вакулина, Е. Из истории музееведческой мысли в России в первой трети XX века / Е. Вакулина // Музееведение России в первой трети XX в. – М., 1997.

2. Чистотинова, С.Л. Федор Иванович Шмит / С.Л. Чистотинова. – М., 1994.

3. Шмит, Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Л., 1929.

4. Шмит, Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерки истории и теории музейного дела / Ф.И. Шмит. – Харьков, 1919.

### ***Принципы создания отечественных экспозиций в 1930-е годы***

1. Бреннет, В. Некоторые вопросы художественного оформления музеев / В. Бреннет // Советский музей. – 1937. – № 11 – 12.

2. Дружинин, Н.М. Методы историко-революционных экспозиций / Н.М. Дружинин // Музей революции СССР. – М., 1924. – Вып. 1.

3. Калугина, Т.П. Из истории экспозиционного искусства 1920 – 1930-х годов / Т.П. Калугина // Творчество. – 1989. – № 6. – С. 29–30.

4. Кригер, Н. О принципах экспозиции естественно-исторического материала / Н. Кригер // Советский музей. – 1937. – № 5.

5. Павлов, М. Вопросы методики и техники музейного показа / М. Павлов // Советский музей – 1937. – № 2.

### ***Экспозиция музея Маяковского***

1. Маяковский: мифы политики, мифы поэзии. Мифы музейные: (Новая экспозиция: “за” и “против”) // Советский музей. – 1990. – № 4.
2. Музей Маяковского // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 5.
3. Поляков, Т.П. Маяковский и современность: (Сценарий экспозиции) / Т.П. Поляков // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. – М., 1994.

## **Тема 2. Дискуссия о методах построения экспозиции 1970-х годов**

Задача семинара – изучение становления в музейном проектировании музейно-образного метода. Важно показать основные дискуссионные моменты в его закреплении в музейной практике, выявить ведущих художников и экспозиционеров, которые способствовали процессу теоретической и практической разработки метода, а также показать предлагаемые художниками композиционные средства для создания экспозиционного образа.

### **План**

1. ”Бумажное проектирование”.
2. Позиция сторонников иллюстративно-тематического метода
3. Позиция сторонников музейно-образного метода

### **Источники**

1. Глазычев, В.Л. Поэтическая среда музея / В.Л. Глазычев // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 10. – С. 40 – 43.
2. Каратаев, Л. Музейная экспозиция – наука? / Л.Каратаев // Декоративное искусство. – 1976. – № 9. – С. 19.
3. Коник, М.А. Музей как единство науки и искусства / М.А. Коник // Музейное дело в СССР. Сб. науч. тр. Центр. Музея Революции СССР. – М., 1983 – С. 29 – 34.
4. Разгон, А. Музейная экспозиция – искусство? / А. Разгон // Декоративное искусство. – 1976. – № 9. – С. 21 – 24.



5. Розенблюм, Е.А. Музей и художник / Е.А. Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1967. – № 11. – С. 5 – 10.

### **Литература**

1. Ванслова, Е.Г. Творческая лаборатория писателя в экспозиции / Е.Г. Ванслова // Свременные литературные музеи: некоторые вопросы теории и практики. – М., 1977.

2. Гнедовский, М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле / М.Б. Гнедовский // Социальное проектирование: прорыв к реальности. – М., 1990.

3. Клюкина, А.И. Взаимодействие научного коллектива и художников при проектировании экспозиции / А.И. Клюкина // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XXI вв. – М., 2001. – С. 366 – 375.

4. Михайловская, А.И. Архитектурно-художественное решение экспозиций и применение аудиовизуальных средств в музеях / А.И. Михайловская // Музееведение и охрана памятников. – М., 1976.

5. Никишин, Н. Музейные средства знаки и символы / Н. Никишин // Музейная экспозиция: теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. – М., 1997. – С. 37 – 54.

6. Николаева, Н. Музейная экспозиция как художественная структура / Н. Николаева // Искусство музейной экспозиции. – М., 1977.

7. Поляков, Т.П. Художник Л.В. Озерников: (Портрет музейного художника) / Т.П. Поляков // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. – М., 1990.

8. Стриженова, С. Художник и музей / С. Стриженова // Музей и современность. – М., 1976. – Вып 2.

### **Тема 3. Создание экспозиционного ансамбля**

Задача семинара – проанализировать процесс создания экспозиции как целостной предметно-пространственной системы, в которой предметы и другие экспозиционные материалы объединены в единый замысел. Важно понять, как достигается замысел экспо-

зиционер для максимального эффекта зрительского восприятия экспозиционных материалов, размещенных в пространстве музея.

## **Семинар 1**

### **План**

1. Экспонат в экспозиции.
2. Экспозиционный комплекс.
3. Архитектурно-художественное решение экспозиции.

### **Источники**

1. Сборно-разборное экспозиционное оборудование для передвижных и музейных фондов. Альбом чертежей. – М., 1972.
2. Художественное проектирование: сб. научно-методических материалов. – М., 1987.
3. Экспозиционное оборудование музеев. Альбом чертежей. – М., 1966.

### **Литература**

1. Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985.
2. Гнедовский, М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле / М.Б. Гнедовский // От замысла к реализации. – М., 1988. – С. 66 - 83.
3. Гречанников, С.Н. Некоторые принципы пространственной организации экспозиции / С.Н. Гречанников // Художественные музеи и эстетическое воспитание трудящихся. – М., 1974. – С. 44 – 66.
4. Дружинин, Н.М. Научная подготовка музейных экспозиций / Н.М. Дружинин // Социально-экономическая история России. Избранные труды. – М., 1987.
5. Дукельский, В.Ю. Полифункциональность вещи как одна из основ ее экспозиционного использования / В.Ю. Дукельский // Актуальные проблемы советского музееведения. – М., 1987. – С. 68 – 75.

6. Зайцева, Т.Н. Современное музейное оборудование / Т.Н.Зайцева. – М., 1980.
7. Изучение музейных коллекций. – М., 1974.
8. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985.
9. Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М., 1978.
10. Кондратьев, В.В. Свойства музейного предмета и пути его использования / В.В. Кондратьев // Музееведение. Проблемы использования и сохранности музейных ценностей. – М., 1985.
11. Майстровская, М.Т. Исторический обзор тенденций развития экспозиционного оборудования музеев (на примере музеев Ленинграда и Москвы) начала XVIII в. – 70-х годов XX в. / М.Т. Майстровская // Промышленное искусство. – М., 1980.
12. Майстровская, М.Т. Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции / М.Т. Майстровская // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985.
13. Майстровская, М.Т. Музейные экспозиции. Искусство – архитектура – дизайн. Тенденции формирования / М.Т. Майстровская. – М., 2002.
14. Ревякин, В.И. Архитектурно-художественное проектирование музеев / В.И. Ревякин // Музей и художник. – М., 2002. – С. 28 – 34.
15. Худяков, К.В. Музейная экспозиция: комплекс единого решения / К.В. Худяков // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. ЦМР СССР. – М., 1983.

## **Сообщения**

### ***Музейный предмет в экспозиционном пространстве***

1. Дукельский, В.Ю. Музейный предмет / В.Ю. Дукельский // Советский музей. – 1986. – № 1.
2. Кнабе, Г.С. Вещь как феномен культуры / Г.С. Кнабе // Музееведение. – Музеи мира. – М., 1991.
3. Кондратьев, В.В. Музейный предмет как основа музейной работы / В.В. Кондратьев // Музейное дело в СССР. – М., 1987. – Вып. 17.

4. Разгон, А.М. Музейный предмет как исторический источник / А.М. Разгон. – М., 1969.

5. Решетников, Н.И. Музейный предмет вчера, сегодня, завтра / Н.И. Решетников // Культурологические проблемы музееведения. – М., 1999.

6. Финягина, Н.П. Научная подготовка музейных предметов при создании экспозиций в музеях исторического профиля / Н.П. Финягина // Проблемы экспозиционной и научно-просветительской работы музеев. – М., 1982.

## **Семинар 2**

### **План**

1. Свет в экспозиции.
2. Цветовое решение экспозиций.
3. Аудиовизуальные средства в экспозиции.
4. Тексты в экспозиционном пространстве.

### **Источники**

1. Художественное проектирование: сб. научно-методических материалов. – М., 1987.

2. Экспозиционное оборудование музеев. Альбом чертежей. – М., 1966.

3. Этикетаж и тексты в музейной экспозиции. Методические рекомендации ЦМР СССР. – М., 1990.

### **Литература**

1. Актуальные проблемы музейного строительства: музей и посетитель. – М., 1979.

2. Бабенко, В.С. Виртуальная реальность в музейном деле / В.С. Бабенко – СПб., 1997.

3. Закс, А.Б. Технология построения музейной экспозиции / А.Б. Закс // Актуальные проблемы музейного дела в РСФСР. – М., 1987.

4. Каулен, М.Е. Экспозиция и экспозиционер / М.Е. Каулен. – М., 2001.

5. Коротков, В. Музейная экспозиция. Проблемы синтеза науки, искусства техники / В. Коротков, В. Ривин // Художник, вещь мода. – М., 1988.

6. Михайловская, А.И. Архитектурно-художественное решение экспозиций и применение аудиовизуальных средств в музеях А.И. Михайловская // Музееведение и охрана памятников: обзорная информация ГБЛ. – М., 1976.

7. Музей будущего: информационный менеджмент. – М., 2001.

8. Музей и новые технологии / сост. Н.А. Никишин. – М., 1999.

9. Музей и современность. Проблемы экспозиционной работы музеев на современном этапе. – М., 1989.

10. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. – М., 1997.

11. Розенблюм, Е.А. Художник в дизайне / Е.А. Розенблюм. – М., 1974.

12. Стриженова, Т. Художник и музей / Т. Стриженова // Музей и современность. – М., 1976. – Вып. 2.

## **Сообщения**

### ***Этикетаж в экспозиции и на выставке***

1. Дружинин, Н.М. Этикетаж историко-революционного музея / Н.М. Дружинин // Советский музей. – 1931. – № 3.

2. Мексин, Я. О музейном этикете / Я. Мексин // Советский музей. – 1934. – № 4.

3. Михайловская, А.И. Музейная экспозиция / А.И. Михайловская. – М., 1964.

4. Юхневич, М.Ю. Текст в экспозиции: опыт экспериментального исследования / М.Ю. Юхневич // Музейное дело в СССР. – М., 1980. – Вып. 16.

### ***Компьютер в экспозиционном пространстве***

1. Бабенко, В.С. Виртуальная реальность в музейном деле / В.С. Бабенко, С.Т. Махлина // Музей в современной культуре. – СПб., 1995.

2. Музей и новые технологии. – М., 1999.

3. Новые технологии в сфере культуры: на пути к музею XXI века. – М., 1999.

4. Перцев, Д. Multimedia в художественном музее / Д. Перцев // Деловые люди. – 1995. – № 53. Февраль.

## **Тема 4. Современная практика музейного дизайна**

Задача семинара – выявить современные тенденции в подходах к проектированию музейных зданий с учетом мирового и отечественного опыта. Важно проследить, как архитектурные теории и практика отражаются на процессе создания и построения современных экспозиций и выставок и как складывается сотрудничество художников-дизайнеров и музейных сотрудников. Необходимо выявить изменение роли дизайнера в создании современных экспозиций.

### **Семинар 1**

#### **План**

1. Новые специальные музейные здания.
2. Дизайнерское решение современных экспозиций.
3. Выставочная деятельность.

#### **Источники**

Инструкция о порядке подготовки и открытия экспозиций музеев и выставок. – М., 1974.

#### **Литература**

1. Гнедовский, М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы / М.Б. Гнедовский // Музееведение. Музеи мира. – М., 1991.
2. Каулен, М.Е. Музей музея: направление “ретро” в современном музейном дизайне // Музей и художник. – М., 2002. – С. 52 – 60.
3. Комягина, Е.В. Художник и музей. Современные художественные идеи и проблемы музейной коммуникации / Е.В. Комягина // Музей и художник. – М., 2002. – С. 43 – 51.

4. Коссова, И.М. Выставочная работа музеев в современных условиях / И.М. Коссова. – М., 1988.
5. Куренышев, А.А. К вопросу о методах построения музейных экспозиций: продолжение дискуссии / А.А. Куренышев // Музей в современном мире: традиции и новаторство. – М., 1999.
6. Мазный, Н.В. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Н.В. Мазный, Т.П. Поляков, Э.А. Шулепова – М., 1997.
7. Майстровская, А.И. Экспозиционные дизайн музеев на рубеже веков (в неустанных поисках образа) / А.И. Майстровская // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI веков. – М., 2001.
8. Музеи в период перемен. – СПб., 1997.
9. Музейная экспозиция: теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. – М., 1997.
10. Поляков, Т.П. Как делать музей?: (О методах проектирования музейной экспозиции) / Т.П. Поляков. – М., 1996.
11. Поляков, Т.П. Музей будущего: проблема выбора модели // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI вв. / Т.П. Поляков. – М., 2001.
12. Ревякин, В.И. Музеи мира / В.И. Ревякин. – М., 1993.
13. Ревякин, В.И. Архитектурно-художественное проектирование музеев / В.И. Ревякин // Музей и художник. – М., 2002. – С. 28 – 34.
14. Соустин, А.С. Выставочная деятельность музеев: некоторые пути интенсификации и повышения эффективности / А.С. Соустин // На путях к музею XXI века. – М., 1989.
15. Шукурова, А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века / А.Н. Шукурова. – М., 1990.

## **Сообщения**

### ***Т.П. Поляков как идеолог концепция “живого музея”***

1. Поляков, Т.П. В поисках “живого музея” / Т.П. Поляков // Музей и новые технологии. – М., 1999.
2. Поляков, Т.П. Музей будущего / Т.П. Поляков // Ежегодник Тюменского областного краеведческого музея. 1998. – Тюмень, 1990.
3. Поляков, Т.П. Музей будущего: виртуальное клонирование или экспозиционно-художественная интерпретация музейных

предметов / Т.П. Поляков // Культурология – культурная политика – развитие. – М., 2001.

4. Поляков Т.П. Музей будущего: проблема выбора модели // Тальцы. Иркутск. – 2000. – № 3. (10).

### ***Особенности экспозиций художественных музеев***

1. Калугина, Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – СПб., 2001.

2. Калугина, Т.П. Художественная экспозиция как феномен культуры / Т.П. Калугина // Музей. Художественные собрания СССР. – 1988. – № 9. – С. 12 – 16.

3. Майстровская, М.Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музеи искусств) / М.Т. Майстровская // Музееведение. На пути к музею XXI века. – М., 1989.

4. Пелевин, Ю. Художественная экспозиция (принципы и методы построения) / Ю. Пелевин. – М., 1992.

5. Ревякин, В.И. Художественные музеи / В.И. Ревякин. – М., 1991.

## **Семинар 2**

### **План**

1. Экспозиции в исторической среде.
2. Новые технологии музейного дизайна.
3. Ведущие художники-экспозиционеры.

### **Источники**

1. Богданов, Е.В. Художественный проект экспозиции – это взгляд в телескоп и микроскоп одновременно / Е.В. Богданов // Музей и художник. – М., 2002. – С. 64 – 66.

2. Решетников, Ю.В. Художник – музей – общество / Ю.В. Решетников // Музей и художник. – М., 2002. – С. 69 – 77.

3. Тавризов, А.А. Проблема сегодняшнего дня – профессия “музейный художник” / А.А. Тавризов // Музей и художник. – М., 2002. – С. 67 – 68.



## Литература

1. Балакирев, А.С. Музей исторического профиля: пути самоопределения / А.С. Балакирев // Теория и практика музейного дела в России. – М., 2001.
2. Дукельский, В.Ю. Музей и культурно-историческая среда / В.Ю. Дукельский // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989.
3. Закс, А.Б. Технология построения музейной экспозиции / А.Б. Закс // Труды ГИМ. – 1987. – Вып. 66.
4. История XX в. в музейных экспозициях // Музейное дело. – М., 1995. – Вып. 22.
5. Клюкина, А.И. Взаимодействие научного коллектива и художников при проектировании экспозиции / А.И. Клюкина // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI вв. – М., 2001.
6. Музееведение. На пути к музею XXI века: Музейная экспозиция. – М., 1996.
7. Музей в современном мире: традиции и новаторство. – М., 1999.
8. Музей и нематериальное культурное наследие. – М., 1985.
9. Памятники в контексте историко-культурной среды. – М., 1990.
10. Папков, А.И. Актуальные проблемы научного проектирования экспозиции регионального краеведческого музея / А.И. Папков // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI веков. – М., 2001.
11. Поляков, Т.П. Художник Л.В. Озерников Портрет музейного художника) / Т.П. Поляков // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. – М., 1990.
12. Поляков, Т.П. Мифология музейного проектирования / Т.П. Поляков. – М., 2003.
13. Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI веков. – М., 2001.

## Сообщения

***Коллекции музеев в ИНТЕРНЕТ***

[www.shm.ru/](http://www.shm.ru/) – Исторический музей

[www.museum.ru/gmii](http://www.museum.ru/gmii) – музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина  
[www.rusmuseum.ru/](http://www.rusmuseum.ru/) – Русский музей  
[www.darvin.museum.ru](http://www.darvin.museum.ru) – Московский Дарвиновский музей  
<http://rmuseum.orbis.spb.ru:8081/> – Рыбинский музей-заповедник

### ***Виртуальные музеи***

[http:// www.rsuh.ru/open\\_museum/colossus/end/hist-xs.htm](http://www.rsuh.ru/open_museum/colossus/end/hist-xs.htm)  
[http:// www.artfor.ru/museum2020/index.htm](http://www.artfor.ru/museum2020/index.htm)  
[www.museum.ru/museum/primitiv/](http://www.museum.ru/museum/primitiv/)

### ***Е.А. Розенблюм и его взгляды на построение экспозиции***

1. Розенблюм, Е.А. Искусство экспозиции / Е.А. Розенблюм // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. Центр. Музея Революции СССР. – М., 1983.

2. Розенблюм, Е.А. Музей и художник / Е.А. Розенблюм // Декоративное искусство СССР. – 1967. – № 11.

3. Розенблюм, Е.А. Художник в дизайне: Опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже / Е.А. Розенблюм. – М., 1974.

4. Розенблюм, Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции // Музейная экспозиция: теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции / Е.А. Розенблюм. – М., 1997.

## **Тема 5. Сценарий в музейном проектировании и проблемы музейной коммуникации**

Задача семинара – проанализировать взаимоотношения музея и зрителя с точки зрения восприятия предлагаемого на экспозиции материала. Важно выявить особенности “музейного языка” как способа передачи информации и показать в этом процессе роль экспозиционера, художника-дизайнера и сценариста. Необходимо обратить внимание на разные категории музейных посетителей.

## План

1. Учет особенностей музейной коммуникации при проектировании экспозиций и выставок.
2. “Музейный язык” как способ подачи информации.
3. Экспозиция и зритель.

## Источники

1. Музейная экспозиция: теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. – М., 1997.
2. Поляков, Т.П. “Дервиш-Урус”: (Сценарий музея Велимира Хлебникова) / Т.П. Поляков // Вестник музейной комиссии Всесоюзной ассоциации востоковедов. – М., 1990. – Вып. 1. – С. 199 – 286.
3. Поляков, Т.П. Сценарий экспозиции “Сокровища Успенского монастыря” / Т.П. Поляков / Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. – М., 1990. – Вып. 6. – С. 72 – 82.
4. Поляков, Т.П. Маяковский и современность: (сценарий экспозиции) / Т.П. Поляков // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. – М., 1994. – С. 216 – 234.

## Литература

1. Волкова, Е.В. Зритель и музей (понимание и объяснение, сопереживание и созерцание / Е.В. Волкова – М., 1989.
2. Волькович, А.Ю. Музейная экспозиция как развитая семиотическая система / А.Ю. Волькович // Российская культура глазами молодых ученых: сб. трудов. – СПб., 1997. – Вып. 5.
3. Генисаретский, О.И. Сценарное и художественное проектирование музейных экспозиций / О.И. Генисаретский // Культура и искусство в СССР. Изобразительное искусство. Обзорн. информ. – Вып. 4. – М., 1984.
4. Гнедовский, М.Б. Музейная коммуникация и музейный сценарий // Музей и современность/ М.Б. Гнедовский. – М., 1986. – С. 127-133.
5. Гнедовский, М.Б. Роль сценария в экспозиционной работе музеев / М.Б. Гнедовский // Актуальные проблемы советского музееведения. – М., 1987. – С. 37 – 49.
6. Гнедовский, М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле

/ М.Б. Гнедовский // От замысла к реализации. – М., 1988. – С. 66–83.

7. Гнедовский, М.Б. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования / М.Б. Гнедовский, В.Ю. Дукельский // Музей – культура – общество. – М., 1992.

8. Музей для всех. – М., 2003.

9. Никишин, Н.А. "Язык музея" как универсальная моделирующая система музейной деятельности / Н.А. Никишин // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989.

10. Пищулин, П. Посетитель музейная информация / П. Пищулин // Актуальные проблемы музейного строительства. – М., 1979. – С. 3 – 19.

11. Поляков, Т.П. Мифология музейного проектирования / Т.П. Поляков. – М., 2003.

12. Пономарев, Б.Б. Несовершенный музей в несовершенном мире / Б.Б. Пономарев. – М., 2002.

13. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989.

14. Эрмитаж и дети: Проблемы эстетического воспитания в новом веке. – СПб., 2001.

## Приложение

Отрывки из книги Ф.И. Шмита Музейное дело: вопросы экспозиции. – Л., 1929.

...Если всякая кухарка должна уметь управлять государством, всякая кухарка должна усвоить основные выводы истории. А это возможно только так, чтобы всем гражданам все снова и снова, не маловразумительными словами, а наглядными и осязаемыми вещами, втолковывались мысли, от которых они в повседневной жизни обычно очень далеки: при помощи все новых комплексов вещей должны быть показаны все новые, все более убедительные случаи проявления диалектического материализма, все новые конкретные примеры, недвусмысленно доказывающие закономерность развития экономики и общественности, необходимость классовой борьбы, неизбежность революций. Только тогда граждане привыкнут уже сами всякое явление понимать, как возникшее и обусловленное, как стадию дальнейшего развития, перестанут приходить в отчаяние от трудностей момента и временных неудач, с уверенностью будут смотреть в будущее. „Красивость“ царских дворцов и парков, „роскошь“ их убранства, „интересность“ исторических анекдотов – все должно быть использовано в качестве приманки в целях исторического просвещения самых широких масс.

Такова общая целевая установка музеефикации бытовых ансамблей императорских дворцов. Ею определяются в деталях методы работы.

Прежде всего нужно, чтобы вещи во дворцах для обозревателей перестали быть просто вещами и стали выразительными; чтобы по вещам обозреватели могли составить себе яркое представление о быте, а по быту – о том общественном укладе, которым быт порожден. Всего этого экскурсовод добьется лишь в том случае, если ему поможет музеевед: не всякая подлинная вещь годится в музей, не всякое подлинное сочетание вещей пригодно для музейного показа надо выбрать вещи, наилучше выражающие то, что в данном случае требуется, надо скомбинировать выбранные вещи наиболее красноречивым образом, надо дополнительную экспози-

цией предоставить в распоряжение посетителей все те данные, которые выясняют, что значат выставленные вещи, надо убрать все то, что только рассеивает внимание обозревателя, не давая ему ничего существенного. Музеевед должен в каждом отдельном дворце, в каждой отдельной комнате дворца иметь четко осознанную тему, которой должны быть подчинены и подбор вещей подлинных, и дополнительная экспозиция. Нельзя показывать „вообще" какие-то (пусть даже курьезные, редкостные, прекрасные и какие угодно другие) предметы, пока неизвестно, чего ради они показываются, на что надо обратить внимание, в чем надо видеть то органическое единство, которое их всех связывает в один ансамбль. Личность императора или "просто" эпоха такого-то императора в качестве руководящего начала годились тогда, когда, в царские времена, дворцовые лакеи за двугривенный показывали благоговеющим верноподданным реликвии великих самодержцев, но не для политпросветительных экскурсий пореволюционного времени. Нам нужно другое: внедрять диалектический материализм. Нам, значит, надо показать, что дело решительно не в личностях монархов, что жизнь меняется независимо от их желания или нежелания, в силу объективной закономерности и необходимости всего совершающегося. Надо убедить в том, что монархи – марионетки истории, и что они всегда таковы, какими их делает исторический процесс. А вместо этого мы показываем слишком часто, находясь во власти музейных вещей, а не господствуя над ними, именно личности, показываем героев (нам приходится их искусственно мазать сажею, чтобы они непременно были героями отрицательными) и, против воли, насаждаем культ личностей. Почему-то принято царей Романовых характеризовать сплошь самыми отрицательными чертами: и дураки-то они были круглые, и пьяницы, и развратники, и бесчестные лжецы, и т.д. Я, к сожалению, никогда не изучал биографий Романовых – возможно, что они иных характеристик и не заслуживают. Но, если это так, то, с политпросветительной точки зрения, об этом надо пожалеть. С политпросветительной точки зрения было бы, несомненно, очень хорошо, если бы можно было показать, что Романовы, по своим природным задаткам и по воспитанию, были не хуже и не лучше всех прочих людей своего времени и своего класса, самые обыкновенные люди, и что недаром на молодого Александра I, на молодого Александра II, даже на молодого Нико-

лая II именно передовые общественные круги возлагали определенные надежды! И было бы очень хорошо, если бы можно было показать, что все Романовы потом обманывали эти надежды, становились действительно и дураками, и пьяницами, и мерзавцами и т. д., потому что не могли не стать ими. Ведь нам надо показать что не самодержцы, сами по себе, были плохи (подумаешь: роковая случайность!), а что самодержавие, сначала законный продукт такого-то уровня общественного развития, со временем разлагалось, путалось в неразрешимых противоречиях и делало венценосцев тем, чем они все становились, по необходимости и независимо от природных данных. Только так мы можем бороться с тем обывательским отношением к царям и к Революции, которое ведь и сейчас еще живо и выражается в экскурсантах замечаниях вроде: „вот, если бы Николай II в 1905 году дал конституцию!" или: „вот, если бы у наследника Алексея да не эта гессенская болезнь!" или: „вот Александра-то Феодоровна их всех и погубила!". То, с чем больше всего надо бороться в истолковании дворцов, – это 1) мещанская установка на „как жил и работал" и 2) учительская (хоть и не свыше первой ступени) установка на безотносительное „знание истории", т. е. годов, имен, фактов. И соответственно с этим, в области экспозиции надо энергично бороться со всеми чисто-консерваторскими и реставрационными тенденциями. Два примера из петергофской практики. 1) Есть такая заводная парижская игрушка: клоун раскачивается между двух стульев под звуки марсельезы. Подарена игрушка императрице Марьей Феодоровной императрице Александре Феодоровне; хранилась в Зимнем дворце; при упразднении царских комнат Зимнего дворца передана в Госфонд; извлечена оттуда и помещена в гостиной Александры Феодоровны в Нижней даче в Петергофе. Казалось бы: игрушка достоверно подарена старою императрицею молодой, в назидание, достоверно великолепно выражает политические симпатии обеих женщин – ясно, что ее надо использовать, чтобы показать, как „августейшие" дамы издевались над французскою Революциею, когда разгоралась русская Революция 1905 г. Но оказывается: никак нельзя! Ибо на Нижней даче в Петергофе *этой* вещи не было! Но ведь, если стать на такую "консерваторскую" точку зрения, то придется вообще отказаться от показа чрезвычайно красноречивой игрушки, так как, после упразднения царских комнат Зимнего двор-

ца, в которых она была, ее, выходит, выставлять негде? Правильно: негде! и пусть она, как обезличенный и бессмысленный „предмет“ пойдет в Госфонд в продажу, лишь бы не „фальсифицировать“ бытовой ансамбль! 2) В большом зале Монплезира в том же Петергофе достоверно нет и не было (об этом свидетельствует роспись потолка) свисающей с потолка люстры над столом; а между тем, столь же достоверно, что люди там пировали и, конечно же, в темноте не сидели, – следовательно, на столе стояли канделябры (подсвечники); в петергофских запасах нашлись два медных канделябра конца XVII или начала XVIII в. (примерно, значит, именно времен Петра I, хозяина Монплезира), украшенные царскими двуглавыми орлами; их поставили на стол Монплезира, потому что, если и нельзя доказать, что стояли там именно они, они могли стоять там, и какие-то на них похожие канделябры там стояли наверное, если уже стояли не именно эти. Опять оказывается: никак нельзя! Оказывается, важна не эпоха, не быт важен, не посетитель – экскурсант, а важна "высочайшая особа" – не дворец-музей, учащий русской истории, а дворец-реликвия!.. Правильно администрация Петергофских дворцов-музеев, не обращая внимания на протесты консерваторов, оставила и заводного клоуна на Нижней даче, и канделябры в Монплезире. Ибо, если столь последовательно проводить консерваторскую точку зрения, то недолго довести дело и до полного упразднения дворцов-музеев: „персональная“ экспозиция, насаждающая культ императоров, у одних должна питать контрреволюционные химеры, а у других холопскую завистливость и нездоровое любопытство к "тайнам Петергофского двора", и становится совершенно непонятным, чего ради государство должно дворцы сохранять! [...]

[...] К десятилетию Октября Социологический Комитет Г. Института истории искусств собрал некоторое количество произведений художественной агитации и пропаганды (в дальнейшем, для краткости, все эти слова мы заменим тремя буквами: ХАП), какие в таком огромном количестве были порождены нашею Революцией, и устроил выставку "искусства Октября". Следует ли в этом предприятии видеть проявление невинной общечеловеческой слабости собирать всякие вещи "на память" и составлять коллекции курьезов, кунсткамеры "интересных", диковинных предметов? или наша выставка ХАП имеет некоторое практическое назначение, как соб-



вание образцов, которым следует или вовсе, может быть, не следует подражать в дальнейших случаях, когда понадобится, по ходу событий, усиление художественной агитации и пропаганды? или, наконец, материалы ХАП имеют научное значение, как исторический материал, и подлежат серьезному научному исследованию, которое сможет нам доставить ценные в каком-либо отношении выводы? Собственно говоря, раз коллекции составлены исследовательским учреждением – Институтом истории искусств, было бы естественно заключить, что мы-то, во всяком случае, приписываем нашим материалам именно научное значение. И мы, действительно, стоим именно на этой последней точке зрения, ибо мы уверены, что, во-первых, история вовсе не кончается на каком-то определенном хронологическом рубеже, так что наш Институт должен заниматься только отдаленным прошлым, а во-вторых – самое изучение истории только в том случае ценно и почтенно, если история нам дает ключ к пониманию современности и предвидению будущего; мы считаем, что творимое сейчас искусство может и должно быть изучаемо историками ничуть не меньше, чем искусство прошлого, и что, следовательно, мы должны собирать материалы для изучения с тою же тщательностью и любовью, с которой собираем материалы по искусству XVII или какого угодно другого века. Но мы не можем похвастать тем, что уже вполне и сами уяснили себе, чего в точности стоят материалы нашего кабинета ХАП, и как к ним надо приступить, чтобы использовать их в научных целях. А потому мы не можем пока сказать наверное, следует ли из этих материалов создать публичный постоянный музей. Но явный и неоспоримый провал художественных юбилейных выставок, где дело демонстрации наших достижений на поприще искусства, начато было с противоположного конца, и явный (хоть и не для всех) провал попыток устроить залы "современного искусства" в наших больших художественных музеях, покупающих произведения наших штатных художников, – все это побуждает поставить вопрос о том, не следует ли искать выхода из наших музейных затруднений просто в совершенно другом направлении, на которое мы и напали по случаю годовщины Октябрьской Революции.

[...] На этих выставках мы видим трактор, но не видим сохи, еще вовсе не сданной в археологический музей, видим электрическую лампочку, но не видим не собирающейся умирать лучины,

видим текстильные станки новейших образцов, но не видим традиционной прялки. Четко обозначена цель, к которой идет победоносный класс, его мечта, его идея – власть советов плюс электрификация, механизация, рационализация, коллективное производство, коллективная культура и коллективное благосостояние для всех трудящихся; это – все то, что будет выражено грядущим искусством.

Обратимся теперь к любой художественной выставке "За X лет". Не будем останавливаться здесь на неполноте: там не представлены вовсе мастера и течения, которые для развития русского живописного и скульптурного искусства имели и имеют большое значение, там очень слабо и неудовлетворительно представлены другие, не менее важные, мастера и течения, там почти вовсе отсутствует вся наша работа в области архитектуры, и т.д. Неполнота и однобокость выставок никем не оспаривается и только по-разному объясняется разными наблюдателями. С той точки зрения, на которую хотел бы стать я сейчас, достаточно констатировать неполноту юбилейных выставок и установить, что эта неполнота неминуемо должна бы умалять их стилистическую пестроту. Однако, стоит пройти по выставке, чтобы убедиться, что и сейчас ее пестрота – чудовищна. Все те стилистические образования, которые историк привык рассматривать в их хронологической последовательности, когда изучает развитие русской живописи за последние 60 – 70 лет, – все они представлены на выставке, т. е., оказываются, фактически вовсе не сменили одно другое, а сосуществуют еще и в настоящий момент. Тут есть вещи, которые могли бы появиться на первых передвижных выставках, и тут есть вещи, отражающие новейшие экспериментаторские искания; все художественные битвы, о которых мы привыкли читать исторические повествования, вовсе, оказывается, не кончились ничьей решительной победой, враги и сейчас стоят одни против других, страсти не утихомирились, и если бы им дать волю, то немедленно началась бы всеобщая свалка. В нашей критической печати словесная свалка, в которой каждый кроет каждого, как умеет и чем может, не прекращается.

Мыслимо ли что-нибудь подобное на наших выставках „командных высот народного хозяйства"? Мыслимо ли, чтобы наши поклонники сохи, лучины, прялки, которые бы пошли вой-

ной на поклонников трактора и плуга, электрической лампочки, текстильной машины? Конечно, нет! Неужели наши художники утратили всякую чуткость? или они все – хоть и в разной мере – повинны в контрреволюции? Мало это правдоподобно! Хотя бы уже по одному тому, что тогда в разряд контрреволюционеров или лишенных революционной чуткости людей нам пришлось бы зачислить таких революционеров 96 пробы, которые стоят – именно в смысле величайшей и истинной революционности – выше всяких подозрений. Я тут имею в виду общеизвестные, много раз и внушительно высказанные, взгляды Ленина. Ленин выражался очень жестко. На I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, в мае 1919 г., Ленин заявил, что одним из первых и самых серьезных препятствий для правильной постановки дела политического воспитания масс трудящихся является некое наследство „от старого капиталистического общества, которое до сих пор держит нас, тянет нас книзу тысячами и миллионами нитей, канатов и цепей". Беда наша – перенесение „выходцами из буржуазной интеллигенции" в образовательные учреждения рабочих и крестьян своих „личных выдумок". „В области философии или области культуры... сплошь и рядом самое новейшее кривлянье выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное". Значит – Ленин реакционер в искусстве? значит, можно быть Лениным в области политической борьбы и реакционером в области художественного строительства? Тут что-то не ладно!

Если подобрать все высказывания Ленина об искусстве, нетрудно установить, что он к нему подходит в разных случаях с разных сторон. Когда речь идет о массовом искусстве, оно, для Ленина, прежде всего, если не исключительно, средство пропаганды – в этом именно смысле составлена резолюция VIII съезда РКП (б), весной 1919 г. Но в том же 1919 г., когда в СНК был поставлен вопрос о сохранении Актёатров в Москве, Ленин, как вспоминает П.Н. Лепешинский, решил вопрос в положительном смысле простым замечанием: „Мне только кажется, что тов. Галкин – тов. Галкин предлагал прекратить отопление театров за недостатком топлива – имеет несколько наивное представление о роли и назначении театров. Театр нужен не столько для пропаганды, сколько

для отдыха работников от повседневной работы. И наследство от буржуазного искусства нам еще рано сдавать в архив". Ясно – и искусство, как средство пропаганды, и искусство, доставляющее развлечение и отдых, должны в первую голову быть понятными; понятным должно быть всякое искусство, предназначенное непосредственно для потребителя. И раз „левое искусство", оторвавшееся от общепонятного содержания и отвлеченно экспериментирующее, непонятно, оно попадает в категорию „выдумок". Безусловно ли, однако, должны быть осуждены эти „выдумки"? Да ничуть! Ленин может приехать в общежитие ВХУТЕМАСа, может дружески беседовать со студентами, которые „ничего правее конструктивизма в искусстве, как полагается, не признавали", указывает на необходимость понятности искусства для рабочего, но все не разносит студентов *Государственных* мастерских за то, что они-то занимаются именно экспериментированием, а не производством на массового потребителя. И Ленин, резко порицавший людей, пытающихся выдать художественный эксперимент за художественное производство, конечно, и не мог громить студентов-экспериментаторов. Ведь Ленин, как никто, умел мыслить диалектически: он имел очень точное представление о генезисе нового пролетарского искусства.

На III Всероссийском съезде Комсомола Ленин ясно и точно сказал: „Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкою людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят и продолжают подводить к пролетарской культуре". Тов. Я. Яковлев так суммирует взгляды Ленина на генезис нового искусства: „Рождение пролетарской культуры надо мыслить диалектически. Суть этого процесса в том, что миллионы людей усваивают завоевания буржуазной культуры в условиях Советского государства". А.В. Луначарский вспоминает: „Владимир Ильич питал большой страх перед одним, как будто бы, логическим рассуждением: бытом определяется сознание, стало быть – буржуазная

идеология определялась буржуазным бытом, и стало быть – долой все наследие буржуазии! Исходя отсюда, надо было бы отбросить и всю нашу технику. Совершенно ясно, что здесь коренится огромная ошибка. Буржуазный быт заключал в себе целый ряд проблем, которые стоят и перед нами, и которые были разрешены буржуазией более или менее удовлетворительно, для решения которых мы не имеем сейчас более удовлетворительных способов. Владимир Ильич до крайности боялся, что мы забудем это и, отбросив ценное в наследии буржуазии, начнем выдумывать свое". Тут все совершенно ясно.

Не на голом месте вырастают новые художественные стили, не из пальца они высасываются. Чтобы создать новое искусство, нужно синтезировать все, что сделано предшественниками. В нашем случае: все, что сделало и делает буржуазное искусство. А буржуазное искусство родило и передвижников с их сегодняшними последователями, и наиболее „левых" экспериментаторов и исследователей, художников завтрашнего дня. Все это надо использовать „в условиях Советского государства", использовать как материал, как навык и знание для достижения новых целей. Крайности "выдумок" выходцев из буржуазной интеллигенции должны сгладиться, уравновесить одна другую, а получившаяся амальгама, в которой даже нельзя будет отличить „правое" от „левого", позволит художественно оформить то новое содержание, которое уже четко обозначилось как идеология нового класса-победителя.

Где изучать этот процесс амальгамирования? На выставке ИЗО „За X лет"? Конечно, нет! Пусть там эпигоны, как говорят критики; пусть там, как утверждают те же критики, кое-кто спекулирует на Революции. Там, во всяком случае, – художники, которые на первый план выдвигают свое личное „я", вовсе не растворились в массах и не желают раствориться в них, думая только о „социальном заказе" и о коллективном заказчике, классе. Там, может быть, уже чувствуются „сумерки богов" и даже весьма второстепенных „божков"; но буржуазный фетиш – так называемая личность, анархическая личность художника – отнюдь еще не уничтожен. Добровольным самоубийством он вовсе не намерен кончать. Художники на выставке ИЗО „За X лет" все еще верят в пресловутую буржуазную „свободу искусства", все еще в себе ценят и, в меру сил, стараются выработать и показать именно свою индивидуальность, то, что ка-

ждого из них выделяет из среды ему подобных. Такова природа представленного на выставке ИЗО „За X лет" станкового, интимного искусства. Ясно, что станковая картина обречена на вымирание, потому что она вся рассчитана на сбыт в частные руки любителей, а у частных людей сейчас нет и впредь не будет тех квартир, которые можно украшать картинами, сейчас нет и впредь не будет средств, чтобы оплачивать станковые картины, сейчас нет и впредь не будет тех настроений, того склада жизни, которым соответствует станковая картина, и которые ее делают нужной. На первый план выдвигается в области „большого искусства" — монументальная изобразительная живопись, предназначенная не для уютной гостиной и не для парадной залы барского особняка, а для общественного здания; наряду с нею вырастает новое декоративное искусство, опять-таки направленное не в сторону изящной безделушки для знатока-любителя, а тоже в сторону обслуживания широкой общественности; для частных лиц, для интимного обихода остается воскресающая графика, не только не убитая, как можно было думать лет двадцать тому назад, фотографией и фотомонтажом, а оживившаяся рядом с фотографией, которая выявила всю художественную ценность интимной графики. Процесс, я повторяю, совершенно ясен: индивидуально-именная по содержанию и по формам и приемам станковая картина вымирает, общественно-значительное содержание становится обязательным для художественного производства, это содержание требует артельно-монументальных живописных средств и установления некоего — хотите: „халтурного"? хотите: „стандартного"? — репертуара общеприемлемых, ходких, отнюдь не утонченно-изысканных форм и приемов. Кто смотрит в будущее, тому на выставке „За X лет" интересно очень немного; тому надо пойти на нашу выставку ХАП, как бы неполна и мала она ни была, ибо только тут он найдет произведения, характерные для первых шагов нового искусства, — плакат, как эмбрион монументальной общественно-значительной изобразительной живописи, и праздничную декорировку, как эмбрион общественно-значительного убранства городов будущего[...]

[...]Можно было бы продолжить наши рассуждения. Можно было бы отдельно говорить о музеях естествоведческих, производственно-экономических, исторических, ведомственных и т.д. Не-

сомненно, что в каждом из этих видов наличествуют специальные экспозиционные проблемы. Но раз установлены общие принципы всякой музейной экспозиции – строгое различие научных и публичных музеев, четкое определение темы каждого музейного учреждения, учет психологии внимания и предельной утомляемости посетителей, выжимание из вещей всего, что они могут дать, отказ от насилия над вещами, объединение всех музеев в единую сеть, руководящую распределением экспонатов и организацией музейной работы, – то стоит ли разжевывать, как эти основные принципы должны быть в повседневной практике осуществляемы в каждом отдельном случае? Всех случаев, все равно, не предвидеть! и музееведу, который, имея готовые принципы, никак не справится без указки с каждым данным конкретным случаем, лучше бросить заниматься делом, к которому он, все равно, неспособен. Я счел необходимым заговорить только о бытовых дворцах-музеях и о музеях ХАП, потому что это – дело новое, не имеющее прецедентов ни у нас, ни за границей, и настолько, вместе с тем, трудное и ответственное, что сообщить накопленный в одной из рабочих ячеек музееведения опыт показалось полезным. Нужным кажется мне еще и совсем краткое обсуждение вопросов об организации музеев краеведческих: правда, краеведческие музеи имеются уже давно – и прекрасные! – кое-где за границей, о краеведческих музеях существует целая литература также и у нас, но это дело настолько актуально именно сейчас, что книжка о музейной экспозиции была бы неполна, если бы в ней совсем не было речи о том именно виде музеев, который находится в центре музееведческого и общественного внимания. Кроме того, надо сказать, что в смысле сложности и трудности именно краеведческие музеи занимают в ряду других, может быть, первое место – по двум причинам. Прежде всего, классификационно краеведческие музеи не могут быть признаны ни типичными научными музеями, ни учебными, ни публичными: задача их – и быть центрами активного всестороннего изучения „местного края“, и служить учебным целям, и втягивать широкие круги неспециалистов в общую работу, одновременно. Следовательно, требуется научно-исследовательская работа, но такая, которую бы вели отнюдь не ученые специалисты своими силами и для себя, а массовые любители-добровольцы под общим руководством специалистов; требуется выставка, но такая, в кото-

рой фигурируют самые обыкновенные вещи, всем и каждому хорошо известные каждая в отдельности, но исполненные нового смысла именно в музейном сопоставлении; требуется пропаганда, но не каких-либо отвлеченных и общих принципов и положений, а программы и перспективы насущно, немедленно необходимой работы самого практического свойства; требуется собрание вещественных доказательств для планирования работы на местах.

Во-вторых: краеведческая работа должна вестись одновременно по линиям всех наук. Необходимо изучить и конфигурацию земной поверхности, и земные недра в их геологическом строении, со всеми их свойствами и возможными полезными ископаемыми, и климат, и растительность, и животный мир, и основную производительную силу – общественного человека, с его прошлым и в его настоящем. Очень часто разнородность всего подлежащего собиранию материала приводит к тому, что и в экспозиции краеведческий музей дробится на ряд совершенно между собою не связанных „отделов” – геологический, климатологический ботанический, зоологический, экономический, художественный, исторический. При такой постановке дела краеведческий музей, уже и без того достаточно хаотический вследствие неясности его типа (то ли исследовательский музей, то ли учебный, то ли публичный) и не имеющий выдержанной установки на посетителя определенной квалификации, становится еще и лоскутным по самой своей структуре. Каждый, кто интересовался краеведческими музеями, несомненно, вспомнит о таких учреждениях этого рода, где даже опытный посетитель совершенно теряет всякую путеводную нить и всякое представление о внутреннем единстве „содержания”.

Для того, чтобы краеведческий музей не разваливался на отделы и не являлся насильственным объединением под одною крышею ряда между собою органически ничем не связанных специальных музеев, часто вовсе в отдельности и непонятных, и неинтересных, именно тут более строго, чем где бы то ни было, должна быть продумана общая тема всего музея, и должно быть проведено полное подчинение всего плана экспозиции этой заранее установленной общественно-нужной и общественно-понятно изложенной теме. Все, что с этою темою не вяжется, все, что перегружает ее изложение, должно безжалостно быть изгнано из публичной части краеведческого музея, как бы дорога ни была та или другая серия



экспонатов сердцу данного специалиста-хранителя, и как бы она ни была ценна с какой-нибудь специфической точки зрения.

Выше уже было указано, что краеведческий музей устраивается для определенной цели: дать материал для планирования всей работы на местах. Не пресловутою "любовью к родине", не местным патриотизмом должны руководствоваться устроители такого музея, не желанием представить милый по воспоминаниям детства уголок во всем его бытовом своеобразии, унаследованном от канувшего в вечность и осужденного на гибель – прошлого. Речь, конечно, должна идти не о прошлом, а о будущем, без всяких романтических увлечений!

Прошлое есть та почва, на которой произрастает настоящее и вырастет будущее, и прошлому, конечно, должно быть дано место, даже очень видное иногда и почетное место, но не в ущерб настоящему. Тот, кто докажет, что в деревне прежде носили бабы такие-то повойники и такие-то кофты, сделает менее полезное дело, чем тот, кто покажет, как и почему в современной деревне городское платье вытесняет старую кофту; тот, кто собирает старинные, уже забытые молодым поколением, песни, делает менее полезное дело, чем тот, кто исследует, какие новые песни сейчас в ходу в деревне, и как новая жизнь вызывает новые формы в искусстве самообслуживающейся в художественном отношении деревни, как в деревню проникают и как в деревне усваиваются городские песни; тот, кто соберет материалы по экономике данного края в XVII в., сделает менее полезное дело, чем тот, кто сумеет в точности осветить экономику 1928 г. Знание старины нужно лишь для того, чтобы измерить пройденное расстояние, чтобы уловить скорость, направление и отдельные этапы развития.

Не давать воли коллекционерскому увлечению специалиста и историческому романтизму местного патриота – это, пока, характеристика отрицательная. А что же надо делать положительно?

Я помню один довольно богатый краеведческий музей, где мне прежде всего показали исполненную в большом масштабе настенную карту „местного края“, на которую посредством раскраски, условных знаков и надписей были нанесены энциклопедические сведения и о геологическом строении почвы, и о климате, и о растительности, и о рельефе, и об этнографическом составе населения, и т.д. Музейные работники очень гордились громадной работой,

которая была синтезирована в этой карте, – и они были правы: было чем гордиться, если (в чем я не имею никаких оснований сомневаться) карта соответствовала действительности, т.е. была составлена на основании и полных, и бесспорных данных. Прекрасная карта – но прекрасный ли музейный экспонат? Ведь при показе всех дальнейших собраний „по отделам” мои руководители все время ссылались на карту, которую они-то знали, конечно, в подробностях наизусть, но которую даже я, при всей тренированности моей зрительной памяти, запомнил, разумеется, лишь в общих чертах. Когда мне показывали образцы сельскохозяйственных культур из разных мест, я не умел связать более или менее пышные или убогие букеты колосьев ни с почвою, ни с племенным составом, ни с отдаленностью от железной дороги, ни с уровнем грамотности населения, и я видел только более или менее пышные или убогие букеты колосьев, не имевшие никакого смысла. Когда я попал в этнографический „отдел”, я увидел костюмы, в которые одеваются по праздникам женщины в разных местах края, и ничего кроме бессмысленных пестрых тряпок я не увидел, потому что музейщики мне только их и показывали. Человек одевающийся оторвался от человека трудящегося, трудящийся оторвался от земли, на которой он трудится, земля не имела ничего общего с растениями, которые на ней произрастают, и т.д. Конечно, если много раз бывать в музее и выучить наизусть все, то, что в нем показано, так чтобы в воображении комбинировать экспонаты, как угодно, и как требуется в каждом данном случае, – тогда все хорошо: старые монастырские вышивки и колосья ржи, торф и бабьи кофты, резанные счетные бирки и калиевые залежи – все найдет свое место в общей картине. Музей *собрал* все элементы картины. Но задача музея не ограничивается собиранием материала: задача музея – *показ* материала. И вот с этою-то задачей музей не справился. И когда мне сотрудники музея потом горько жаловались, что местный исполком мало сочувствует музею, видит в музее праздную затею, режет штаты и с величайшею неохотою отпускает средства на самое только необходимое, я был вынужден этим музейным работникам сказать, что я преклоняюсь перед их самопожертвованием и любовью к делу, умиляюсь, глядя на то, как они в очень трудных условиях собирают ценнейшие материалы, но что я, будь я на месте

исполкома, не давал бы им, быть может, на *такой* музей даже тех грошей, которые исполком им, все-таки, отпускает!

Вещи не ради вещей, а ради людей, которым эти вещи должны быть показаны. Знание не ради знания, а ради строительства той жизни, которая людям нужна. Такие, казалось бы, азбучные истины, а как их легко забывать, и как, по-видимому, трудно их осуществлять! Краеведческий музей или вовсе не нужен, или он нужен только для того, чтобы показать нам данного общественного человека в данной конкретной обстановке, чтобы можно было вплотную подумать о том, как эту конкретную обстановку изменить на пользу данного общественного человека, так чтобы и этот человек изменился, повысился в своей умственной, технической, экономической, общественной квалификации. Почва, климат, растительность и все прочее – все это важно не само по себе, а лишь в отношении к тому человеку, который на этой почве и среди этого климата живет, возвращает эти растения, ездит по данным рекам и ловит рыбу или стреляет уток, и т. д.

В начале 20-ых гг. Киево-Печерскую лавру преобразовывали в музей из монастыря: свезли туда собрания б. киевской Духовной академии из Братского монастыря на Подоле, свезли туда всякие древности, изъятые из ризниц других церквей и монастырей, передали музею несколько частных собраний, библиотеку митрополита Флавиана и т.д. Приехал в Киев тогдашний ПредСНК Украины тов. Х.Г. Раковский и пожелал посмотреть, какой из всего этого выходит исторический музей. Въезжает во двор Лавры – а навстречу, как на грех, несколько монахов, длинноволосых, длиннорясых. Большинство монахов за годы Революции и Гражданской войны разбрелось, кто куда, но несколько черных привидений, которым деваться было некуда, так в Лавре и остались. Лица, сопровождавшие т. Раковского, как бы извиняясь, объяснили, что монастыря, конечно, больше нет, но что некоторое количество монахов все-таки на месте осталось. Тов. Раковский, со свойственной ему живостью, запротестовал – да если бы, говорит, тут ни одного монаха не осталось, то вы бы специально нанять должны были бы людей, которые бы отращивали бороду и одевались в черные монашеские рясы: ведь это же живые экспонаты! и как понять Лавру, как понять все старинное искусство, которое сплошь было церковным, да и не могло не быть церковным, как понять всю экономику крестьян

на монастырских латифундиях, если не представить себе совершенно конкретно, если не видеть монахов!.. Вот – это правильная музейная точка зрения. Киевская Лавра непонятна без монахов, Гатчина сразу станет живою, если охранника-сторожа нарядить в форму Павловского солдата, краеведческий музей должен показывать человека в его быту. Если нам не по средствам устраивать краеведческие музеи-заповедники, как это устроено где-то в Швеции, где бы в подлинных домах разных местных типов жили подлинные уроженцы этих разных местностей, говорящие на подлинных своих языках и наречиях и работающие при помощи подлинных своих земледельческих, охотничьих и пр. орудий, – то, во всяком случае, принцип таких музеев-заповедников мы должны выдержать в любом краеведческом музее: стержнем экспозиции должен быть человек, и все, что есть в музее, должно группироваться не по признакам геологии, ботаники, климатологии, искусствоведения, техники и т.д., а по признаку антропологическому. Более, чем где-либо, в краеведческом музее „человек должен быть мерой всему". Только при этом условии музей заживет.

Конечно, все мы знаем, что собрание чучел и скелетов очень нужно и очень ценно, но неизмеримо менее показательно и поучительно, чем зоологический сад, что гербарий понятен и нужен лишь избранным, тогда как ботанический сад производит впечатление на наименее подготовленных; и само собою разумеется, что, в краеведческом музее, в качестве главного экспоната должен фигурировать тот человек, ради которого выставлены все вещи, без него мертвые. Но вовсе даже не обязательно, чтобы он тут фигурировал в натуре: если средств не хватит, достаточно, чтобы только лица, руководящие посетителями, собою умели этот основной экспонат заменить хоть по отношению к орудиям производства: нельзя соху вешать на стене, благо она весит меньше плуга, – нужно дать кусок почвы, чтобы было видно, как соха ковыряет землю! нельзя прялки или ткацкие станки выставлять наборами – нужно, чтобы показывающий знал, как при помощи этих инструментов работают! нельзя коллекционировать глиняную посуду абстрактно – нужно тут же показать и гончарный круг, и запас глины, и печь для обжига! нужно уметь показать, как плетутся рыбачьи сети, как тешутся доски, как печатаются набойки, как плетутся кор-

зины и т.д. В музее краеведения, другими словами, должна царить динамика производства, а не статика готовых вещей.

Ведь на какого посетителя рассчитаны краеведческие музеи? это не места, для созерцательных прогулок восторженных любителей и важных знатоков, отнюдь не места простого отдыха – пусть: культурного. Сюда непременно нужно водить школьников, чтобы для них ожили и стали понятными сухие рисунки-схемы учебников природоведения и истории; посещение музея должно им заменить путешествия или закрепить приобретенные во время экскурсий „в природу" знания, пробудить и обострить внимание и наблюдательность, поставить вопросы для предстоящих экскурсий, дать материал для обобщений, вовлечь ребят в собирательскую, исследовательскую работу. В музее краеведения, поскольку он рассчитан на детей, очень скупно нужно пользоваться запретительною надписью: „руками не трогать"! Если экспонаты не редкостные уники (могут быть и такие), их *надо* дать трогать, ибо дети только то и „видят" по-настоящему, что им дали в руки: дети – и вовсе не только дети! – воспринимают активно-моторно, а не оптически. Конечно, экспонаты особенно долговечными не будут, раз их дают в руки школьникам, – но ведь и экспонаты-то грошовые, и их стоимость в большинстве случаев значительно ниже ценности того интимного ознакомления с вещами, которое получается у ребят именно путем движения и осязания. Краеведческий музей, в котором вещи опутаны колючею проволокою, и где детей то и дело пугают окриком "не трогать!" – не выполнит своей педагогической функции, как бы красноречивы ни были объяснители-руководители.

Но в краеведческий музей надо водить отнюдь не только школьников, но и, в еще большей мере, взрослых трудящихся – вот тех советских граждан, которые организованы в профсоюзах, и которые через производственные совещания, через месткомы, через советы фактически управляют страной. Для них краеведческий музей должен быть живою энциклопедиею, в которой они учатся управлять страной. Только тут советские граждане могут узнать в впечатляющей и потому легко запоминаемой форме, что у них где есть, как плохо использовано то, что есть, почему местные богатства не использованы лучше, что надо сделать для поднятия общего благосостояния. Я опять возвращаюсь к виденной мною и упомянутой выше энциклопедической карте: на ней показаны, напри-

мер, богатейшие залежи таких-то минеральных веществ, которые могли бы снабжать удобрением чуть ли не всех земледельцев всего Союза, — а остаются нетронутыми, потому что дорог, по которым можно было бы вывозить массовые грузы, не имеется... так вот это отсутствие дорог на карте и не отмечено! а если и отмечено, то без указания связи между отсутствием дорог и неиспользованностью минеральных месторождений. Однако, вся суть именно в связях между явлениями самого разнообразного характера! и только, когда эти связи не только известны, но выявлены в ярко бросающейся в глаза форме, можно рассчитывать на то, что люди захотят сделать все, что нужно, чтобы создать новые благоприятные условия для правильного использования всех своих богатств.

И вот это приводит нас еще к одному категорическому требованию, которое мы должны предъявлять к экспозиции именно краеведческих музеев. Обыкновенно они довольствуются показом лишь того, что есть. Этого совершенно недостаточно: надо показать еще и то, что должно быть, что могло бы быть. Если у нас, при таком-то климате, при такой-то почве урожай выражается таким-то количеством пудов с гектара, надо поискать, нет ли где подобной же почвы, которая при тех же климатических условиях, но при иной организации труда, при иных методах обработки, при ином удобрении, при иных сортах или иной чистоте посевов дает двойное количество пудов урожая; а если окажется, что это именно так, то надо тут же, где показаны жидкие произведения нашей почвы, показать и пышные произведения чужого земледелия, и надо тут же показать, почему у нас так, а у других людей иначе, и что мы должны сделать, чтобы быть не хуже людей.

Но помилуйте: наша отсталость! наша некультурность! наша бедность и деньгами, и людьми!.. Не верю я всему этому. В наших провинциальных городах пустырей много, и устроить зоологические и ботанические (правильнее: зоолого-ботанические одновременно) сады, раз вовсе не требуется показывать выписанные за большие деньги от Гагенбека экземпляры, можно и без большого труда, и без больших затрат — в Москве пустырей оказалось для этого довольно! И даже если бы краеведческий музей потребовал для своей работы увеличения ассигнований, неужели бы за ними дело стало, если бы ясно ощущалась полезность музея? Но, конечно: для того, чтобы эта полезность была совершенно ясна, необхо-

димо, чтобы музей прочно и интимно связался с жизнью, участвовал и мог инициативно (а не только нехотя и по приказанию и по директивам свыше) участвовать во всех тех агиткампаниях, которые проводятся, и которые в наших условиях являются неизбежным и незаменимым средством массового общественно-политического и даже технического внешкольного просвещения. Где лучше может быть показана необходимость займа индустриализации, как не в краеведческом музее? где с наибольшим успехом может быть развернута антиалкогольная кампания, как не в краеведческом музее? где более убедительно можно проповедывать необходимость укрупнения и коллективизации сельского хозяйства, как не в краеведческом музее? Нет такой жизненно-нужной темы, которую бы краеведы-музейщики не смогли разработать неизмеримо успешнее, чем где бы то ни было на специальных выставках, куда никто не ходит. Только сами-то музейщики для этого должны быть, во-первых, живыми людьми среди людей, а не отшельниками, и во-вторых, подлинными музейщиками-общественниками, т. е. педагогами-специалистами, владеющими полностью всею методикой внешкольного просвещения и любящими людей больше, чем мертвые вещи. Тогда музей не может не стать средоточием всей местной жизни, и тогда для него найдутся все те средства, какие только в каждый данный момент администрация „местного края" сможет достать на общественно-просветительную работу.

В заключение еще два пожелания: 1) У нас до сих пор нет ни одной справочной книги музеографического характера: мы все знаем, что в разных центрах СССР сейчас существует множество музеев, в которых должны быть собраны очень интересные материалы, но когда нужно за справкою куда-нибудь обратиться, то мы не знаем наверное, в каком именно городе или городке имеется тот самый музей, где хранятся необходимые нам предметы, и как этот музей называется, кто им ведает, по какому типу и по какой программе он работает, что в нем собрано, имеются ли о собранных коллекциях какие-нибудь данные в печати. Полное отсутствие информации чрезвычайно тормозит использование музеев за пределами непосредственно того района, который каждый данный музей обслуживает. В Москве, в Г. Историческом музее, Г.Л. Малицкий собрал очень, по-видимому, полные музеографические и библиографические данные, некоторую часть их он опубликовал в Казан-

ском музейном вестнике, но справочной книги все нет. А она очень нужна, между прочим – и для заграницы. Интерес к СССР и к народам, входящим в его состав, все растет за границей, а добыть точную информацию неоткуда. Не дальше, как истекшим летом, одно крупное германское музееведческое издательство, выпускающее международный справочник по музеографии, обратилось ко мне с пространном негодующим письмом, в котором сообщало названия целого ряда советских учреждений, куда оно уже обращалось, чтобы получить перечень существующих в СССР музеев и данные о составе их экспонатов и о соответствующей литературе, – никакого ответа ниоткуда издательство не получило, а читатель требует информации! Такое положение совершенно ненормально. Мы сами все жалуемся на то, что заграницей о нашей жизни и работе ничего не знают или верят всяким басням (до сих пор всякий приезжающий в Ленинград иностранец непременно ахает от изумления, когда убеждается, что наш Эрмитаж не разграблен и не распродан еще в 1917 году!), – а вот такую простую вещь, как напечатать музеографический и библиографический справочник, никак не соберемся сделать! И если бы мы, во введении к этому справочнику, еще рассказали о той колоссальной организационной и теоретической работе, которая именно в области музейного строительства проделана у нас за годы Революции и Гражданской войны и разрухи, изложили наше законодательство по охране и регистрации музейных и вне музейных ценностей и дали схему того правительственного аппарата, который музеями ведает, мы бы оказали услугу и всем нашим музейным работникам, и всем нашим специалистам, которые работают над музейными материалами, и иностранцам, которые профессионально или политически заинтересованы тем, что у нас в области музейного строительства делается.

2) У нас до сих пор нет книги, в которой бы были кратко и вразумительно, достаточно точно и подробно изложены хоть основы музейно-консерваторской и музейно-реставраторской техники. Вещи в наших музеях "болеют" – а мы не знаем, как их лечить! Древооточец, моль, грибки и всякие вредители портят и уничтожают наши музейные экспонаты, а мы с ними боремся – если боремся, а не беспомощно охаем, – всякими "домашними" средствами и часто портим сами больше, чем портят вредители! У нас в



музеях хранятся потемневшие до неузнаваемости картины и иконы, а мы не знаем, как надо к ним подступиться, чтобы восстановить первоначальный блеск красок, и чистим их, как бог на душу положит! У нас есть в Москве Государственные реставрационные мастерские, накопившие за десять лет громадный, драгоценнейший опыт; у нас в Ленинграде есть в Академии истории материальной культуры специальный Институт археологической технологии, работающий самыми совершенными методами. Но нельзя требовать от любого бедного провинциального музея, чтобы он все свои больные или погибающие экспонаты возил в Москву или Ленинград. В особо тяжелых случаях и для особо драгоценных экспонатов московская или ленинградская клиника останется последним прибежищем, но нормально люди должны быть поставлены в такое положение, чтобы справляться на местах своими силами. Для этого нужна книга, на которую можно было бы положиться. Такую книгу составить тем легче, что она вовсе не будет похожа на книгу о музейной экспозиции в смысле дискуссионного ее содержания. В области экспозиции все спорно, все зависит от точки зрения, и нет двух музееведов, которые по всем вопросам экспозиции могли бы констатировать свое полное единомыслие. Но в области музейной консервации и реставрации в настоящее время накоплен уже столь большой опыт, что тут и спорить не о чем. И чем авторитетнее будет то учреждение, которое такую книгу по музейной технике и практике выпустит, тем будет лучше для всех.

# Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Тема 1. Основные виды и типы музейной экспозиции .....</b>	<b>5</b>
<b>Тема 2. Дискуссия о методах построения экспозиции 1970-х годов .....</b>	<b>8</b>
<b>Тема 3. Создание экспозиционного ансамбля .....</b>	<b>9</b>
<b>Тема 4. Современная практика музейного дизайна.....</b>	<b>14</b>
<b>Тема 5. Сценарий в музейном проектировании и проблемы музейной коммуникации .....</b>	<b>18</b>
<b>Приложение .....</b>	<b>21</b>

Учебное издание

Салова Юлия Геннадьевна

# **Музейный дизайн**

*Методические указания*

Редактор, корректор И.В. Бунакова  
Компьютерная верстка Е.Л. Шелеховой

Подписано в печать 06.07.2007 г. Формат 60х84/16.  
Бумага тип. Усл. печ. л. 2,56. Уч.-изд. л. 1,52.  
Тираж 50 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен  
в редакционно-издательском отделе ЯрГУ.

Отпечатано на ризографе.

Ярославский государственный университет  
150000 Ярославль, ул. Советская, 14.



**Ю.Г. Салова**

# **Музейный дизайн**

