

**Министерство культуры Российской Федерации  
Российская Академия наук  
Российский институт культурологии**

# ***МУЗЕЙНЫЕ СЦЕНАРИИ***

**Серия электронных изданий**

**MUSEUM PRO**

**Выпуск 3.0.**

**Москва 1997**

*Публикуется по решению  
секции Ученого совета РИК*

*Составитель и редактор Н.А.Никишин*

В сборник вошли проектные разработки экспозиций музеев различных типов и профилей. Публикуемые материалы дают наглядное представление о развитии коммуникационного подхода в сфере музейного проектирования. Издание адресовано музейным работникам, осваивающим новые, сценарные методы подготовки экспозиций и выставок.

© Лаборатория музейного проектирования,  
Российский институт культурологии, 1997

**Содержание**

**Т.П.Поляков**

СЕМЬ ДНЕЙ В СВЯТОМ ГОРОДЕ

**М.Б.Гнедовский**

СЦЕНАРНЫЙ ОЧЕРК ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ МЕЛЬНИЧНОГО КОМБИНАТА В  
СОКОЛЬНИКАХ (МОСКВА)

**Н.А.Никишин**

9 ВЕЧЕРОВ В СОЧИ

**В.Ю.Дукельский**

НА ПЕРЕКРЕСТКАХ КУЛЬТУР

**С.Ковалевский**

**В.Сачивко**

**В.Марьясов**

ТУРУХАНСКАЯ КАРТОТЕКА

**Т.П.Поляков**

ВОЗВРАЩАЕМЫЙ РАЙ

**Е.Л.Галкина**

РОЖДЕСТВО В РОССИИ

## СЕМЬ ДНЕЙ В СВЯТОМ ГОРОДЕ

*сценарная концепция исторической экспозиции Ханты-Мансийского окружного краеведческого музея (Тюменская область).*

### **“Судьба России решается и в Ханты-Мансийске”**

От великого до смешного, как известно, всего один шаг. По этой причине, вероятно, в статье с вышеприведенным названием напечатали следующее: “Открывшееся здесь совещание представителей автономий Российской Федерации началось со сбоя в регламенте - потерялась делегация Чукотского округа...”<sup>\*</sup> В общем: кто-то кого-то не понял, и классический анекдот стал реальностью нашей жизни. А если серьезно, то суть этого глобального непонимания представителей двух культур (если не двух миров) выражена в весьма простом силлогизме: “Несчастье малочисленных народов нашего Севера в том и состоит, что древняя земля Югры затаила в себе огромные запасы нефти и газа”.<sup>\*\*</sup>

Наша задача тоже весьма проста: не вдаваясь в наукообразный анализ исторического процесса в Ханты-Мансийском регионе, провести художественное исследование двух культур - “традиционной” и “европейской” - в моменты их столкновения на “крутых поворотах” этого процесса, а в результате - подготовить концептуальную основу для создания уникального произведения экспозиционного искусства, не имеющего пока аналогов в краеведческих (и им подобных) музеях России. В этом смысле судьба последней - в рамках музейного проектирования - “решается и в Ханты-Мансийске”.

### **Особенности “сценарной концепции” и места действия.**

Термин “сценарная концепция” характеризует *общий замысел* будущего произведения, претендующего называться *художественным*. Сценарная концепция предопределяет работу художника, заменяя традиционное для музея наукообразие (так называемую “объективность” и претензию на истину в последней инстанции) откровенно субъективным, творческим отношением к теме, - т.е. поиском оригинальных внутренних связей между, казалось бы, полярными проявлениями человеческой жизни.

Собственно концепция складывается, на наш взгляд: тогда: когда эти связи, отстраняясь от геометрически выверенных конструкций (“ $2 \times 2 = 4$ ”) и от хаотических инсталляций (“ $2 \times 2 = 5$ ”), приобретают эстетическую и эмоциональную напряженность, выражаемую формулой “ $2 \times 2 = ?$ ”

Попадая в руки Режиссера, сценарная концепция обретает экспозиционно-пространственное выражение в макете, где продолжается поиск художественной идеи.

---

\* Тюменские известия.-12 марта 1992.

\*\* \*\* Ленинская правда.- 22 ноября 1990.

С учетом этой формулы: условность которой несомненна, определяется и сюжетная коллизия, и сюжетная структура экспозиции, а также ведущие символы и мифологемы, столь необходимые в процессе создания следующего проектного документа - *архитектурно-художественной концепции*.

Только на основе двух концепций (сценарной и художественной) может появиться на свет полноценный *сценарий*: на листе бумаги оживают не только действующие лица, но и предполагаемые исполнители - музейные предметы. Далее следует *экспозиционный проект* - т.е. режиссерская разработка мизансцен. Наконец, собственно произведение экспозиционного искусства создается “здесь и сейчас” - т.е. в реальном архитектурном пространстве.

В этом смысле экспозиционное пространство Ханты-Мансийского музея имеет свои особенности, которые необходимо либо учитывать, либо - игнорировать. Оставим решение этого вопроса за Художником-Режиссером и остановимся на проблеме, волнующей, прежде всего, сценариста. Речь идет о фрагментарности задания: “историческая экспозиция” - всего лишь одна из структурных частей музея, соседствующая с “отделом природы”, “этнографией” и “археологией”. Отсюда и возникает наша сверхзадача - создать, с одной стороны, “уникальное произведение...”, органично входящее, с другой стороны, в не нами придуманную структуру. В общем, приходится идти “туда, не зная...” Известно только то, что мы должны “принести”:

Музейные предметы “исторического профиля”, а также экспонаты соседних “отделов” (или аналогичные им из фондохранилища), доведенные до уровня *символов*, вступают во взаимодействие с оригинальными архитектурно-художественными средствами, созданными по мотивам изобразительных реалий второго порядка и выполняющими, одновременно, функции традиционных витрин или иных экспозиционно-технических приспособлений. В результате возникают объемно-пространственные композиции, называемые *экспозиционно-художественными образами*. Из этих композиций, собственно, и складывается произведение. Точнее - складывается на основе *сюжетной коллизии*, условность которой во многом возмещает неизбежную “фальсификацию” исторического процесс.

### *История в берестяных масках*

Положив в основу сюжета идею столкновения двух культур, двух цивилизаций, имевших диаметрально противоположные структуры, мы неизбежно придем к ее пластическому выражению - экспозиционно-художественному обозначению времени и пространства, своеобразного средового фона. Первичная структура - природно-поэтическая среда, создаваемая по мотивам мифологических сказаний хантов и манси. Это своего рода синтетическая экспозиция из предметных реалий “природы” и “этнографии”, организованная с помощью оригинальных архитектурно-художественных средств, а иначе - экспозиционная модель Мира в представлении коренных народов Югры.

Два года назад один из потомков древнего рода манси Костиных (родословная - до XVII в.) решил восстановить в Вежакарах культовый центр языческой веры - заповедник “Ялпус-Емвож”, что означает *Святой Город*. Напомним, что ведущим ритуалом в традиционной культуре хантов и манси был и остается *Медвежий праздник* - своеобразное карнавальное представление, участники которого практически не делились на “артистов” и “зрителей”. По словам информированного Л.Н. Толстого “это было истинное произведение искусства”,\* концентрирующее историко-философские представления жителей таежного Города. Праздник продолжался *семь дней*. Но мифологическое Время не адекватно историческому: боги, духи и герои Святого Города существуют скорее в пространственной модели Бытия, трехзначной или

---

\* Толстой Л.Н. Полное собр. соч. - М., 1951.- Т.30.-С.147.

семизначной (Е.И. Ромбандеева), но обязательно включающей верхний (небо), средний (землю) и нижний (царство мертвых) миры.

Объединим Город и Праздник: вся “история” хантов и манси укладывалась в означенные семь дней, а “средний мир” становился на этот срок центром неизблемого, не меняющегося во времени Мироздания. Ну а кто оставался “чужим на этом празднике Жизни”. Пришелец? Носитель иной культуры? Человек ниоткуда? Сколько же их прошло за столетия по этому Святому Городу...

Не меняется “внутренний образ” традиционной культуры, но заметно деформируются ее внешние проявления. Хозяин оценивает Пришельца. Пришелец вмешивается в жизнь Хозяина. Представим себе экспозиционный *диалог* первого и второго, следуя художественной логике Льва Толстого (“Анна Каренина - это я !”): “самый знаменитый шаман из рода Костиных, “слепой Тарас”,\*\* проживший 90 лет в действительности и несколько столетий в нашей экспозиции, принимает Гостя, перевоплощающегося в течение семи дней то в *Казака*, то в *Ямщика*, то в *Декабриста*, то в *Купца*, то в *Партизана*, то в

*Спец переселенца*, то в *Нефтяника*... А это театральное, на первый взгляд, перевоплощение оборачивается неизбежной реальностью, нарушающей упорядоченность Святого Города. Опережая события, отметим, что диалог остался открытым. Последнее слово, вероятно, скажет История - не экспозиционная или “научная”, а та, что не дает пока, слава Богу, перерасти словесной дискуссии - “Что дороже - нефть или ханты?” (“Новости Югры”.- 8 мая 1992) - в нечто более драматичное...

### *День первый*

#### *“Устроитель Мира” или “Семь богатырей ... с одной пушкой”*

Итак, *мы* входим в пространство Святого Города. Солнце, луна, звезды, деревья, реки, звери, птицы, змеи ... только кажутся реальными объектами этого языческого мира. Береза, кедр, ель, лиственница, сосна, тальник, медведь, лось, заяц, утка, лебедь, филин, ворон на наших глазах превращаются в мифологических богов, духов и предков таежных жителей. Сакральный смысл приобретает и рукотворное дерево. На срубленные стволы сосен навешены разноцветные лоскутки - это *хара-кан*, место поклонения погибшим в лесу, в воде, на войне. Обычный с виду сруб становится *маньколем* - здесь скрыто таинство рождения. Да и сам Дом наполнен мистической символикой:

В доме Хозяина, добывшего медведя, сооружается полка, на нее ставят “люльку” со шкурой покровителя Города. Перед полкой - рама в виде окна, обвитая яркой тканью. У этого *окна*, соединяющего реальный и запредельный миры, и происходит, собственно, карнавальное действие. В нашем случае - семидневная смена *берестяных масок*, символических картин бытовой и духовной жизни таежных охотников. Место действия - экспозиционное пространство, разделенное на семь условных зон.

Мы вошли в первую зону Святого Города, возвышающуюся над остальными. Сакральное окно с медвежьей “люлькой” отражается здесь как в зеркале. Узнаваемо и “небесное дерево” - береза, символ Нуми-Торума, верховного божества, устроителя и

---

\*\* Новости Югры.- 28 марта 1992.

хранителя этого Города. На священном шесте - графическая модель Вселенной: семь миров, опоясанных тремя пересекающимися кольцами, обозначают путь к Небу - жилищу Нуми-Торума. Бог-демиург придал устойчивость этой слабой Земле, укрепив ее тело тяжелым поясом, превратившимся в Уральские горы - западную границу Святого Города. Он создал людей, животных, послал в мир болезни и смерть, научил человека охоте, рыболовству, изготовлению одежды, наконец - наделил шаманским даром... Словом, предметная символика его деятельности составляет основу экспозиционного образа, имеющего, однако, довольно неожиданное развитие.

На “железной цепи” спускает, порой, Нуми-Торум с небес своих посланников, роль которых не всегда понятна таежным жителям...

Однажды Охотник увидел плывущую по весеннему половодью лодку, а в ней - *Семь богатырей*, вооруженных саблями и одетых в *кольчуги*. Он вышел на берег. Он взял топор и срубил дерево. Он изваял изображения “семи братьев”. Он посчитал их защитниками, духами-покровителями. Но посланцы Нуми-Торума оказались куда серьезнее...

Пришла пора расшифровать слово *мы*. “Мы” - а точнее “Я” - это потенциальный посетитель музея, активный участник экспозиционного спектакля. А сам “спектакль” есть ни что иное, как наш субъективный, “дилетантский” взгляд на этот таинственный мир и на собственную историю. Причем, посетитель не только перевоплощается в очередного исторического Пришельца, но и как бы видит себя глазами носителя иной культуры. Добавим, что связь здесь чисто ассоциативная, определяемая художественной логикой познания.

... Итак, устроитель Города послал его завоевателей? Но “Семь богатырей” - всего лишь сюжетный мотив для создания образа *удалого человека*, ведущего свою экспозиционную родословную от новгородских *ушкуйников* (XI век) до *казаков* Ермака (XVI век), “воевавших Югорскую землю”. Предметная символика воинской доблести и ... крови наполняет образ таежного Гостя: воскресают из музейного праха отряды Салтык-Травина (1483), дружины Курбского, Ушатога и Гаврилова (1499), казаки Богдана Брязги, дошедшие (1583) до устья Иртыша, стрельцы (с единственной *пушкой*) воеводы Мансурова (1584)...

Наконец, археологические останки Обского городка, крепостей Сургут и Березов (1593-94) дополняют образ завоевателя и *переустроителя* этого мира: сакральность природных объектов исчезает прямо на глазах - священное дерево становится строительным материалом для крепостей, а шкуры ритуальных животных - объектом дани, ясака. Словом, “цивилизация” пришла в Святой Город, бряцая оружием... Закончился первый день Медвежьего праздника.

### *День второй*

#### *“Богиня земли” или “Ямщик, не гони...”*

“Нуми-Торум сделал дело, Нуми-Торум может уйти,- так сказал бы Хозяин Дома, если бы знал известную пьесу. Но хант (он же манси) не читатель. Он *Охотник* - в лесу и на воде. А, следовательно, нуждается в повседневной, *земной помощи*. Так Бога-”проектировщика” сменяет его сестра (и одновременно жена), Богиня земли *Калтаи-эква*, буквально - “женщина, делающая *подмогу*”.

Склоняется к людям плодоносный кедр и седая *береза*, спускается с неба на землю мудрая женщина, *зайчиха* в шкуре весенне-осеннего цвета, незаменимая “Бабушка Калташ”. Она помогает в родах, укрепляет здоровье младенца, выращивает сильного охотника и мудрого рыбака, наконец - она определяет его судьбу, отмечая жизненный путь на *священных бирках*. От сакрального манькола, наполненного ритуальными предметами, сопровождающими таинство рождения (кукла-сос, мешочек-тучан, люлька - амп тэнсан, одеяльце из шкурки лебедя и.п.), до могильного сруба в три бревна, последнего пристанища Охотника, - вот путь, предначертанный Калташ-эквой, хранительницей Жизни в таежном Городе. А среди бытовых атрибутов этой Жизни (жилище, утварь, одежда...) выделяется осиновая лодка-долбленка, иначе - *облас*, - основное средство передвижения в переполненном реками и речками Святом Городе...

Река Жизни, Судьбы предопределена “земной матерью”. Она должна родить сына, способного договориться с потомками “Семи богатырей”... Но это чуть позже, а пока Захватчика сменяет Переселенец, лодка его жизни начинает плыть параллельно хантыйскому обласу. На Медвежьем Празднике появляется новый Гость - речной *Ямщик* (XVII-XIX), человек с русского Севера, “не из крепостных и не из воров”. От Тобольска до Обдорска потянулись ямские слободы. И наш Гость, вероятно, потомок 50-ти первых ямщиков, привезенных в *Самаровский ям* (1637) из Пермского, Вологодского и Олонецкого краев.

Впрочем, ямская служба исполнялась в порядке очередности - две недели в году: летом пользовались крытыми лодками (каюками), а зимой ездили по льду на собачьих упряжках и ... российских лошадях. В остальное же время - земледелие, охота и, самое главное, - *рыболовство*.

Жизнь человека у воды сглаживала противоречия двух цивилизаций, вот только не мог понять Пришелец тайны этого Города, где многие реки и речки объявлялись заповедными, а на границе устанавливались моленные знаки в честь святых прадедов, *най-отыров*. В таких местах человеку нельзя появляться ни под каким видом, здесь запрещено все, даже переложить с места на место сухую палочку, сучок. Ну а уж охотиться или рыбачить...

Словом, плывут облас и каюк параллельно, изучая друг друга, а на Медвежьем Празднике Земная Мать вглядывается в мужицкий лик Гостя, определяя жизненный путь своего будущего родственника...

### *День третий*

#### *“Падший ангел” или “Гость из Преисподни”*

В каждой мифологии есть свой “падший ангел”. И после Бога-отца и Богини-матери, ожидающей Бога-сына, на нашем празднике появляется Бог-”оппозиционер”, *Куль-отыр*, властелин подземного мира, первый среди злых духов. Покинули музейный террарий и инсектарий *змеи, черви, жуки и комары*... Приползли в Святой Город, создавая чудовищный образ мировой Гадины, за которым скрывается непонятый, в сущности, Бог-изгнанник.

А началось все с безобидной *Гагары, исполнительницы* воли Нуми-Торума: принес Куль-отыр в клюве землю со дна Океана, но утаил часть от верховного Бога. Дальше - больше: “спроектировал” Нуми-Торум людей из *лиственницы*, но вмешался властелин “злых духов”, подменил их на глиняных болванов. С тех пор и разбиваются людские судьбы, как *печные горшки*, оторванные из могильника - царства Куль-отыра.

Иногда появляется он на земле, бродит по тайге в странной черной *шубе*, от прикосновения к которой наступает смерть...

Замерло на мгновение праздничное веселие. Что-то странное творится и с Гостем. Полного жизни русского мужика сменяет странный герой, явившийся из музеефицированной Преисподни. Таким, вероятно, казался Хозяину Дома вчерашний слуга верховного русского “князьца”, нарушивший волю последнего, вышедший из повиновения. В Святой Город входил представитель *третьей* цивилизации, где дерево и сермяга замещались останками светской роскоши. Пожалуй, это были скорее *мистические останки*, сверкающие фантомы, возникающие в экспозиционном пространстве из ржавой археологической пыли.

Образ дворянина-изгнанника, оппозиционера, символического *Декабриста* (а у опальных аристократов XVIII века было свое “14 декабря”!), “гостя из могилы” (а значит собрата Куль-отыра) наполнен реальными именами:

Здесь и березовский узник Александр Данилович *Меньшиков*, похороненный на берегу Сосьбы, близ алтаря построенной им церкви (могила вскрыта накануне 1825 года, что весьма символично), и Алексей Григорьевич Долгорукий, умерший через пять лет, и его сын Иван, казненный через четыре года, и Яков Гонтковский - “шпион прусского короля”, и, наконец, член Южного общества Андрей Иванович Шахирев (“волосы темно-русые, брови те же, глаза серые, нос горбоват, рот прямой...”), бывший поручик Черниговского полка, умерший в Сургуте (1828) от эпилепсии и похороненный за церковной оградой, а также его соратник и сослуживец Андрей Федорович Фурман (“лицо белое, продолговатое, глаза светло-карие, нос большой, острый...”), бывший капитан, командир мушкетерской роты, умерший от тоски в Кондинске и там же похороненный... Друзья двух последних (А.В. Ентальцев, О.В. Горский, А.И. Черкасов, И.В. Фохт, В.К. Тазенгаузен, В.Н. Лихарев) остались живы и навсегда покинули Березов, Сургут и Кондинск... Разоренные же могилы русских “куль-отыров” собираются в вечный памятник, символический образ Пришельца, бросившего вызов земному Владыке. “*Так кто ж ты, наконец?* - Я часть той силы, что вечно хочет *зла* и вечно совершает *благо*...” Во всяком случае, Гете спровоцировал дискуссию.

### *День четвертый*

#### *“Первая свадьба Мир-сусне-хума” или “Таинственный сундук купца первой гильдии”*

И новый день пришел на землю Святого Города. У корней Березы и Кедра, среди множества таежных и речных птиц, прилетевших из далекой страны Морти-ма, пригнезвился “гусь-богатырь”, легендарный сын Нуми-Торума и Калташ-эквы. Его подлинное имя *Мир-сусне-хум*, “*смотрящий за миром*”, а иначе - “золотой богатырь”, “сын золотого света”...

Каждую ночь объезжал Бог-сын землю на крылатом всевидящем коне с золотой гривой и серебряными копытами, проверяя, все ли в порядке в этом мире и передавая людям наказы своего Отца.

Он внимал просьбам камлающих в темных чумах шаманов (и мы видим предметные символы его земных посредников): он обучил охотников профессиональным хитростям, он победил враждебных людям существ, он велел

птицам прилетать в северные края, а, следовательно - создал основу для *изобилия*, царившего некогда в Святом Городе. Конь и солнце, отражающее блеск золота - вот основные символы Бога-сына, хранителя мира и счастья. Но в чем источник, в чем причина его силы?

Продолжается праздник четвертого дня. Мы на свадьбе. Лик жениха скрыт за берестяной маской, точнее - платком. *Гость* (!) снимает повязку с головы юноши, усаживает своего *зятя* рядом с собой, начинается пир...

Солнцеликий жених, “сын неба”, берет в жены *дочь* Гостя, русского *Купца*, сменившего на празднике жизни загадочного дворянина. Изобилие свадебного стола, наряды жениха и невесты (украшения, платья, яркие платки, шубы) и многое, многое другое, неожиданно появившееся в доме Хозяина, увидим мы в этот день. Пора познакомиться и с “тестем”. Это собирательный образ обского *купечества*, включающий, прежде всего, самаровских жителей XIX- нач. XX века: Федора Константиновича Соскина, Александра Ивановича Оленева, Петра Васильевича Конева, Николая Павловича Чупреева, Николая Николаевича Шеймина, наконец, купца первой гильдии Александра Ивановича *Кузнецова*.

Судьба их сложилась трагически после 17-го года. Но по одной из легенд самаровские купцы спрятали свое богатство в кованые сундуки, обернули войлоком, обкатали смолой и увезли за пределы Самарова. *Эти сундуки не найдены до сих пор* (Алексея Ивановича Кузнецова допрашивали с пристрастием, затем расчленили на куски и бросили в прорубь). Не найдены, потому что хранятся ... в заповедной земле Святого Города. *Откроем купеческий “клад”*:

Здесь и промышленная организация рыболовства (стрежевой лов), охоты и промыслов; и хлебная торговля, столь необходимая для северного края.

Здесь и развитие пароходства по Оби и Иртышу, начиная с 60-х годов XIX века, когда Самарово превратилось в большую пристань, где сходились пути пароходов тюменско-томской системы и судов всех рыбопромышленников.

Здесь и гражданское строительство, в результате которого заброшенный “ям” превратился (к 1912 году) в известное село с кузнечной мастерской, церковью, тремя часовнями, церковно-приходской школой, чайной, шестью торговыми лавками, почтовой и земской станциями.

Здесь и конкретные результаты благотворительности, в частности - стипендия (проценты с трех тысяч рублей) лучшему ученику самаровского училища *Хрисанфу Лопареву*, в последствии - известному ученому-византологу, исследователю Сибири и специалисту по древнерусской литературе.

Здесь и обеспечение работой не только местных жителей, но и ссыльных, своих будущих убийц... Фотограф Алексей Иванович Галкин запечатлел “соратников” на стеклянных пластинках. Одно лицо узнаваемо - Виктор Павлович Ногин по кличке *Макар* (!). Вот уж действительно гениальны наши поговорки: загнала судьба будущего наркома на берег Вогула...

Здесь и благодарность от власть имущих: в конце XIX века встречали поочередно двух Великих князей, будущих Императоров. Встречали хлебом-солью, дарили шкуры, скатерти, полотенца. Получили в ответ благодарность, а затем (1912 год) и *медаль* в честь “300-летия Дома Романовых”.

Главное же сокровище этого сундука - своего рода свадебный подарок - Самаровская церковь, названная *Домом Мир-сусне-хума*,\* сына Нуми-Торума. Так образ “божьего сына” стал отождествляться с образом Иисуса Христа. А изображение (“кукла”) наследника Мир-сусне-хума и “русской жены” постоянно хранилось в самом большом доме Святого Города: если человек в беде, внук Хозяина и Гостя услышит зов о помощи, спасет и наградит...

Казалось бы, диалог состоялся, но умиротворенность Севера и энергия Запада - суть полярные свойства двух менталитетов. Кончается день четвертый...

### *День пятый*

#### *“Возлюбившие огонь” или “Уходили в тайгу партизаны”*

Страшный пятый день. А все началось с того, что свадебный наряд невесты, шитый бисером, заменили на *красное платье*. На празднике - новое действующее лицо, новая маска, сестра Нуми-Торума, *Най-эква* - “огненная женщина”, “огненная старуха”, “мать огня”. Что-то

случилось с домашним *чувалом*, огонь которого освещал и отапливал жилище Охотника. Взметнулось к небу и пламя от тлеющего костра, оберегавшего летний *шалаш* от таежного гнуса. Видно кем-то нарушен запрет, связанный со священным огнем, требует возмездия его Хозяйка.

Суетлив, нервозен, растерян, испуган и ... *беспощаден* новый Гость. Красное пламя Революции наступает на Святой Город. Мудрого и делового Купца сменил вечный *Партизан*, повстанец, образ которого включает как сторонников, так и противников большевиков. “Да здравствует власть Советов! Долой Колчака!” - написано на кумачовых полотнищах, поддерживаемых пиками, вилами, ружьями, винтовками, пулеметами... “За Советы без коммунистов!” - написано на черных полотнищах, поддерживаемых тем же оружием. Потомки первых переселенцев - Сумкина, Корепанова, Соскина, Змановского, Оленева, Кайгородова, Карандашева, Кузнецова, Чукреева, Лопарева уничтожают друг друга, нарушая размеренный быт таежного Города.

“Дойдя до Самарова, колчаковцы вывели 33 человека заключенных. Скорее это были тени, истощенные до невозможности, с глубоко опавшими глазами, пожелтевшей на лице кожей. Босые, наполовину раздетые, они еще держались на ногах. Окружив плотным кольцом штыков, их повели к месту расстрела” (воспоминания М. Скосырева). “Живая связка большевиков подкосилась и беспорядочно разваливается. Предсмертные крики и стоны слились с испуганными криками крестьян” (воспоминания П.И. Лопарева). Все это год 19-ый. А вот 21-ый: “Жить так, как заставляют нас коммунисты, дальше нельзя... Лучше уж старый режим, он во сто крат лучше Советской власти... Организация крестьян будет бороться как с диктатурой генералов, так и с диктатурой пролетариата... Ограждая свободу совести, крестьянский союз не допустит глумления над верою и религией” (из обращения “Сибирского

---

\* Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его духовная культура 1993. - С.69.

\* Ромбандеева Е.И. История народа манси... - С.167.

крестьянского союза”). “За произведенное убийство коммунистов и советских работников ... за каждого одного расстреливать 10 человек местных жителей” (из приказа Сибревкома). “Лиц, замеченных в противодействии народной армии, уничтожать на месте, а из семей забирать заложников. И в случае измены уничтожать” (из приказа № 405 по южной народной армии). Словом - стреляли, рубили, кололи, топили... “Не дай нам Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный...”

Трагичен образ *Повстанца*, занимающегося самоуничтожением. Потомок самаровского ученого, купеческого крестника, П.И. Лопарев командовал партизанским соединением во времена Колчака, он же руководил карательным отрядом во времена восстания, он же был расстрелян в 1938 году. Остались пожелтевшие мандаты, приказы, листовки, фотографии, старое пальто, потертый портфель и ... *красные лоскутки* от платья Най-эквы.

### *День шестой*

#### *“Вторая женитьба Мир-сусне-хума” или “Дни и ночи Остяко-Вогульска”*

Неторопливо длится шестое действие нашего Праздника. Поочередно, сменяя друг друга, проходят перед “медвежьим” окном маски богини Солнца и бога Луны, День и Ночь...

*Хотал-эква*, солнечное божество, пересекает небо на крылатом *олене*, пылающем золотым пламенем, а на закате купается в озере живой воды. Ее муж *Этпос-ойка*, “месяц-старик”, кажется большим лунным пятном, а вокруг - звезды. Их столько, сколько людей на земле, Родился человек - появилась на небе новая звезда. Если будет он знаменит - звезда горит ярче других. Умер человек - скатилась звезда...

Тянется к небу, к вечной жизни Сын Бога, Мир-сусне-хум. Выбрал он себе вторую жену, дочь Солнца и Луны. “Вместе двинулись они вперед. За ними плывет лавиной рыба, летят гуси, утки. Долго ли коротко ли ехали, вошли в его собственный город. *Тут такой город возник*, режет он высоко идущие облака. Возник дом, где много мягкого золота... Мать и отец вошли в его дом, мать молвила: “...*В будущем установится долгая человеческая жизнь...*”\*

Но не весел новый Гость на Медвежьем Празднике. Правда, это уже не безумный герой-партизан, а строитель, работник, созидатель. Грустен же он оттого, что пришел сюда отнюдь не добровольно. Но - надо устраивать жизнь на новом месте, надо встречать и Солнце и Луну, надо хранить свою Звезду... Словом, образ *Спец переселенца* - строителя *Остяко-Вогульска*, будущего Ханты-Мансийска, сложен и многопланов.

Это и первые “трудопоселенцы” (а точнее - бывшие крестьяне, кормильцы земли русской), вывезенные из Курганской, Челябинской, Тюменской, Архангельской, Читинской области и впервые (зимой 1930-1931 года) потревожившие пилами и топорами урочище “Большой Черемушник”. Их появление сопровождалось секретным предписанием: “Главная задача - превратить трудопоселенцев в основные рабочие кадры, обеспечить *развернутую промышленную эксплуатацию* рыбных богатств Обского севера”. И надо сказать - превратили и обеспечили: в 1937 году в Остяко-Вогульске насчитывалось уже 7,5 тысяч человек, была пущена электростанция, лесопильный завод, механические мастерские, авиалиния и, самое главное - был

---

\*

построен и постоянно расширялся Самаровский рыбоконсервный комбинат... В общем - *жизнь как в кино*, что и фиксирует старенький конопроектор 30-х годов.

Это и “труженики тыла” в период Великой Отечественной войны, выпускавшие до 45 тысяч (!) консервных банок в день, поставлявшие в армию заготовки для прикладов, лыжи, валенки, меховые вещи и даже спички...

Это и “воины-победители”, сохранившие свою звезду и вернувшиеся в свой Город, чтобы продолжать жить, надеясь, как и таежные соседи, на ее *вечность*. А мифический “золотой город”, - извините, городом он стал в 1950 году - продолжал расти, правда, все больше и больше удаляясь от своего прообраза: в число своеобразных “спец переселенцев” включили и вольных охотников, переведя их на “оседлый образ *жизни*” (1953 год) и разрушив, тем самым, ее традиционную основу...

В общем, много звезд зажглось и не меньше погасло за почти 30-летнюю смену Дня и Ночи, пока не появился в Святом Городе куда более беспокойный Гость.

### *День седьмой*

#### *“Заботы Мых-ими” или “О большой Огненной Воде”*

Безумный седьмой день. Одна Маска сменяет другую, повествуя о возможном конце мира:

Однажды появилась в Святом Городе *Огненная Вода*, поверхность земли сгорела, почва окрасилась в цвет охры. Огненный поток уничтожил почти все живое. Спаслись лишь те, кто сделал *плоты* из семи слоев лиственничных бревен и привязал их корнями дуба к вековому дереву - плодоносному кедру. Те же плоты, что были привязаны более слабым корнем, течение унесло вниз по реке... Согласно легенде, спасшиеся проживут еще столько, сколько жили до огненного потопа, а затем превратятся в водяных жуков и, наконец, станут прахом. Тогда и наступит конец мира...

... Огненная вода наступала на Святой Город, пробиваясь сквозь *дыры* в земле, а с ней - духи болезней и несчастий. Напрягалась, суежилась *Мых-ими*, “земли старуха”, пытаясь *заткнуть отверстия*, ведущие из подземного мира. Помогали ей люди, закапывая в землю *пустые (!) котлы* - жертвенные спутники неутомимой старухи...

А новый Гость растет на глазах, заполняя пространство покидаемого Города. Живая Природа уступает мертвому Железу, вонзающемуся в тело Мых-ими. Вырываются на волю фонтаны “огненной воды”, уничтожая все живое и ... создавая новую Жизнь, далекую, правда, от идеалов Святого Города. СобираТЕЛЬНЫЙ образ *Нефтяника* гораздо сложнее и противоречивее своего предшественника.

С одной стороны, это - *победитель* скептиков, обнаруживший в 1960 году (Кондинский район) первую промышленную нефть, хранящий архив купца Сапожникова (первого человека, пытавшегося получить “огненную воду” близ Иртыша) и поверивший предсказанию И.М. Губкина (1934 г.). Это - разработчик Самотлорского, Сургутского и Нижневартовского месторождений, а, следовательно, строитель новых городов, отнюдь не похожих на мифический таежный Город

С другой стороны, это - хищник, уничтожающий леса, охотничьи и рыбные угодья, олени пастбища, разрезающий тайгу *трубопроводами* и ЛЭП, покрывающий ее залежами брошенного металлолома...

С одной стороны, это - цивилизатор, несущий в тайгу культуртрегерские атрибуты “большой” России - бытовые удобства, школы, училища, техникумы, институты, медицинское обслуживание, театры, кинозалы, библиотеки и музеи, помогающий местным талантам приобрести мировую известность; это - организатор фестивалей и профессиональных праздников...

С другой стороны, это - вытеснитель коренных жителей из их привычной среды обитания, спровоцировавший упадок традиционных отраслей и промыслов, безработицу, социальную необустроенность, более высокую смертность. И понятна реакция жителей разоряемого Святого Города: “Вместо фестиваля привезли бы сахар” - приговаривали *оставшиеся трезвыми женщины* деревни Ломбовож” (Шесталов Ю. “Несостоявшееся искупление”)

А где мужики, где Хозяин”?

Завершается Медвежий праздник. *На чужом языке* приглашают новую маску - *Журавля-разрушителя*: он снимает с медведя все украшения, переворачивает посуду, закрывает окно... А сквозь бесконечные дыры в земле продолжают выливаться потоки “черного золота”, несущие одним радость, а другим несчастья.

Говорят, что спасшиеся жители Святого Города укрылись в югорской глуши. С тех пор появились в таежных зарослях лесные духи, сплетенные из лиственничных корней: одни *мис*, добрые и приветливые, другие *уччи*, зверообразные и враждебные. *Так кто же выйдет из леса?..*

\* \* \*

Быть может, мы что-то и упустили, путешествуя в Пространстве нашей экспозиции и постоянно сталкивая мифологическое и историческое Время. Трудно понять жизнь Хозяина, трудно оценить жизнь Пришельца, неважно в каком обличье он появляется в святом городе. Но как бы там ни было, у нас есть *запасной день*: убили-то *медведицу*, а охотники на *медведя* гуляли аж *восемь* дней!..

Что касается нерешенных проблем “исторического профиля”, то мы видим их в пространстве *выставочного зала* - неотъемлемой части любого музея. Но это уже другая *история*...

## СЦЕНАРНЫЙ ОЧЕРК ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ МЕЛЬНИЧНОГО КОМБИНАТА В СОКОЛЬНИКАХ (МОСКВА)

Концепция музея Мелькомбината в Сокольниках была разработана, обсуждена и одобрена весной 1995 года.

Вторым этапом проектирования музея стал сценарий. Он создавался в развитие основных положений Концепции, параллельно с эскизным проектом экспозиции (автор Александр Конов), и был завершен в августе 1995 года.

По своей структуре сценарий являлся трехслойным.

Его первой частью стал сценарный очерк, где была предпринята попытка увидеть экспозицию глазами потенциального посетителя; обозначить основные группы экспонатов, смысловые и тематические узлы, разделы переходы между ними; определить главные драматургические приемы, особенности языка и содержания будущей экспозиции.

Во второй части экспозиция была представлена в виде сухой, жесткой структурной тематической модели, определяющей соотношение ее основных частей, разделов и тем.

Третья часть содержала конкретный перечень материалов, потенциальных экспонатов, а также источников и фактов, которые могли оказаться полезными как для экскурсоводов, так и для сотрудников музея, готовых продолжить поисковую работу по истории Мелькомбината в Сокольниках.

Поскольку в некоторых своих частях экспозиция могла быть доукомплектована новыми материалами, относящимися как к современности, так и к прошлому, в приложении приводилась программа основных направлений такой работы.

Работа над проектом была завершена осенью 1995 года. Из-за ремонта здания, в котором должен располагаться Музей, осуществление проекта было отложено.

В настоящем издании публикуются только Концепция Музея и Сценарный очерк его экспозиции.

### Концепция Музея

#### *Введение*

Музеи различных компаний и корпораций являются сегодня во всем мире одним из самых перспективных и развивающихся типов музеев. За последние несколько лет музеи, относящиеся к этой группе, неоднократно завоевывали призы на престижном *Конкурсе на лучший европейский музей года*. В Европе, в Японии, в США и в других регионах они успешно конкурируют с большими профессиональными музеями на аукционах, привлекают большое количество посетителей. О многом говорит хотя бы тот факт, что ежегодное заседание *Международного комитета по музеологии*

Международного совета музеев (ИКОМ) состоялось в 1993 г. в швейцарском городе Веве на базе музея компании по производству пищевых продуктов "Nestle", а директор этого музея был избран председателем комитета.

Большинство *корпоративных музеев* посвящены истории предприятий, которая обычно рассматривается в них под углом:

- развития технологии;
- развития социальной сферы (быт рабочих, условия труда и т.д.);
- роли данной отрасли в жизни общества.

Для самих корпораций устройство таких музеев является частью политики по формированию собственного *имиджа*. Обращаясь к истории, к укорененным в традиции ценностям, они демонстрируют этим свою основательность, состоятельность, надежность. Наличие музея поднимает престиж фирмы в глазах городских властей и общественности, партнеров и потенциальных потребителей. Благодаря этому промышленное предприятие становится как бы частью культуры.

С точки зрения этих задач очень важно, чтобы музей был сделан на высоком профессиональном уровне. Поэтому на этапе их проектирования и создания фирмы обычно обращаются за помощью к профессионалам - дизайнерам, историкам, музейным работникам. Вместе с тем, для решения текущих задач в структуре самих предприятий создаются музейные подразделения, оборудуются помещения не только для экспозиций и выставок, но и для хранения документации и коллекций.

Иногда деятельность корпоративных музеев выходит за рамки истории конкретного предприятия и даже конкретной отрасли. Некоторые музеи коллекционируют "вечные" ценности - предметы старины или искусства, разного рода раритеты и диковинки, не имеющих прямого отношения к профилю создавших их предприятий. Так, в последние годы японские корпоративные музеи стали наиболее активными покупателями произведений искусства и древностей на европейском антикварном и художественном рынке. Кроме всего прочего, это является для них надежной формой вложения капитала.

Именно по этому пути в основном идут корпоративные музеи, возникающие сегодня в России. Уже широко известны коллекции современного искусства, собранные, например, *Инкомбанком* или банком *Московия*, а банк *Столичный* показал на *3-й Московской ярмарке искусств* (АртМИФ-3), проходившей в 1993 г. в Манеже, большую выставку античных археологических древностей. Выбор именно таких направлений музейной деятельности был продиктован в частности тем, что это - новые предприятия, не имеющие собственной глубокой истории. Но, как считает, ориентируясь на международные стандарты, их руководство, музейное направление должно быть так или иначе представлено в их деятельности.

С другой стороны, на многих российских предприятиях сегодня существуют сохранившиеся с прежних времен музеи, называемые обычно музеями (или комнатами) *боевой и трудовой славы*. Зачастую в них собраны интересные исторические материалы, однако как по своему содержательному, так и по дизайнерскому решению они являются в целом морально устаревшими. Созданные в годы застоя, они строятся на стереотипных идеологических схемах, а качество исполнения и зрительная организация материалов, включенных в их экспозиции, как правило, уже далеки от современных, сильно изменившихся за последние годы стандартов.

Процесс модернизации этих музеев, доставшихся в наследство от прежней эпохи, находится пока в самом начале. Однако уже есть примеры довольно удачных (хотя и довольно робких пока) решений. Во всяком случае, очевидно, что это - актуальное и перспективное направление деятельности, которое несомненно получит развитие в ближайшие годы.

Именно в этом ряду стоит задача создания музея Мельничного комбината в Сокольниках, а вернее - его реконструкции или модернизации, ибо музей создается здесь не на пустом месте. Ситуация создания этого музея представляется в целом благоприятной. Во-первых, руководство комбината видит необходимость музея и понимает его значение для развития не только социально-гуманитарной, но в конечном счете и производственной сферы. Во-вторых, сам комбинат имеет более чем столетнюю и весьма интересную историю. И в-третьих, именно сегодня, когда еще не возникли новые стереотипы экспозиций корпоративных музеев, можно попытаться создать уникальный и новаторский музей, который сразу задаст высокую "планку" для музеев данного типа.

Приступая к созданию музея на Мельничном комбинате в Сокольниках, необходимо решить ряд принципиальных проблем.

*Проблема 1:* музей или стационарная музейная экспозиция?

*Проблема 2:* музей комбината или музей отрасли?

*Проблема 3:* социальная история или технология?

*Проблема 4:* прошлое или будущее?

*Проблема 5:* варианты пространственного расположения экспозиции в административном корпусе комбината - какой из них предпочесть?

Рассмотрим эти проблемы по порядку.

### ***1. Экспозиция или Музей***

Главная задача настоящей работы - создание музейной *экспозиции*. На это нацелены все усилия проектировщиков. Вместе с тем, надо отдавать себе отчет, что экспозиция - это еще не музей, а только "верхняя часть музейного айсберга".

Музей - это прежде всего *группа людей* (неважно - профессионалов или любителей), которые *постоянно* занимаются поиском, учетом и хранением материалов по истории того или иного вопроса, а также - осмыслением этой истории, т.е. ведут работу - как изыскательскую и творческую, так и вполне рутинную, связанную с обработкой больших массивов документов, памятников и информации. В частности, в их обязанности входит охрана, пополнение и совершенствование экспозиции, создание временных выставок, работа с посетителями, комплектование и изучение коллекций и многое другое.

В больших музеях коллективы сотрудников насчитывают нередко не одну сотню человек, а их экспозиции включают обычно не более 5% существующих в них коллекций. В небольшом корпоративном музее, каким является музей Мельничного комбината в Сокольниках, объем коллекций и число сотрудников может быть существенно меньше. Даже если здесь будет один постоянный сотрудник, все равно у музея появится свой *хозяин*. Это будет уже не отдельно стоящая экспозиция - элемент

интерьера административного корпуса комбината, - а живой, способный к развитию (по крайней мере, к самосохранению) музейный организм.

Музейная экспозиция, которая будет создана в ближайшее время на комбинате, является уже *третьей по счету*. Первая экспозиция такого рода возникла здесь в 1968 г. по инициативе главного инженера Кричигина. Затем, в 1974 - 1977 гг. на смену ей пришла экспозиция музея Трудовой и боевой славы, созданная благодаря усилиям М.Н.Жаворонкова. Как показывает, уже на первых шагах, опыт проектирования новой экспозиции, при отсутствии на комбинате постоянной музейной службы чрезвычайно трудно сохранять *преемственность*, опираясь на результаты, достигнутые предшественниками, т.к. за последние годы многое было потеряно. В частности, полностью утрачена разработанная М.Н.Жаворонковым учетная документация, которая является не только результатом огромной проделанной им работы, но также и материалом, абсолютно необходимым в процессе проектирования новой экспозиции. При отсутствии нормальных условий хранения не удалось найти и многие собранные прежде предметы, (в частности, оригинальные негативы, представленные только отпечатками неудовлетворительного качества в экспозиции). Всю эту работу придется сегодня делать во многом заново.

Таким образом, один из основных вопросов проектирования заключается в том, будет ли создаваемый проект проектом *экспозиции* или *музея*. Подчеркнем: оба варианта возможны. В первом случае будет создана и сдана "под ключ" современная музейная экспозиция, представляющая собой стационарный элемент интерьера административного корпуса. Во втором - частью разработок станет программа дальнейшего развития музейной деятельности на комбинате, которая потребует создания здесь постоянной музейной службы, включающей по крайней мере одного человека (заведующего музеем), способного принять эстафету у создателей экспозиции, т.е. взять на себя заботу об учете, хранении и пополнении фондов, об охране и развитии экспозиции, о составлении "летописи комбината", о посетителях и т.д.

## **2. Музей Комбината или Музей Отрасли**

Еще один принципиальный вопрос, который необходимо решить в рамках настоящей концепции, относится к содержанию музейной экспозиции и заключается в том, будет ли она посвящена истории *комбината* или истории *отрасли в целом*. На первый взгляд, это - две совершенно разных задачи. Одна предполагает углубление в историю отдельного предприятия, обращение к конкретным историческим обстоятельствам его создания и развития, к людям, сыгравшим важную роль в ходе его становления и т.д. Другая задача находится как бы в иной плоскости: здесь требуется широкий географический охват, сопоставительный анализ, демонстрация многообразия типов и вариантов организации мукомольного дела (в том числе исторических), его значения в жизни общества и его перспектив.

Вместе с тем, в данном конкретном случае задачи эти максимально сближаются. На всех этапах своего развития комбинат в Сокольниках был передовым звеном отрасли и прокладывал дорогу другим мукомольным предприятиям. В его истории, как в капле воды, отражается вся история мельничного дела в России.

Начиная с 1880-х гг. здесь действовали не только мельница, но и школа крупчатников, и проектное бюро, выходил главный отраслевой журнал "Русский мельник". Создатель всего этого комплекса Антон Эрлангер был несомненно

крупнейшим реформатором в своей области и сыграл огромную роль в происходившей в XIX в. технической "революции" мукомольного производства. В советские годы Мелькомбинат им. А.Д.Цюрупы сохранил роль крупнейшей экспериментальной площадки, где происходило внедрение передовых технологий. В период перестройки предприятие одним из первых ступило на путь акционирования и, не переставая совершенствовать технологию, обратилось также к социально-экономическим нововведениям. Не случайно именно здесь расположилась сегодня штаб-квартира Товарищества Российских мукомолов, призванного возродить традиции предпринимательства, во многом восходящие к деятельности Товарищества "Антон Эрлангер и Ко".

Иначе говоря, если и есть сегодня в России предприятие, развитие которого шло рука об руку с развитием отрасли, то это - московский Мелькомбинат в Сокольниках. Разумеется, создавать музей комбината - не то же самое, что создавать музей отрасли, но в данном случае эти задачи вполне совместимы: решение одной из них будет существенно облегчать решение другой, и наоборот.

Суммируем в одной формуле содержание будущей экспозиции: *история комбината на фоне истории отрасли*. Такое решение представляется вполне реалистичным. В самом деле, прослеживая историю комбината, можно выйти практически на все вопросы, связанные с развитием отрасли. И если где-то понадобится сделать соответствующее отступление (например, осветить технологический цикл, отсутствующий на данном предприятии, но важный для отрасли в целом), это можно сделать путем введения дополнительных разделов, выделенных в дизайнерском решении в *отдельный зрительный ряд*. Если удастся найти особый *экспозиционный язык*, т.е. совокупность эффективных приемов, позволяющих демонстрировать в экспозиции технологию мукомольной промышленности, то развести отраслевые вопросы и вопросы, касающиеся деятельности комбината, будет уже делом несложным. Забегая вперед, скажем, что разработка такого языка является, на наш взгляд, одной из самых трудных и в то же время интересных новаторских задач, которые придется решать в ходе проектирования данной экспозиции.

### **3. Социальная История или Технология**

Несомненно, технология составляет суть производственного процесса, происходящего на комбинате и в отрасли. Более того, всю историю мукомольного дела - с древнейших времен до наших дней - можно представить как процесс развития и совершенствования мельничной технологии. Однако такая история будет *безлюдной*. Это будет история механизмов, машин и получаемых с их помощью продуктов, т.е. история орудий, используемых - кем? для кого? во имя каких высших ценностей? Социальный и гуманитарный смысл изменений и преобразований будет оставаться при этом как бы "за скобками".

Это относится к любым музеям технического профиля. В течение многих десятилетий они были сосредоточены на вопросах развития техники. В последнее время на передний план в них выходят гуманитарные проблемы. Такая тенденция существует сегодня во всем мире, однако она не сводится к отказу от технических проблем. Скорее, речь идет о преодолении в музеях технократического мировоззрения, о восстановлении баланса в картине взаимодействия Техники и Человека.

Применительно к мукомольной промышленности гуманитарные аспекты представляются вполне очевидными. Мельница - не оборонный завод и ее деятельность

имеет прямое отношение к поддержанию жизни всякого человека, всякого общества. Это даже не надо *доказывать*, но *показать* это необходимо и вовсе не просто. Как всякое очевидное благо - как воздух, которым мы дышим, - мука и хлеб воспринимаются как нечто обыденное, нечто само собой разумеющееся. Человек начинает по-настоящему понимать значение таких базовых ценностей лишь тогда, когда сталкивается с их отсутствием. Может быть, в этом - ключ к экспозиционному решению данной темы? Может быть, чтобы показать значение деятельности, которая происходит на комбинате и в отрасли, надо показать *голод*? Но здесь мы уже выходим за рамки концепции и внедряемся в область сценарного решения экспозиции.

Как бы то ни было, одной из важнейших задач будущей экспозиции несомненно является демонстрация *социального значения* мукомольного производства и лежащих в его основе гуманитарных исторических ценностей. Посетители музея - будь то специалисты, работники комбината, партнеры, смежники, представители городских властей, студенты и учащиеся, дети сотрудников или просто случайные гости, - все они должны понять и почувствовать, что дело, которое делается в этих стенах, имеет *к ним лично* прямое и непосредственное отношение. Тогда (и только тогда) смогут они по-настоящему оценить во всех ее непростых деталях и подробностях *технологическую сторону* работы мельницы.

Показав таким образом, что комбинат и отрасль работают для блага человека и (по большому счету) всего человечества, можно вводить в рассмотрение настоящих "героев" этой области. Теперь уже совершенно иначе зазвучат в экспозиции фигуры и безымянного Мельника из русских сказок, и Антона Эрлангера, и многих других людей, которые внесли в прошлом или вносят сейчас свой вклад в развитие мукомольного дела - инженеров, ученых, рабочих, новаторов, организаторов производства и т.д.

Иначе зазвучит и сама технология, взятая в процессе исторического развития - от старинных ветряных и водяных мельниц, через промышленную революцию XIX в., к современным образцам организации мукомольного производства. Пространство истории (и символизирующее его пространство экспозиции) будет изначально гуманизировано, заселено людьми, во имя которых и усилиями которых из века в век крутится мельница.

Демонстрируя во всех подробностях внутреннюю организацию мукомольного производства, необходимо вместе с тем обозначить в экспозиции *смежные отрасли*. Во-первых, это позволит показать, как, в каких конкретных точках, с помощью каких механизмов предприятие "прикрепляется" к сфере общественного производства. Во-вторых, это даст выход на отрасль в целом, на ее структуру, организацию, связи.

(1) Прежде всего, в экспозиции должны быть представлены (а) сфера, которая поставляет сырье для мельниц, и (б) сфера, которая принимает от них продукты, т.е. *хлеборобы* и *хлебопеки*. К последним относится также макаронная, кондитерская промышленность и розничная торговля - позиции, не представленные на сокольническом комбинате, но тем не менее важные для отрасли в целом.

(2) Далее, существуют области, которые можно отнести к элементам *инфраструктуры* отрасли. Это (а) *транспорт* - железнодорожный и автомобильный, - используемый для перевозки зерна, крупы и муки; (б) вся индустрия, связанная с хранением хлебопродуктов - от элеваторов до розничной упаковочной тары, - которую расширительно можно обозначить понятием *контейнеры*; сюда же условно можно

отнести и реалбазы; (в) производственные структуры, выпускающие *оборудование* для мельниц, - как отечественные, так и зарубежные.

(3) Наконец, есть еще область *профессиональной культуры* мукомольного производства, включающая (а) *научные учреждения* (например, ВНИИ зерна) и (б) *учебные заведения*, которые готовят кадры для отрасли (Пищевой институт, Заочный пищевой институт, Техникум пищевой промышленности, Школа крупчатников на комбинате N2).

Вместе все это образует "экологическую нишу" мукомольного производства, где мельница является лишь одним из звеньев, но - таким звеном, без которого не могут действовать остальные, и которое само не может работать без остальных. Показать эту взаимосвязь и взаимозависимость - одна из важнейших задач экспозиции.

#### **4. Прошлое или Будущее**

Прежде музей считался хранилищем случайных осколков прошлого, складом ненужных, потерявших свое практическое значение вещей. Сегодня точка зрения на природу и цели музея изменилась - и довольно существенно. Начиная где-то с 1960-х гг. в музееведении стали уделять внимание не только *прошлому*, но также *настоящему* и даже *будущему*. Музей рассматривается теперь как важный инструмент социального развития, обеспечивающий преемственность, создающий ценностные ориентиры, необходимые для оценки сегодняшней ситуации и определения ее перспектив - далеких и близких.

При этом по-прежнему в фондах сохраняются предметы, рассказывающие о прошлом. Но в экспозиции эти предметы выстраиваются так, чтобы "глубина времени" имела как бы два измерения, указывающие и вперед, и назад. Для этого необходимо в процессе работы над экспозицией найти образ, соответствующий настоящему, - выступающий как историческая точка отсчета или "начало координат", - образ, сквозь призму которого музейные предметы будут восприниматься под нужным углом. Создание такого образа - одна из основных задач проектирования современной музейной экспозиции.

Что же может сегодня выступать в роли организующего образа в музее Мельничного комбината в Сокольниках? Какая картина более всего передает нынешние устремления мукомолов, особенности нынешнего этапа развития предприятия и отрасли, и потому способна служить ключом к восприятию как истории, так и перспектив? В результате долгих поисков такой ключ был найден в образе *хлебной биржи*.

В самом деле, острие сегодняшних проблем находится не столько в области технического перевооружения, сколько в области перестройки хозяйственных отношений, предполагающей повышение самостоятельности предприятий, установление совершенно нового баланса производственных, обменных, а в конечном счете и социальных отношений между всеми участниками процесса общественного производства. Образ биржи, взятый во многом из дореволюционного прошлого, одновременно выступает как символ этих новых отношений и тем самым относится к будущему. В нем сходятся практически все "силовые линии" современной ситуации, встречаются все ее участники, включая и самих мукомолов, и хлеборобов, и хлебопеков, и транспортников, и производителей оборудования, и т.д. - вплоть до представителей науки и учебных заведений - если понимать биржу расширительно, как

рынок не только хлебопродуктов, но также идей и кадров, имеющих отношение к этой области деятельности.

Растягивая образ биржи во времени, мы получаем возможность трактовать его в стиле "ретро", используя, например, арочные конструкции типа торговых рядов - стационарных, "белокаменных" (вроде тех, что украшают до сих пор исторические центры многих российских городов) или откровенно временных, ярмарочных. Далее, мы можем сталкивать здесь историю и современность - фигуры из настоящего и из прошлого, - как будто все они являются участниками одной большой хлебной ярмарки. В самом деле, мозаичность этого образа дает свободу для самых разнообразных сценарных решений. Наконец, еще одной ипостасью того же образа станет биржа (рынок, ярмарка) будущего - не те пока еще довольно робкие попытки наладить инфраструктуру свободной экономики, которые мы чаще всего наблюдаем сегодня, - а символическая картина зрелой и устоявшейся жизни, опирающейся на традиции российского предпринимательства и вместе с тем имеющей все приметы конца XX - начала XXI вв.

### ***5. Тематическая структура и пространственное решение экспозиции***

Суммируя все сказанное, можно определить контуры будущей экспозиции в самых общих чертах - на уровне ее основных содержательных (тематических) блоков.

*(1) Предыстория. Развитие мельничного дела с древнейших времен до середины XIX в.*

На языке технологии это - период водяных и ветряных мельниц, основным рабочим элементом которых был каменный жернов. На языке истории - докапиталистическая эпоха. На языке культуры - время легенд и сказок, в которых фигурируют Мельник, черт, русалка, мышка, зернышки и т.д. Введение этого раздела продиктовано желанием максимально "заглубить" историческое время, усилив этим значение темы музея, придав ей поэтическое, мифологическое, легендарное звучание.

*(2) Промышленная революция и мукомольное производство (середина XIX в. - 1917 г.). Деятельность А.Эрлангера. Создание и первый этап развития мельницы в Сокольниках.*

Здесь речь пойдет о появлении принципиально новой технологии помола, которая вначале привела к замене каменных жерновов чугунными валками, а затем вылилась в коренную перестройку всей отрасли; о наиболее крупных российских мельницах того времени и об их владельцах; об обстоятельствах торговли зерном и мукой; о формах объединения мукомолов России - о журнале "Русский мельник", о съездах мукомолов и т.д. Две темы - история комбината и история отрасли - естественно увязываются между собой через фигуру и деятельность Антона Эрлангера. Этот раздел решается как классическая историческая экспозиция, язык которой разработан достаточно хорошо.

*(3) Развитие комбината и отрасли в советское время (1917 - 1990-е гг.).*

Историю комбината в этот период можно разделить на довоенную (1917 -1941 гг.), военную (1941 - 1945 гг.) и послевоенную (до 1987 г.), особо выделив этап последующей реконструкции. Главными "героями" этого раздела будут люди, работники комбината, а главными "событиями" - трудовые достижения и победы, технологические нововведения и структурные преобразования. Развитие отрасли в эти

же годы придется вынести в особый подраздел - конечно, в той мере, в какой ее не удастся показать сквозь призму событий, происходивших на комбинате. Основную канву и материалы этого раздела можно взять из уже существующей экспозиции, сделав более профессиональной и современной форму их подачи.

*(4) Современная технология мукомольного производства.*

Если в предыдущих разделах были показаны исторические обстоятельства, сопровождавшие развитие технологии, то здесь в фокусе внимания окажется сама технология в ее по возможности детальном и максимально наглядном виде. Иначе говоря, здесь историческое время уступит место времени производственного процесса. Посетитель этого раздела сможет проследить (в условном языке и условном экспозиционном пространстве) полный цикл помола - от зерна до муки, - скрытый во всей своей полноте от глаз не только обычного человека, но и работающего на комбинате профессионала. Разработка соответствующего экспозиционного языка, который позволит продемонстрировать субстанции и процессы, с трудом поддающиеся визуализации, - задача следующих этапов проектирования.

*(5) Комбинат и отрасль на волне реформ. Новые хозяйственные отношения и перспективы развития.*

Здесь посетитель вновь попадает в историческое время, только события этого раздела происходят в "зазоре" между настоящим и будущим. С одной стороны, здесь будут представлены факты, отражающие современную ситуацию - деятельность Товарищества Российских мукомолов, переход от "вертикальных" отношений в отрасли к "горизонтальным" партнерским связям, экономические реформы, акционирование, расширение международных контактов, проекты технологических нововведений, улучшение условий труда и быта сотрудников и т.д. С другой стороны, на основе всех этих материалов будет создан быть может несколько идеализированный, но безусловно позитивный образ нового процветающего российского предпринимательства, формирующегося на рубеже XX - XXI веков. В этом разделе будут собраны воедино ценности, зафиксированные на предыдущих этапах: пасторальные, поэтические мотивы периода ветряных и водяных мельниц, предпринимательская этика и смелая инженерная мысль, возникшие в пореформенной дореволюционной России, праздничная и деловитая атмосфера боевых и трудовых будней советского времени, а также современные высокие технологии, представленные в четвертом, производственном разделе. Кроме того, именно здесь прозвучит философская тема о значении отрасли в жизни человеческого рода и будут обозначены - в биржевой, рыночной метафоре, - смежные области деятельности.

Таким образом, мы наметили пять крупномасштабных тематических единиц, пять основных разделов, из которых складывается экспозиция будущего музея. Все эти разделы различны не только по теме, но также по стилю и языку, а некоторые из них (например, второй, третий и пятый) могут в дальнейшем, по логике развития темы и под "давлением" музейного материала, расщепиться на вполне самостоятельные подразделы. То есть в экспозиции намечается от пяти до восьми целостных блоков, каждый из которых может восприниматься изолированно, но не может быть пространственно разобщен.

Эта тематическая "арифметика" существенна для решения важной проблемы, возникшей в ходе проектирования, а именно - где и как расположить экспозицию в пространстве административного корпуса комбината. Четыре возможных варианта

такого расположения рассмотрены в *архитектурно-художественной концепции музея*, разработанной А.Н.Коновым. Оставляя в стороне чисто архитектурные соображения, заметим только, что с точки зрения содержания все эти варианты могут быть реализованы, однако они не являются равнозначными. С одной стороны, перечисленные разделы можно воспринимать изолированно, и не обязательно выдерживать ту последовательность, в которой они здесь представлены. (Только три исторических раздела лучше выстраивать по хронологии, один за другим.) С другой стороны, сокращение площади экспозиции неизбежно повлечет за собой сокращение содержания, - пусть даже вполне допустимое по логике экспозиционного решения в целом. Поэтому четвертый (наибольший по площади) вариант чреват наименьшими содержательными потерями.

Особо следует остановиться на тех моментах архитектурно-художественного решения, которые связаны с расположением частей экспозиции в помещениях, имеющих дополнительную (не только экспозиционную) функциональную нагрузку. Это - зал приемов, актовый зал, фойе второго этажа и "зимний сад", который предполагается надстроить над спортзалом (хотя, по одной из версий в надстройке располагается практически весь музей).

Несомненно, некоторые разделы музея должны быть расположены в самостоятельных помещениях, предназначенных только для этой цели. В то же время, совмещение зала приемов и музейной экспозиции представляется вполне допустимым, и даже осмысленным, т.к. здесь налицо одни и те же - представительские - функции. Недаром некоторые крупные западные музеи предоставляют свои экспозиционные залы для дипломатических приемов.

Учитывая все сказанное выше о значении для экспозиции образа биржи, следует внимательно отнестись и к идее соответствующего переоборудования *актового зала*. Уже сегодня он (спонтанно) используется как торговая площадка и склад. От этого - один шаг до "биржи" как сквозного музейного символа. Однако биржа на комбинате может быть и совершенно настоящая (без кавычек), и в ее оформлении естественно будет использовать музейные мотивы и элементы (например, относящиеся к смежным отраслям и перспективам развития). Пространство актового зала вполне допускает такое решение.

По своим размерам и расположению *фойе актового зала* на втором этаже вряд ли может иметь самостоятельное значение для музея - разве что оно возьмет на себя часть смысловой нагрузки со смежного помещения - того же актового зала или зала приемов. Впрочем, если весь музей компактно расположится в уровне второго этажа, то имеет смысл задействовать и фойе.

Весьма перспективным представляется освоение для музейных целей *крыши спортзала*. В принципе, в построенном здесь павильоне могла бы поместиться вся экспозиция. Такое решение является наиболее "чистым". Однако даже в том случае, когда здесь размещается только часть разделов, оставляя место для "зимнего сада", вариант этот имеет свои положительные стороны, ибо пространство начинает "дышать", а музей приобретает дополнительные резервы для развития.

Вообще, как показывает практика, лучше не делать экспозицию "впритык": по прошествии какого-то времени могут появиться новые экспозиционные замыслы, которые будет негде осуществить. Кто знает, может быть через два-три года комбинат захочет сделать какую-то тематическую выставку или, следуя примеру московских банков, начнет собирать коллекцию живописи?

Кроме того, "зимний сад" может иметь не только музейную, но и рекреационную нагрузку, например, служить местом эпизодического отдыха для сотрудников комбината. Эта его роль вполне совместима с экспозиционной функцией. Как и в случае зала приемов, сочетание пространства предъявленных ценностей и пространства свободного профессионального общения представляется не только возможным, но и в высшей степени продуктивным. Концепция музея смыкается здесь с концепцией профессионального клуба, и это открывает совершенно новые и неожиданные перспективы для развития корпоративных музеев.

\* \* \*

Настоящая концепция представляет собой результат первого этапа тематического проектирования музея Мелькомбината в Сокольниках. Ее задача - проанализировать ситуацию, поставить основные содержательные вопросы и очертить в первом приближении контуры будущего музея. Параллельно (и в согласовании) с этой концепцией разрабатывалась другая, архитектурно-художественная концепция, где тоже обозначены определенные проблемы и намечены подходы к их решению. Такое согласованное поэтапное движение в двух плоскостях - в содержательной и в архитектурно-художественной - является нормой современной технологии музейного проектирования. За этим должны последовать более конкретные и детальные проработки, а за ними - создание экспозиции.

Однако, чтобы перейти к следующему этапу проектирования, необходимо получить ответы на некоторые из поставленных выше вопросов. Главная проблема, которая требует сегодня решения, это определение места расположения будущего музея. Решение это находится целиком в компетенции руководства комбината. Остальные вопросы, относящиеся к конкретным деталям тематической и художественной концепций, можно решать в рабочем порядке, по ходу проектирования, в диалоге между проектировщиками и заказчиком.

Следующий этап проектирования предполагает создание, с одной стороны, сценария экспозиции, а с другой - ее эскизного художественного проекта. Эти документы, также согласованные друг с другом, позволят представить будущую экспозицию на уровне тематико-экспозиционных комплексов, т.е. существенно более наглядно и подробно, чем это было сделано в настоящей концепции.

## **Сценарный очерк экспозиции**

История Мелькомбината в Сокольниках насчитывает более ста лет. С момента своего создания в 1881 г. предприятие является в отрасли проводником передовых технологий и сохраняет, на протяжении всей своей истории, статус российской "мельницы №1". Создание музея - закономерный шаг в развитии комбината, стремящегося не забыть прошлое, чтобы, опираясь на память о былых заслугах и достижениях, о людях, которые работали здесь в течение долгого времени, о бытовавших когда-то традициях, увереннее смотреть в будущее.

Тем более, что прошлое уходит с поразительной быстротой, и воскресить его, возродить из небытия бывает сегодня уже непросто. А комбинату есть, о чем вспомнить...

## *Начало*

Основатель мельницы в Сокольниках, Антон Эрлангер, был человек во всех отношениях примечательный. Сын дирижера Мариинского театра в Санкт-Петербурге, сам грамотный инженер, он принадлежал к той славной плеяде предпринимателей, которые сумели в короткое время вывести пореформенную Россию на передовые рубежи мировых промышленных технологий.

Эрлангер был не просто инженером-мукомолом, и не просто владельцем и строителем крупнейших российских мельниц. Его можно считать деятелем культуры в самом широком смысле этого слова, ибо все усилия его и его фирмы были направлены на коренную перестройку отечественной мукомольной промышленности в самых широких масштабах, на формирование в России новой, передовой профессиональной культуры мукомольного дела.

Деятельность Эрлангера знаменовала собой конец эпохи существования традиционных крестьянских мельниц - отличавшихся низким качеством продукции и малой производительностью, - и наступление эпохи качественного промышленного высокопроизводительного мукомолья. Это было важнейшей частью революционного процесса, суть которого состояла в превращении России из аграрной страны в мощную индустриальную державу.

Он действовал очень грамотно, даже мудро. Во-первых, объединившись с швейцарской фирмой братьев Бюлер, он импортировал оборудование, которое еще невозможно было производить в России. Во-вторых, он проектировал мельницы под это оборудование, и тем самым на практике демонстрировал эффективность новой технологии. В-третьих, он создал школу мукомолов, где проходили подготовку специалисты, необходимые для работы на новых мельницах, и этим решил кадровую проблему. И наконец, в-четвертых, он основал первый в России журнал для работников отрасли, который стал проводником новой профессиональной культуры, важным источником информации, передового отечественного и зарубежного опыта, т.е. по сути фактором консолидации профессии в новых условиях.

Таким образом, Эрлангер позаботился не только о появлении новой технологии, но и о создании инфраструктуры, необходимой для внедрения этой технологии в кратчайшие сроки. И это было сделано в масштабах отрасли, существовавшей в огромной и, по тем временам, довольно отсталой стране.

Сама технология, появившаяся в России благодаря стараниям фирмы Эрлангера, в принципе сохраняется по сей день. Ее суть состояла в замене традиционных жерновов вальцовыми мельничными станками, которые давали огромный выигрыш и в производительности, и в качестве муки. Разумеется, новаторская деятельность Эрлангера сводилась не только к этому (например, он строил “несгораемые” мельницы и элеваторы, осваивал новые источники энергии, новые методы очистки зерна, просеивания продуктов измельчения и т.д.). И с другой стороны, с тех пор сами вальцовые технологии были уже многократно усовершенствованы.

Однако можно со всей определенностью утверждать, что именно в тот период в мукомольном деле произошла самая кардинальная за всю историю его существования (а история эта насчитывает не одну тысячу лет) технологическая революция. И если говорить о России, то революция эта была связана прежде всего с именем Антона Эрлангера. Несомненно, в российском мукомолье того периода были и другие заметные фигуры и другие фирмы - это вполне естественно в условиях развивающегося

предпринимательства. Но Эрлангер был общепризнанный лидер, “мельничный король” России, и в этом качестве ему суждено войти в отечественную историю.

А мельница в Сокольниках была его “королевской” резиденцией, - основной экспериментальной площадкой и главным штабом, где разрабатывались планы кампании по перестройке мукомольного дела в России. Здесь помещалось проектное бюро, школа мукомолов, редакция журнала “Мельник”, здесь шла подготовка кадров и проходило обкатку новое оборудование.

### *Принципы экспозиции*

Таким образом, в экспозиции будущего музея тема истории комбината с самого начала может идти рука об руку с темой истории отрасли. (Как мы увидим дальше, эта связь сохраняется и на последующих этапах.) Больше того, в развитии мельницы в Сокольниках как в капле воды отражаются не только развитие отрасли, но и более широкие и масштабные изменения, происходившие в этот период во всей стране. Ибо мукомолье - во все времена и при всех правительствах - остается важнейшей областью деятельности, имеющей отношение к самым фундаментальным из человеческих нужд. Исходя из этого можно сформулировать ряд принципов, определяющих подход к построению будущей экспозиции.

1. История Мелькомбината в Сокольниках - модель истории отрасли. Составляющие ее конкретные события имеют двойной смысл. С одной стороны, это - факты истории самого комбината, а с другой (и на всех этапах) - передний край развития мукомольного дела в России.
2. Показывая историю отрасли, надо (всюду, где это возможно) иллюстрировать ее фактами из истории комбината. И наоборот, показывая историю комбината, надо по возможности интерпретировать ее факты в более широком контексте - с учетом того значения, которое они имели для истории отрасли.
3. История комбината в Сокольниках (как и история отрасли) - неотъемлемая составная часть российской истории в целом. Демонстрируя во всех подробностях ее факты и события, необходимо вместе с тем подчеркивать их общеисторическое (и общечеловеческое) значение, избегать узковедомственного и узкотехнологического взгляда на вещи.

Придерживаясь этих принципов, можно будет создать экспозицию, которая объединит историко-технический подход с гуманитарным и станет выражением подлинных ценностей, демонстрирующих причастность комбината к процессам, происходящим в истории, в культуре и в обществе.

Экспозиция музея Мелькомбината в Сокольниках будет состоять из пяти основных разделов. Первые два раздела, посвященные непосредственно истории комбината - (1) дореволюционной и (2) послереволюционной, - образуют самостоятельную часть экспозиции, которая будет расположена на втором этаже административного корпуса. Вторая часть, объединяющая третий, четвертый и пятый разделы, разместится на третьем этаже. В нее будут включены разделы, посвященные (3) предыстории мукомольного дела и традиционным мельничным технологиям, (4) современной технологии, используемой в мукомольной промышленности, и (5) структуре и перспективам развития отрасли. (См. Сценарную структуру экспозиции.)

Такое построение позволит подробно (и в целом придерживаясь хронологии) рассказать об истории Мелькомбината в Сокольниках, и в то же время создать для этого рассказа более масштабную “рамку”, демонстрирующую ее значение в историческом, технологическом, социальном контексте и в перспективе. Вместе с тем, многие материалы, относящиеся непосредственно к истории комбината, будут включены во вторую часть экспозиции, где они получают иное, более широкое звучание. В целом по экспозиции материалы по истории комбината составят приблизительно 70% от всего объема экспонатуры, а материалы по отрасли - 30%.

Следует подчеркнуть, что на данном этапе проектирования еще сохраняется возможность поменять местами два этажа (т.е. две части экспозиции), руководствуясь соображениями удобства осмотра. Две этих части примерно равны по объему, а экспозиционная площадь и планировка соответствующих помещений почти совпадают.

В то же время, осмотр экспозиции, как она сегодня задумана, может производиться в любом порядке. Это относится как к порядку осмотра второго и третьего этажей, так и к последовательности прохождения экспозиции на каждом из них. В последнем случае посетитель может продвигаться либо от шахты лифта, либо в противоположном направлении. Так что есть возможность варьировать маршрут, несколько изменяя в каждом случае сценарий экскурсии. В отдельных случаях (в зависимости от интересов посетителей) экскурсия может быть ограничена какими-то отдельными разделами. В принципе, с каждым из них можно знакомиться независимо.

Тем не менее, здесь мы выберем для определенности один “сквозной” маршрут, соответствующий нумерации разделов, и пройдем его от начала до конца вместе с воображаемым посетителем, обращая внимание на основные группы экспозиционных материалов и возможные варианты содержательного, драматургического и художественного решения.

## *История*

### 1

Всякий музей - это своего рода “путешествие во времени”, и в этом смысле его экспозиция имеет совершенно определенную “историческую глубину”. Для музея Мелькомбината “началом координат” является момент основания мельницы в Сокольниках. Начав с этого отправного пункта, посетитель преодолеет, на коротком отрезке пространства, символическое расстояние длиной более, чем в сто лет. С психологической точки зрения существенно, что этот отрезок времени превосходит продолжительность человеческой жизни. Это означает, что перед нами - не временная выставка, отдающая дань какой-то сиюминутной конъюнктуре, а настоящий музей, глубоко укорененный в прошлом. Здесь посетитель - наш современник - соприкасается с надежными, проверенными временем и историей ценностями.

“Главным героем” первого раздела экспозиции является Антон Эрлангер. Имеющиеся на сегодняшний день материалы позволяют довольно полно осветить деятельность его и его фирмы, показать ее значение для развития мукомольного производства в России и вместе с тем создать убедительную “атмосферу эпохи”.

Экспозиция открывается комплексом биографических материалов, рассказывающих о личности Эрлангера, членах его семьи, и о начале

предпринимательской деятельности. По своему “языку” это - классическая историческая экспозиция, передающая дух того времени. В ней почтительно и бережно демонстрируются семейные реликвии, фотографии, документы, относящиеся к основанию Товарищества “Антон Эрлангер и Ко” и к строительству мельницы в Сокольниках.

В качестве фоновых материалов здесь могут быть использованы фотоувеличения, изображающие Москву конца XIX - начала XX вв. В частности, необходимо включить в экспозицию изображение сохранившегося до наших дней дома Эрлангера на Садовой.

Следующая тема касается уже непосредственно деятельности фирмы Эрлангера. Помимо архивных документов и сведений, которые можно почерпнуть в изданиях тех лет, эту тему можно проиллюстрировать также богатыми материалами, взятыми со страниц журнала “Мельник” и из каталогов, выпущенных в разные годы Товариществом. Здесь основной массив экспонатов составят ряды ярких, выигрышных и информативных рекламных листов.

В самом деле, в нашем распоряжении есть несколько десятков образцов рекламы Эрлангера, которые являются произведениями графического искусства (весьма неплохими с искусствоведческой точки зрения), выдержанными в стилистике того времени, и одновременно - источником сведений о деятельности фирмы и о политике, которую она проводила на российском рынке мукомольного оборудования. Есть такие же рекламные листки конкурентов и журнальные материалы, отражающие полемику о сравнительных достоинствах различных технологий.

Все это вместе создает убедительную картину предпринимательской активности, происходившей в дореволюционной России, но главное, позволяет также показать и чисто технологическую сторону дела. Ведь реклама отражает буквально все типы оборудования, необходимые для работы мельниц того периода. Выстроив эти экспонаты в ряды по содержательному принципу, мы сможем вполне конкретно продемонстрировать особенности бытовавших тогда технических решений.

Особый сюжет связан со строительством мельниц. Фирма Эрлангера была в то время крупнейшим подрядчиком в России и строила разнообразные мельницы и элеваторы, относившиеся к прогрессивным новейшим типам. На страницах журнала “Мельник” есть множество фотографий объектов, построенных Товариществом, которые составят материал для отдельного (и очень важного) экспозиционного ряда. Фоном для этой части экспозиции может стать фотоувеличение, изображающее мельницу в Сокольниках.

Следующая тема относится уже к самому журналу “Мельник”. По понятным причинам, она прекрасно обеспечена экспонатурой. Журнал является лучшим свидетельством о самом себе. На его страницах есть множество материалов, которыми можно проиллюстрировать его деятельность и его значение для развития отрасли. Журнал этот завоевал награду на международной Амстердамской выставке, и в экспозиции будет представлен соответствующий диплом. Он поступал в личную библиотеку Государя Императора, и это тоже будет документально засвидетельствовано в экспозиции.

Нельзя обойти молчанием и конкурирующее издание - журнал “Русский мельник”, который начал выходить в Киеве (и гораздо позднее “Мельника”), - тем более, что его главный редактор П.А.Козьмин стал впоследствии, весьма заметной фигурой и уже много лет спустя после смерти Эрлангера продолжал полемику с ним на страницах

советских изданий, используя не совсем “парламентские” приемы и выражения. (См. цитаты, приведенные в Расширенной тематической структуре).

Полемика и конкуренция - хороший сюжет для включения в экспозицию, ибо он позволяет привнести в нее драматический элемент, оживляющий историю, позволяющий видеть в ней не только хрестоматийные истины, но и живых людей. Еще одним примером драматического документа, но на сей раз перебрасывающего мостик к “Большой истории”, может служить антиреклама “Ни одной машины не берите у немцев!”, которая печаталась в “Мельнике” из номера в номер с началом Первой мировой войны. Разумеется, публикуя ее, журнал руководствовался не только патриотическими, но и коммерческими соображениями.

Важным элементом, имеющим принципиальное значение для построения экспозиции, является оформление журналов. Так же как и реклама, они несут в себе характерные стилистические приметы эпохи. Некоторые заставки, выполненные в стиле “модерн”, могли бы стать художественным лейтмотивом всего этого раздела экспозиции. Для этого есть и серьезные биографические основания, ибо Эрлангер был, судя по всему, знаком с известными художниками, архитекторами и инженерами своего времени.

Наверное, неслучайно витраж для фамильного склепа Эрлангеров был сделан по проекту Врубеля. Диплом об окончании школы мукомолов был выполнен по эскизу Шехтеля. В конторе американской фирмы, находившейся в доме Эрлангера, главным инженером работал будущий создатель первой московской телебашни Шухов...

Отдельную группу составят материалы о деятельности Д.А.Мансфельда, который был главным редактором “Мельника” и одним из самых близких соратников Эрлангера. Любопытно, что в свободное время он (так же как и двое его братьев) писал либретто для оперетт. Одно из них (“Всякому зерну своя борозда”) можно было бы включить в экспозицию.

Мансфельд занимал в “империи Эрлангера” и еще одну должность. Он был директором Московской школы мукомолов. Рассказ о ней в экспозиции может быть построен на материалах двух изданий, в которых не только приводятся исчерпывающие сведения о деятельности школы, но и содержатся качественные гравюры, изображающие здания школы - старое и новое, - интерьеры классов и мастерских, воспроизводятся групповые фотографии выпускников разных лет, дипломы, полученные учащимися на всероссийских и международных выставках, диплом об окончании школы, и даже чертежи, выполненные учащимися. (См. Расширенную сценарную структуру.)

Мы многое знаем об учащейся школы. Известны их фамилии, социальное происхождение, обстоятельства обучения, характер занятий и набор предметов, которые они изучали. Короче говоря, о деятельности школы можно рассказывать подробно и даже в лицах.

Для нашей темы существенно, что Мельница в Сокольниках была учебной базой для Московской школы мукомолов. Именно здесь учащиеся осваивали все практические навыки и секреты своей будущей профессии.

От темы подготовки кадров мы далее переходим к теме профессиональных союзов и иных объединений мукомолов, существовавших в дореволюционной России. Здесь также в центре всех событий оказывается фигура Эрлангера. Главной формой

профессиональной самоорганизации были в то время съезды мукомолов, и Эрлангер неизменно входил во все их руководящие органы.

По журналам и другим источникам можно довольно подробно восстановить картину работы съездов - их регулярность, представительность, состав, повестку дня, вопросы, которые там обсуждались и т.д. В основном в этом комплексе будут демонстрироваться различные информативные документы. Но есть и коллективные фотографии участников съездов (на одной из них изображен и Эрлангер), придающие экспозиции по этой теме некоторую человеческую убедительность.

Особое значение имел 9 съезд мукомолов России, проходивший в январе 1909 г. в Санкт-Петербурге. К этому съезду была приурочена Первая Всероссийская мукомольная выставка.

Выставки составляют содержание отдельной темы в данном разделе. В эпоху, когда еще не было радио и телевидения, значение их для развития производства и для налаживания контактов между промышленниками было чрезвычайно велико. Эрлангер, хорошо понимавший роль инфраструктуры для развития мукомольной отрасли, с огромным вниманием относился к выставкам и всегда принимал в них самое активное участие.

Поскольку до 1909 г. не устраивалось собственно мукомольных выставок, Товарищество Эрлангера участвовало во всероссийских и международных промышленных и сельскохозяйственных выставках, организуя на них свои разделы. Очень крупным событием стала Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1895 г. в Москве. Здесь был свой раздел у Эрлангера, свой раздел - у Московской школы мукомолов и свой - у Московской паровой вальцово-мельницы в Сокольниках. Общая программа мукомольного отдела на этой выставке была разработана Мансфельдом.

Но настоящим триумфом Эрлангера стала Первая всероссийская мукомольная выставка 1909 г. в Санкт-Петербурге. Здесь важно даже не то, что Товариществу “Антон Эрлангер и Ко” была присуждена “за полувековую и полезную деятельность” Большая золотая медаль (и такая же медаль - партнеру Эрлангера, швейцарскому заводу мельничных машин братьев Бюлер), но - тот факт, что 72% Больших золотых медалей, 81% Малых золотых медалей, 70% Больших серебряных медалей и 40% Малых серебряных медалей получили мельницы, построенные Эрлангером по всей России.

Значение этих (и некоторых других) выставок для построения экспозиции заключается также и в том, что зафиксированные на фотографиях их архитектурно-художественные решения (вход на выставку, вход в павильон Эрлангера и т.д.) могут стать элементом художественного решения экспозиции по этой теме, или даже - по всему первому разделу. Эти формы и образы, созданные в дореволюционной России с целью презентации мукомольного дела и его достижений, как нельзя лучше передают стиль и дух той эпохи и способны выступить в качестве своеобразной “рамки” сегодняшней экспозиции, рассказывающей об этом времени.

## 2

Мы подошли здесь к важному рубежу в российской истории - Октябрьской революции 1917 г. - и одновременно к границе первого и второго разделов первой части экспозиции, которая приходится приблизительно на середину второго этажа.

Благодаря деятельности создателей предыдущей экспозиции по истории комбината, второй, послереволюционный раздел в целом хорошо обеспечен экспонатной. Главная проблема здесь относится скорее к области, с одной стороны, структуры, а с другой - стилистического и художественного решения экспозиции.

Как мы видели, в первом разделе наметились вполне определенные стилистические решения, определяемые, во-первых, особенностями стиля “модерн”, который доминировал в начале XX в. и проявился в рекламе и в оформлении журналов, а во-вторых, образами выставочной архитектуры и московской застройки этого периода. При переходе к советскому разделу необходимо найти аналогичные стилистические определения и конструктивные ходы, противопоставленные “дореволюционному” стилю и одновременно его уравнивающие.

Стало уже традицией решать экспозицию по первым годам советской власти в духе “конструктивизма” - художественного стиля, получившего развитие в этот период. Поскольку содержание данного раздела в значительной степени связано с темой строительства и реконструкции комбината, можно и здесь применить этот прием для оформления переходной зоны от до- к после-революционному времени.

Однако дальше требуется какое-то иное решение. Характер экспозиционных материалов и сам дух советской эпохи подсказывает возможность использования псевдо-классического стиля 1930-х - 1950-х гг. в том его варианте, который нашел наиболее яркое выражение в архитектуре и оформлении ВДНХ. Таким образом, образы дореволюционных мукомольных выставок, проходивших с участием Товарищества Эрлангера и Московской паровой вальцовой мельницы, будут перекликаться с образами советской Выставки достижений народного хозяйства, где Мелькомбинат в Сокольниках неоднократно завоевывал высокие и почетные награды.

После национализации (1918 г.) мельница Эрлангера - теперь уже Госмельница №1 - сохраняет свое положение лидирующего предприятия отрасли. С первых лет советской власти и до наших дней здесь идет постоянный процесс реконструкции, усовершенствования, разработки, апробации и внедрения нововведений. И все это - на фоне стабильных высоких показателей производительности. Иначе говоря, мельница продолжает давать в нужных количествах необходимые для Москвы муку и крупу, и в то же время на ней происходит неослабевающее, перманентное развитие.

Началом серьезной реконструкции является 1923 г., когда был построен железобетонный лабаз для муки. В следующем году строится зерносушилка, подсобный корпус. В 1929 г. была введена в эксплуатацию башня элеватора. Собственно, с этого момента мельница становится комбинатом. С 1930 г. на комбинате существуют уже две мельницы - старая эрлангеровская (№2) и новая, сортового помола (№1). В 1933 г. вступило в строй новое здание выбоя муки, а в 1935 г. происходит замена дизелей высоковольтными моторами.

Параллельно коллектив комбината осваивает новые технологии, и в 1949 г., по распоряжению Министерства заготовок, в СССР осуществляется массовый переход на улучшенный сортовой помол по нормам, установленным на комбинате.

В начале 1950-х гг. ряд работников комбината были удостоены Сталинской премии. В 1954 г. был построен новый административный корпус с клубом на 300 мест, библиотекой и читальным залом. Открыт здравпункт. Введена в строй телефонная станция. Начиная с 1956 г. комбинат и его работники регулярно получают высшие награды ВДНХ. В соцсоревновании по отрасли и на Всесоюзных смотрах качества продукции комбинат постоянно завоевывает первые места. В 1969 г. ему было

присвоено звание “Предприятие коммунистического труда”. В 1977 г. досрочно освоена после реконструкции мельница №2. Строится подсобно-бытовой корпус.

Две темы - перманентная реконструкция и лидирующее положение комбината в отрасли - проходят красной нитью через весь этот раздел экспозиции. Есть фотографии, документирующие различные этапы реконструкции комбината. Есть довольно подробная летопись, фрагменты которой можно включать в экспозицию. Наконец, есть множество грамот, свидетельств, дипломов и других наград (из них придется выбирать самые главные), показывающих, что трудовые победы коллектива соответствуют самым высоким показателям и стандартам, принятым в отрасли.

Награды, полученные за высокие производственные показатели, будут представлены в экспозиции отдельным комплексом. Кроме дипломов и почетных грамот, которые можно демонстрировать на стендах, здесь необходимо также предусмотреть возможность экспонирования полученных комбинатом в разные годы орденов и знамен.

18 сентября 1981 г. в Колонном зале Дома Союзов прошел вечер в честь 100-летия комбината, в котором участвовало более 1500 человек. Материалы об этом юбилее составят отдельный комплекс, подчеркивающий исторический масштаб деятельности предприятия, его достижения и трудовые победы.

К сожалению, не сохранилось документальных свидетельств посещения мельницы в Сокольниках А.Д.Цюрупой, имя которого комбинат носит с 1929 г. Но в экспозицию может войти его фотография, так же как и фотография, запечатлевшая посещение мельницы наркомторгом А. Микояном 6 августа 1928 г. В данном разделе будут представлены и фотографии руководителей комбината различных периодов, многие из которых занимали затем руководящие посты в отрасли.

За всеми трудовыми победами комбината стоят конкретные люди. Они и станут героями следующей темы, посвященной ударникам, стахановцам и рационализаторам. Ударничество и соцсоревнование начинаются уже в первой пятилетке, в период реконструкции и строительства элеватора. С 1935 г. они принимают форму стахановского движения.

Во второй половине 1930-х гг. на комбинате отмечено уже много стахановцев. Среди них - Н.И.Гордиенко, А.А.Красоткин, П.Н.Зюзин, П.В.Максимов и многие другие. Материалы о них составят содержание отдельного экспозиционного комплекса. Особо речь пойдет об И.С.Туеве - основоположнике “туевского метода” совершенствования организации труда, первом стахановце мукомольной промышленности.

Помимо фотографий и сведений о стахановцах в экспозицию будут включены брошюры и материалы из периодики тех лет, в частности, речь И.В.Сталина на Всесоюзном совещании стахановцев, перепечатанную журналом “Советское мукомолье и хлебопечение”. На совещании были отмечены и стахановцы Мелькомбината им. Цюрупы. Включение таких материалов позволяет создать убедительный общеисторический фон, передать в экспозиции дух той эпохи.

В послевоенный период тему стахановцев продолжают материалы о передовиках производства, бригадах и ударниках коммунистического труда.

Важной темой является также рационализаторство и изобретательство, представленные на комбинате в различные периоды и многими именами. Первая ячейка Научно-технического общества (НИТО) появляется здесь в 1932 г. Затем связь

науки и производства осуществляется в значительной степени в рамках стахановского движения. Освоение и развитие передовых технологий сортового помола ставит перед коллективом серьезные производственные задачи, в ходе решения которых - среди руководства и рабочих разных специальностей - выдвигаются новаторы и рационализаторы.

В 1948 г. комбинат завоевал 1-е место во Всесоюзном трехмесячнике рационализации и изобретательства. В 1950 г. на комбинате создан Технический совет под руководством главного инженера, возглавивший всю новаторскую работу. В следующем 1951 г. он был преобразован в Производственно-технический совет, решающий вопросы расширения связей комбината с наукой, систематического улучшения технологии и техники, перспективной и конкретной реконструкции комбината. В 1960 г. на комбинате создано общественное конструкторское бюро.

В 1977 г. членами НТО комбината была сконструирована однороторная бичевая машина МБО, переданная в серийное производство Курскому заводу. В том же году секция ВОИР комбината насчитывает 90 человек, НТО - 195 человек. Рационализаторами подано 85 предложений; внедрено - 66; экономический эффект - 166,2 тыс. рублей.

В экспозиции будут представлены многочисленные рационализаторы и изобретатели, которые на разных этапах внесли свой вклад в совершенствование мукомольной технологии. В наиболее важных случаях предполагается показать авторские свидетельства и сами изобретения - в виде фотографий или схематических чертежей.

Найдут отражение в экспозиции и непосредственные связи комбината с отраслевой наукой, его контакты с ВНИИ зерна, НИИ продмаш, а также исследовательская работа на экспериментальной мельнице, которая систематически велась с 1946 г. Будут отмечены проходившие на комбинате испытания оборудования и технологий, внедренных затем в масштабах всей отрасли. Здесь же предполагается осветить и ту каждодневную работу, которую ведет лаборатория комбината.

Особая тема - деятельность комбината во время Великой Отечественной войны. Здесь надо почтить память погибших и вспомнить тех, кто самоотверженно работал в тылу.

Из 200 ушедших на фронт работников комбината им. Цюрупы не вернулось 60 человек. Их имена и фотографии известны (в фонде музея хранится Альбом погибших) и будут включены в экспозицию, так же как и фотографии ветеранов и материалы о боевом пути 3-ей Московской коммунистической стрелковой дивизии, куда ушли ополченцами 16 работников.

Работа самого комбината во время войны является хорошей иллюстрацией того факта, что мука и хлеб нужны людям всегда и что какие бы тяжелые ни складывались обстоятельства, мельница не может остановиться. Мужчин, ушедших на фронт, в основном заменили женщины. Производительность поддерживалась на необходимом уровне. Чрезвычайные ситуации (попадание авиабомбы в здание сортовой мельницы) устранялись энергично и быстро. Да еще хватило сил собрать 160 тыс. рублей на постройку танковой колонны.

Художественное решение этой темы предполагает создание цветового, а может быть и композиционного акцента, подчеркивающего, что этот период выбивается из общего течения жизни и комбината, и страны в целом.

А вот следующая тема предполагает, наоборот, “мирное” цветовое и композиционное решение, ибо в ней речь пойдет даже не о производственных вопросах, а о развитии на комбинате социальной сферы.

Первые материалы на эту тему датированы 1920-ми гг. и относятся к шефству комбината над пионерлагерем и к деятельности пожарной дружины. Есть также фотографии комсомольцев 1930-х гг., а затем - сюжет, связанный с освоением целины.

Сразу после войны на комбинате начинается активное жилищное строительство. Построен, а затем расширен детский сад. Расширен здравпункт. Построены новые душевые для рабочих. В 1966 г. введен в строй санаторий-профилакторий. Регулярно организуется отдых детей работников комбината в пионерском лагере. В 1981 г. создано садоводческое товарищество.

В 1959 г. вводятся передвижные цеховые библиотеки. В 1976 г. организована художественная самодеятельность - музыкальный ансамбль и драматическая студия. Создана первая музейная экспозиция.

На комбинате ведется большая спортивная работа. Особенно удачно выступают на соревнованиях лыжники и футболисты. Не менее убедительные результаты показывают также пожарная и санитарная дружины, общество охраны природы, общество охраны памятников (музей) и даже... общество спасения на воде.

В целом, факты и события, относящиеся к развитию социальной сферы в 1950-е -1980-е гг., хорошо документированы и могут быть убедительно представлены в экспозиции.

И наконец, последняя тема в этом разделе вновь возвращает нас к производственным делам. Здесь будет представлена в ретроспективе (по десятилетиям) различная техника, которая использовалась в разные периоды на комбинате - начиная с 1920-х и заканчивая 1980-ми гг. (см. Расширенную сценарную структуру). Такая “эволюционная” картина трансформации станков и оборудования интересна сегодня и сама по себе, и как подготовка к восприятию последующих разделов, где речь, в частности, пойдет о современных мукомольных технологиях.

Введение этого комплекса имеет еще и чисто художественный - драматургический и композиционный смысл. Экспозиция второго этажа начиналась с обзора оборудования, поставляемого фирмой Эрлангера. И заканчивается она тоже оборудованием, только современным. Основным поставщиком Эрлангера была швейцарская фирма Бюлера, и последняя реконструкция мельницы в Сокольниках - спустя столетие- тоже осуществлена в сотрудничестве с Бюлером.

А кроме того, в стилистическом ряду “модерн” - “конструктивизм” - “псевдо-классицизм” появляется еще одно, замыкающее звено - “хайтек” - стиль высоких технологий, который может служить выражением современного взгляда на вещи. Именно этого последнего штриха до сих пор не хватало, чтобы “замкнуть” экспозицию, обозначив не только предельную точку “исторического заглубления”, но и ту точку, из которой мы смотрим на более чем столетнюю историю Мелькомбината в Сокольниках.

### *Другие горизонты*

Музей - это машина, которая перерабатывает время в пространство. Мы только что видели, как целый век существования Московской паровой мельницы - комбината в Сокольниках был “упакован” в сравнительно небольшом помещении фойе

административного корпуса. Теперь это - замкнутый мир, как бы отдельная планета, населенная сразу несколькими поколениями обитателей - создателей и работников мельницы, героев экспозиции.

Но где, в какой галактике, в какой солнечной системе существует эта планета? На какой она обозначена карте? В каких координатах? На эти вопросы отвечает вторая часть экспозиции, расположенная на третьем этаже.

### 3

Прежде всего, история Мелькомбината в Сокольниках - это часть Большой истории, причем не только российской (о чем уже шла речь), но и всемирной, ибо мука и хлеб существуют столько же, сколько и человеческая цивилизация, т.е. по крайней мере со времен неолита.

Археологи находят первобытные ступки и зернотерки, возраст которых превосходит шесть тысяч лет. Это значит, что если мы условно примем всю историю мукомолья за один час, то время существования Мелькомбината в Сокольниках - от Эрлангера до наших дней - займет всего лишь одну минуту!

Тем самым, космическая метафора была неслучайной. Здесь - совершенно иные, почти космические масштабы, и рассказ об истории мукомолья до промышленной революции XIX в. (для нашей темы она является предысторией) предполагает совершенно иную компрессию времени.

Рассказ этот можно начать с археологии, представив в экспозиции (в подлинниках или на фотографиях) первобытные орудия для размола зерна. Но можно зайти и совсем с другого конца, приведя те места из Библии, где речь идет о ступках, мельницах и жерновах (см. Расширенную сценарную структуру). Впрочем, одно не мешает (и не противоречит) другому.

Как свидетельствуют тексты из Библии, в те времена существовали уже не только ступки но и мельницы с двумя каменными жерновами - верхним и нижним. Твердость жерновов обыгрывается в библейских текстах как метафора. Судя по всему, мельницы были ручными, и размолотом муки занимались, во-первых, женщины, а во-вторых, рабы и арестанты.

Позднее жернова увеличились в размерах, и для вращения большого верхнего камня стали использовать силу животных - коней, ослов, верблюдов и т.д. - в зависимости от страны и культуры. При раскопках Помпеи, погибшей от извержения Везувия в 79 г. до н.э., археологи нашли около сорока таких мельниц с животной тягой.

Приблизительно в то же время (в I в. до н.э.) появились и водяные мельницы, производительность которых была уже значительно больше. А вот ветряные мельницы возникли значительно позднее - где-то в X в. н.э., то есть всего тысячу лет тому назад. Тем не менее, благодаря своему выразительному силуэту, именно они служат для большинства людей символом мельницы.

В России XIV-XV вв., по свидетельствам летописей и других документов, уже были известны методы производства муки довольно высокого качества. По крайней мере, существовало три сорта муки - крупчатая, сеяная и отсеивная. Просеивание осуществлялось вручную - на ситах из лыка или волоса.

Во времена Ивана Грозного был создан “Хлебный приказ” для организации заготовок и хранения зерна в житницах (при Петре I он получил название “Провиантский”). Московские житные дворы (склады зерна) находились в Кремле, а мололи муку ветряные мельницы, расположенные вдоль реки Неглинки, где сейчас стоит Рождественский монастырь.

Житницы для хранения зерна были вначале просто деревянными строениями срубного типа с двускатной кровлей. Лишь в конце XVIII в. стали строить кирпичные зернохранилища силосного типа высотой до шести сажен (т.е. около 15 м) с отверстием сверху для засыпки зерна и снизу - для его выпуска; нижнее отверстие закрывалось железной заслонкой. Это были прототипы современных элеваторов.

В конце XVIII в. появляются паровые мельницы. Первую из них построил в Лондоне англичанин Джеймс Уатт, а в России - отец и сын Черепановы. Их мельница, открытая в 1824 г. размалывала до 90 пудов (т.е. 1,5 т) в сутки - неслыханная производительность для мельниц предыдущих поколений.

И наконец, в 1829 г. Марк Миллер, живший в Варшаве, изобрел вальцовый станок, который впоследствии полностью вытеснил и заменил собой жернова.

Но эту историю мы уже знаем. В этой связи можно только заметить, что Эрлангер не был ни изобретателем, ни даже создателем первых российских паровых вальцовых мельниц. В 1866 г. их было в России уже 126. Значение Эрлангера совершенно в другом - во внедрении этой технологии в широчайших масштабах, которое закончилось ее окончательной победой - в борьбе, продолжавшейся более полувека, - над старыми традиционными технологиями.

В данном разделе будет дана лишь самая общая характеристика ситуации в дореволюционной российской мукомольной промышленности, охарактеризована роль России как крупнейшего в мире экспортера хлеба, показана карта “Районы товарного мукомолья”. Любопытным экспонатом станут “12 заповедей мукомола” (перевод с немецкого), опубликованные в “Мельнике”.

Однако прежде всего в данном разделе нас интересует предыстория. Накануне промышленной революции в России (да и в других странах) существовали практически все типы мельниц - от самых архаических до ветряных, - и все они активно использовались в различных ситуациях.

В принципе, сверхзадача экспозиции - показать все эти типы - в иконографии (живопись, графика, фото и т.д.), в иных воспроизведениях или в натуре. Разумеется, на имеющейся экспозиционной площади невозможно установить ни водяную, ни паровую мельницу, ни ветряк. Однако совершенно необходимо представить тот главный рабочий орган, который объединял все эти типы - жернов (или жернова, поскольку они всегда составляли пару и между ними были конструктивные различия).

Жернов как символ традиционного мукомолья - к какому бы он реально ни относился периоду - автоматически обеспечивает экспозиции огромную “историческую глубину”. Если в первой части мы сознательно ограничились глубиной в одно столетие, то здесь речь идет уже не больше не меньше о шести тысячелетиях мукомолья. Включение в экспозицию настоящего жернова отсылает нас к библейским (или еще более ранним) временам.

Можно показать в экспозиции и мельницы разных народов, т.к. при общем принципе действия у них бывают свои особенности. Например, традиционная ручная мельница хакасов - теробен - имеет два круглых деревянных жернова, в которые вбиты

в радиальном направлении грубые металлические пластины (по-видимому, такими же приспособлениями пользовались и другие степные народы).

Во многих странах существуют музеи-мельницы - как правило, водяные или ветряные. Это - потенциальные партнеры музея Мелькомбината в Сокольниках. В будущем возможен обмен с ними выставками, материалами по истории мельничного дела и мукомольной промышленности. Пока же целесообразно использовать в экспозиции выпускаемую этими музеями печатную продукцию (в частности иконографию), ибо в ней история и традиционные технологии уже представлены - в выразительных, наглядных формах - как феномен истории культуры.

Водяные и ветряные мельницы демонстрируются и в российских музеях под открытым небом - прежде всего в Кижях и в Архангельске. Эти объекты могут стать источником фотографий и фотоувеличений, которые покажут, как выглядели мельницы в традиционном русском ландшафте.

Еще один путь - обратиться к известным образам мельницы, созданным в произведениях литературы и искусства. Например, в собрании Третьяковской галереи есть немало картин, на которых присутствует мельница. Наиболее выразительными среди них являются "Старая мельница" художника Ю.Ю.Клевера, изображающая заброшенную водяную мельницу, а также серия пейзажей Ф.А.Васильева с ветряными мельницами.

Образы мельницы и мельника можно обнаружить и в литературе. Примером может служить "Русалочка" А.С.Пушкина. Ее сценической версией является опера Даргомыжского. Но сам сюжет - неизмеримо старше, ибо он очевидно заимствован из народных сказок.

Вообще сказки могут служить важным источником представлений о месте и значении традиционного мукомолья. По мнению исследователей, сказочные сюжеты коренятся в глубокой древности и являются выражением архаических форм сознания (хотя из-за позднейших модернизаций обнаружить их бывает непросто). В этом смысле сказки оказываются порой старше, чем сам народ, который их рассказывает.

Мельник принадлежит к числу основных героев сказок многих народов мира. Один из самых распространенных сюжетов основан на том, что мельник связался с нечистой силой - с чертом, с водяным, с русалкой или с каким-то иным аналогичным персонажем. В русских сказках есть даже специальный нечистый дух, обитающий на мельницах - "мельничный". По одной из версий черт предлагает открыть мельнику некий секрет (который является принципом устройства водяной мельницы) в обмен на что-то очень ценное, например, на душу (или, как в Сказке о безрукой девушке, - на руки) его дочери.

Таким образом, сама мельничная технология, позволяющая получать муку с использованием силы падающей воды (т.е. как бы даром), является подарком нечистой силы, да еще таким, за который надо дорого заплатить. В этом проявляется более широкое убеждение, что вся техника, все механические ухищрения, придуманные человеком, в конечном счете являются соблазном, идут "от лукавого". Недаром во многих сказках мельник, связавшись с чертом, начинает вдруг невероятно богатеть, а затем становится жертвой своего богатства (вернее, своей жадности).

Указание на производительность мельничной технологии не обязательно сопровождается такой моралью, однако неизменно вызывает удивление. Во многих русских сказках это проявляется, например, в волшебных образах "чудо-меленки",

которая “сама мелет”, выдавая на-гора “блин да пирог, блин да пирог”. Иначе говоря, в образе мельницы архаическое сознание каким-то образом разглядело контуры будущего “общества изобилия”.

Появление первых мукомольных технологий знаменовало переход от присваивающих к производящим формам хозяйства. Это был важнейший момент в жизни человечества, с которого, по сути, началось развитие цивилизации. В каком-то смысле вся наша теперь уже невероятно развитая цивилизация по-прежнему представляет собой “надстройку” над процессом переработки зерна в муку.

В древности этот факт понимали, пожалуй, лучше, чем понимают теперь. Одна из главных задач этого раздела (а может быть, и музея в целом) - довести до сознания современного человека это ни с чем не сравнимое значение мукомолья для развития человеческой цивилизации. Ибо в наши дни - как и шесть тысяч лет назад - все разнообразие и изобилие жизни возможно лишь потому, что где-то день и ночь вертятся мельницы.

Впрочем, зависимость здесь обоюдная. Цивилизация - по крайней мере, развитие техники - в свою очередь тоже способствует развитию мукомолья и позволяет значительно повысить производительность переработки зерна в муку. Этому посвящены следующие разделы экспозиции.

#### 4

В первой части экспозиции, посвященной истории комбината, было показано много техники - старой и современной, - однако там мы практически не касались технологии, не прослеживали суть процессов, происходящих на вальцовой мельнице. Теперь надлежит восполнить этот пробел. От традиционных методов размола зерна мы переходим здесь в область современных технологий, используемых в мукомольной промышленности.

И здесь перед нами возникает задача, которая никогда прежде не решалась средствами музейной экспозиции. Более того, сам характер и принцип работы современной мельницы, природа происходящих в ее недрах процессов является настолько тонким, и настолько скрытым от глаз человека (как профана, так и профессионального мукомола), что их наглядная демонстрация оказывается делом весьма проблематичным. Недаром говорят, что работа мукомола - это не только технология и наука, но и в значительной степени еще и искусство.

Прежде всего, сам технологический процесс происходит на микроскопическом уровне. Если само зерно - это объект, еще различимый невооруженным глазом (хотя и на пределе зрительных способностей человека), то продукты его измельчения - как конечные, так и промежуточные, - являются чересчур мелкими, т.е. находятся для человека вне пределов обычной, нормальной видимости.

Между тем, музейная экспозиция оперирует, как правило, предметами, соразмерными человеку. В ней не бывает ни слишком больших экспонатов, которые невозможно охватить взглядом, ни слишком мелких, неразличимых для человеческого зрения. Это - один из основных законов музейного жанра. Означает ли это, что наша задача неразрешима?

К счастью, это не так. Здесь мы попробуем предложить подход, который позволяет сводить невидимое к видимому и тем самым обеспечивает решение стоящей

перед нами задачи. Подход этот, - известный по крайней мере со времен Джонатана Свифта, - основан на “принципе Гулливера”. Его суть заключается в том, что если мы не воспринимаем какие-то вещи в силу того, что они являются слишком большими или слишком маленькими, то мы должны сами измениться в размерах.

Разумеется, речь идет об условном изменении, т.е. о создании различных шкал и масштабов восприятия и приемов, позволяющих “переключать” сознание посетителя музея с одной шкалы на другую. Иначе говоря, здесь необходимо разработать совершенно особый, нетрадиционный язык самой экспозиции.

Прежде чем зерно, попавшее на мелькомбинат, превратится в муку, оно проходит путь длиной в семь километров. Это длинный путь, и мы не можем показать его в экспозиции в натуральном масштабе. Мы вынуждены его сокращать до нескольких метров. Но с другой стороны, происходящие на этом пути микроскопические изменения самого зерна тоже не могут быть представлены в масштабе один к одному. Мы вынуждены их увеличивать, доводя их размеры хотя бы до сантиметров.

А ведь есть еще несоизмеримость сотен тонн перерабатываемого на комбинате сырья и одного зернышка (одной пылинки, соринки, частички и т.д.). Или несоизмеримость того же зернышка с размером используемых здесь станков и машин.

Одним словом, язык экспозиции будет построен в данном разделе на парадоксальном сочетании разных масштабов, соразмерных сути происходящих процессов. И посетитель должен в них ориентироваться. Надо, чтобы, глядя на башню элеватора (или на то, что будет представлять ее в экспозиции), он чувствовал себя лилипутом, а вникая в процесс измельчения зерна - превращался в великана. Это - единственный способ показать значение и смысл технологии современного мукомолья.

В экспозиции данного раздела необходимо четко разделить (на уровне языка и дизайна): (1) план прохождения и трансформации различных субстанций - зерна, отрубей, продуктов измельчения, крупы, муки и т.д., и (2) инструментальный план, т.е. всю совокупность обрабатывающих их станков и машин.

Рассматривая отдельно субстанции и их превращения, мы можем далее, - следуя принципу реальности, на котором построена всякая музейная экспозиция, - задать ряд экспонатов, демонстрирующих сырье и продукты (конечные и промежуточные) в их натуральном масштабе и виде. Поскольку речь идет о сыпучих продуктах, для этой цели придется использовать прозрачные стеклянные контейнеры.

Определение размеров и формы таких контейнеров - задача дизайнера. Для нас важно, что в экспозиции возникает “натуральный ряд” продуктов, выстроенных в последовательности их трансформации и задающий точку отсчета для всех остальных разномасштабных экспонатов - как микроскопических, так и гигантских. В них глаз посетителя обретает как бы зрительную опору, придающую осмысленность (и обеспечивающую реальность) всем остальным экспозиционным элементам.

Так, параллельный экспозиционный ряд, составленный из произведений фотографии, созданных на основе микрофотосъемки сыпучих продуктов, уже непосредственно соотносится с самими продуктами и - при всей его графической условности - обретает совершенно реальный смысл. Здесь посетитель - как будто проникший в страну лилипутов, - видит все фазы процесса трансформации зерна в муку.

Этот эффект может быть значительно усилен путем включения в графику “действующего лица” - маленького человечка (может быть, это будет мельник из сказок?), путешествующего по технологической линии. Введение в этот (иначе совершенно безлюдный) раздел экспозиции такого условного “героя” - важный психологический прием, подчеркивающий принцип меняющихся масштабов. Известно, что посетитель музея (так же как и зритель фильма или читатель романа) отождествляется с героями и воспринимает действие в значительной степени “их глазами”.

Но в действительности трансформации продуктов происходят на мельнице не сами собой (и не “человечек” способствует их измельчению). Как мы знаем, это делают разнообразные станки и машины, которые составят в данном разделе отдельный экспозиционный ряд. Этот ряд будет зрительно обособлен (т.е. решен в своем языке и по своим композиционным законам), и в то же время он станет разворачиваться параллельно двум предыдущим рядам.

Перед глазами посетителя пройдут длинной чередой реальные (а не стеклянные, экспозиционные) зернохранилища - силосы элеватора, затем сепараторы; камнеотборочные машины; триеры; обочные и мочные машины. После этого он сможет познакомиться с принципами действия вальцовых станков, увидеть - во всем их разнообразии - сами вальцы, понять устройство бичевой машины. Далее он увидит рассевы и ситовечные машины различных типов и целую коллекцию сит, и наконец - выбойные машины.

Таким образом, все стадии современного мукомольного процесса будут представлены не только в виде трансформации субстанций - реальных и “прорисованных” на микроуровне, - но и в виде обеспечивающих эти трансформации станков и машин. Но как без “инструментальной” части общая картина была бы неполной и непонятной, так и без ряда, представляющего (словно бы естественную) эволюцию продуктов помола, схемы работы машин не давали бы необходимой наглядности и проникновения в суть современной технологии.

Довершают эту картину схемы помолов - простые и сложные (сортовые, крупчатные), которые помогают собрать воедино всю информацию, представленную перед этим в виде последовательной технологической цепочки.

## 5

Мы подошли к последнему разделу экспозиции. Здесь речь пойдет о еще одном измерении, в котором существует современная мельница - измерении всероссийском, почти глобальном, одним словом о том, что обычно называют инфраструктурой отрасли.

Прежде всего, мельничный комбинат существует в окружении других комбинатов хлебопродуктов. В такой стране как Россия - великое множество мельниц, и в экспозиции можно показать лишь небольшую их часть - наиболее заслуженные и крупные.

Эти комбинаты имеют свою историю, специализацию, своих основателей и своих героев. Принцип создания экспозиции в части, относящейся к конкретным предприятиям, заключается в том, что отбор их осуществляет Товарищество российских мукомолов, а материалы о своей деятельности они предоставляют сами - в

соответствии с заранее выработанной тематической схемой (см. Расширенную сценарную структуру).

Дополнением к этой теме будет служить карта “Российское мукомолье” и материалы, отражающие основные показатели по отрасли. Здесь будут приведены сведения по всему ассортименту, продуктов, производимых в отрасли, а не только по тем, на которых специализируется Мелькомбинат в Сокольниках.

Отдельный сюжет составит деятельность самого Товарищества российских мукомолов, которое возникло на волне экономических и политических преобразований, происходящих в стране, и в какой-то мере возрождает предпринимательские традиции времен Эрлангера.

Но отрасль существует не в безвоздушном пространстве, а в окружении других отраслей. Очень важно продемонстрировать эту встроенность мукомолья в общую ткань современной социальной и производственной жизни, его связи, которые в конечном счете определяют его значение и нужность для общества.

С давних времен мельничное дело было связано с сельским хозяйством, поставляющим на мельницы зерно. Деятельность хлеборобов - залог успеха деятельности мукомолов. Задача этой темы - показать путь зерна от поля до элеватора и от элеватора до мелькомбината. Во-первых, представленные материалы позволяют охарактеризовать различные типы элеваторов и особенности их работы.

Во вторых, здесь возникает тема транспорта. В экспозиции будут представлены разнообразные средства транспортировки зерна - железнодорожные вагоны, автомобили, баржи. Естественным продолжением этой темы является перевозка готовой продукции - в специальных муковозах (при бестарном методе) или иными видами транспорта (в случае, если она расфасована в мешки или в мелкую тару).

Таким образом, различные транспортные средства увозят с мукомольных предприятий готовую продукцию. Куда же она затем попадает? На оптовые базы, в магазины, но прежде всего - на макаронные и кондитерские фабрики и на хлебозаводы. Таков спектр смежных отраслей на выходе мукомольной промышленности, и их освещение тоже входит в задачи данного раздела.

Мука - это только полуфабрикат. Но без нее на нашем столе не было бы хлеба. Может быть, это избитая истина, однако в той или иной форме она должна прозвучать в экспозиции.

В числе смежников - и те промышленные предприятия, которые занимаются изготовлением машин и оборудования для мукомольной промышленности - прежде всего вальцовых станков. Помимо специализированных предприятий сюда попадают также “серьезные” оборонные заводы, обладающие необходимыми для этого прецизионными технологиями.

На этом заканчивается обзор базовой части отрасли и смежных с ней областей. Дальше речь пойдет о непроизводственных, но также весьма важных составляющих инфраструктуры. Это - наука и образование. Мы уже обращали внимание на то, что профессия мукомола - в значительной мере искусство. Действительно, опыт, навыки, даже интуиция - вещи здесь совершенно необходимые. Однако не в меньшей степени современное мукомолье требует знаний.

Вспомним, что сто лет тому назад одним из главных начинаний Эрлангера, которое во многом обеспечило успех его деятельности, стала школа мукомолов. После

революции школа Эрлангера была закрыта. В ее помещении начала работать школа фабричного обучения, учащиеся которой осваивали профессию мукомола на мельнице в Сокольниках. При школе существовали профтехнические курсы для рабочих других московских мельниц.

На протяжении всего своего существования Мелькомбинат в Сокольниках сохранял значение учебного центра. Так, В 1948 г. Министерство заготовок командировало на комбинат большую группу главных инженеров, технологов и сменных мастеров из краев и областей для ознакомления с принципами технологического процесса и перенесения опыта на свои предприятия. В 1982 г. на базе мельницы N2 Минзаг РСФСР провел трехдневный семинар-совещание по увеличению производства сортовой муки ржаных помолов.

После революции действовали и другие школы мукомолов. Наиболее известная из них находилась (тоже с дореволюционных времен) в Одессе. В 1920-е гг. специалистов в области мукомольной промышленности готовил Московский Химико-технологический институт.

Сегодня профессиональную подготовку кадров мукомольной промышленности ведут МТИП, ВЗИП, Московский политехникум мукомольной промышленности, еще целый ряд высших и средних учебных заведений в разных городах России. В экспозиции они будут показаны по тому же принципу, что и основные предприятия отрасли, т.е. их отбор будет согласован с Товариществом российских мукомолов, а материалы о своей деятельности они предоставят сами. В частности, в структуру экспозиционных комплексов по этой теме предполагается включить сведения об истории, содержании и организации учебного процесса, фотографии занятий, в том числе практических.

Главным научным центром, ведущим исследования в области мукомольной промышленности, является ВНИИ зерна. В экспозиции будет показана его структура, основные направления исследований, представлены фотографии ведущих ученых-мукомолов.

Отдельная тема - связь науки с производством. Она может быть раскрыта на материалах Мелькомбината в Сокольниках, который на всех этапах своей деятельности поддерживал тесную связь с институтом, и не только служил экспериментальной площадкой, но и сам вел активные исследования и разработки в области совершенствования мельничных технологий.

Завершает этот раздел “библиотека мукомола”, где будут представлены основные научные, учебные, популярные, справочные и периодические издания разных лет, посвященные различным аспектам современного мукомолья.

В этом разделе, завершающем всю экспозицию, будут также собраны воедино ценности, зафиксированные на предыдущих этапах: пасторальные, поэтические мотивы периода ветряных и водяных мельниц, предпринимательская этика и смелая инженерная мысль, возникшие в пореформенной дореволюционной России, праздничная и деловитая атмосфера боевых и трудовых будней советского времени, а также современные высокие технологии, представленные в четвертом, производственном разделе. Кроме того, именно здесь прозвучит философская тема о значении мукомольной отрасли в жизни человеческого рода и будут обозначены смежные области деятельности.

## *Перспектива*

Как уже было сказано, экспозиция построена в виде пяти относительно самостоятельных разделов, которые можно осматривать либо все вместе, либо по отдельности. Возможно также варьировать маршрут, выстраивая его не в той последовательности, как он был только что описан, а в какой-то иной. Например, можно осматривать только первую или только вторую части экспозиции; или начинать с предыстории, а заканчивать историй комбината; или двигаться “вспять” - против хода исторического времени - начиная с современности, и восходя все дальше к корням и истокам, и т.д. Это зависит от целей осмотра и от состава аудитории будущего музея.

Можно предположить, что посетители музея Мелькомбината в Сокольниках будут относиться к нескольким основным категориям.

Во-первых, это будут работники комбината. Для них смысл экспозиции - в предъявлении ценностей, связанных с местом, в котором они работают. Наверняка, не все работники знают во всех подробностях историю своего предприятия. А между тем, она весьма значительна и интересна. В ней безусловно есть многое, чем можно по-настоящему гордиться. С этой точки зрения, музей станет своеобразным зеркалом, к котором коллектив сможет увидеть образ своего предприятия в широкой социальной, культурной и исторической перспективе.

Во-вторых, посетителями музея станут гости Мелькомбината в Сокольниках. Это и коллеги с других комбинатов - отечественных и зарубежных, - и многочисленные партнеры и смежники, и журналисты, и музейные работники, и многие другие, кого может заинтересовать содержание экспозиции - как лично, так и профессионально. Осмотрев музей - самостоятельно или с экскурсоводом - они узнают, куда в действительности они попали, проникнутся уважением к этому месту и к людям, которые здесь работают.

В-третьих, потенциальными посетителями музея являются учащиеся мукомольных вузов и техникумов. Для них экспозиция станет прежде всего источником дополнительных знаний о своей профессии, причем, таких знаний, которых нет в современных учебниках. На всех этапах своей деятельности Мелькомбинат в Сокольниках был важным центром профессиональной подготовки работников отрасли, и создание музея открывает в этом плане совершенно новые возможности. Будущие мукомолы смогут получать здесь не только практические умения и навыки, но и приобщаться к истории и к фундаментальным ценностям выбранной ими профессии.

В-четвертых, потенциальными посетителями музея являются также дети. Это могут быть школьники из московских школ, приходящие организованными группами, или дети сотрудников комбината. Для тех и других посещение такого музея будет иметь большую познавательную ценность, расширит представления о “взрослом” мире, а может быть и повлияет на выбор профессии. Детям сотрудников экспозиция поможет лучше понять, чем занимаются их родители.

Наконец, в-пятых, возможны и другие посетители - просто люди, которые интересуются историей техники или историей Москвы. Не исключено, что со временем, если музей приобретет известность (а пока в нашем городе нет сколько-нибудь серьезных музеев такого плана), его будут стремиться увидеть многие любители старины, экскурсанты, туристы и т.д.

Как бы то ни было, для каждой из этих категорий посетителей нужен свой подход, свой маршрут и сценарий осмотра экспозиции. Что важно для одних, для других может оказаться неинтересно, и наоборот. Однако общая фактографическая база и драматургические основы являются едиными. Вариации, рассчитанные на ту или иную аудиторию, появятся сами собой, когда музей будет вырабатывать свою политику и тактику работы с публикой.

Настоящий сценарий можно воспринимать не только как проектный документ, определяющий контуры будущей экспозиции, но и как пособие для тех, кто будет показывать эту экспозицию посетителям. И это относится как к данному сценарному очерку, так и к разделам, которые за ним следуют.

Во втором разделе сценария дана структурная схема всей экспозиции. Она специально избавлена от всякой конкретики, но зато позволяет легко ориентироваться в экспозиции и оценивать соотношение ее частей, разделов и тем.

В третьем разделе, наоборот, приведено максимальное количество разнообразных сведений, включающих характеристики потенциальных экспонатов, указания на источники и важные исторические факты. Далеко не все, что можно там обнаружить, будет обязательно включено в экспозицию. Но многие сведения нужны для создания общего контекста, для лучшего понимания темы и, возможно, для экспозиций (например, временных выставок), которые будут создаваться на комбинате в будущем. Кроме того, эти сведения (даже если они не войдут в экспозицию) может использовать в своей работе экскурсовод.

В то же время, работу по изучению истории Мелькомбината в Сокольниках и в целом мукомольной промышленности нельзя считать законченной. Отчасти доукомплектование новыми материалами будет идти параллельно с завершающим этапом технического проектирования и строительства экспозиции. Но эта работа будет носить очень целенаправленный характер и заведомо не сможет заполнить всех пробелов, ответить на все исторические вопросы, которые пока остаются открытыми.

В будущем предстоит собрать еще множество сведений и памятников, документирующих историю комбината и отрасли, и это станет одной из основных задач сотрудников музея, созданного на Мелькомбинате в Сокольниках.

## 9 ВЕЧЕРОВ В СОЧИ

*(Сценарная концепция экспозиции Музея истории города-курорта Сочи)*

### *Подход к задаче*

Проектирование системы экспозиций для нового здания МИГКС осуществляется в рамках работ по подготовке новой научной концепции Музея. Работая над этим документом, авторский коллектив делает попытку радикальной модернизации действовавшей ранее модели музейной деятельности, переосмысления ранее стоявших перед музеем задач, формирования системы новых целевых ориентиров, поиска новых видов, способов и средств музейной работы.

Отказ от прямой преемственности в развитии музея, сводящейся к совершенствованию традиционных методик и шлифовке привычных “продуктов” музейного производства, - это не дань моде реформаторства, а настоятельное требование времени, в корне отличающегося от периода становления музея с его современным названием. Достаточно напомнить, что в Постановлении Исполкома Сочинского горсовета (N 456 от 27.11.1980 г.) о переименовании краеведческого музея в Музей истории города-курорта Сочи подчеркивалось, что главная цель этого учреждения - “пропаганда достижений в организации санаторно-курортного лечения и отдыха советского народа”.

Очевидно, что музейные задачи с подобными формулировками уже давно себя изжили. И вовсе не потому, что в отечественном курортном деле нет никаких успехов, а потому, что пропаганда достижений среди тех, кто работает в данной сфере (а это значительная часть жителей города), или среди тех, кто испытывает эти достижения на себе (гости курорта) - цель, по здравому размышлению, абсолютно бессмысленная. Можно пропагандировать что-нибудь малоизвестное, но не то, с чем посетитель музея постоянно сталкивается за стенами экспозиции.

Естественно, что в приведенной формулировке был скрыт совсем иной смысл, состоявший в пропаганде вполне определенных партийно-правительственных политических программ. Поскольку эти программы, действительно, были доступны пониманию отнюдь не каждого гражданина, то их пропагандировать, а значит, безусловно поддерживать должны были все средства массовой информации. В их числе был и Сочинский музей. Был. Но сегодня другое время, и уже никто не вправе требовать от него доказательств, что белое - это черное, или наоборот. Музей, наконец, сам может ставить перед собой задачи и пытаться решать их так, как это позволяют ему его возможности.

Правильно поставить задачи, рационально и максимально эффективно воспользоваться тем потенциалом, которым музей располагает, - это именно та проблема, которую предстоит решать в новой Научной концепции музея. При этом следует учесть гораздо большее число внешних факторов, обстоятельств и предпосылок, чем это было необходимо раньше. Еще 10 лет назад все эти факторы и предпосылки перевешивались одним - директивными установками последних правительственных и партийных постановлений. Теперь, когда музеи оказались в глубоком экономическом кризисе и государство не спешит помочь выйти из него,

становится очевидно, что если и нужны такие музеи, как сочинский, то вовсе не федеральному правительству, а кому-то другому. Если есть этот “кто-то другой”, то он, вероятно, и должен проявить готовность оказать музею экономическую поддержку, он же в таком случае будет вправе оценить музейную работу на предмет соответствия своим потребностям и ожиданиям. Кто же этот новый заказчик на результаты музейной деятельности? Конечно, не президент России, и даже не министр культуры, представляющие общественные интересы более высокого уровня, чем тот, на котором функционирует Сочинский музей. Сегодня представляется более правильным идентифицировать заказчика на музейную продукцию совсем на другом этаже социальной стратификации, а именно на уровне отдельного, рядового гражданина.

Если мы действительно расстаемся с тоталитарным прошлым, где доминировали общегосударственные интересы, и начинаем входить в стадию демократического развития, то приоритет прав личности над правами группы, а прав группы над правами более крупных социальных общностей - становится законом и для музея. Установка на удовлетворение запросов конкретных людей, готовых именно за это платить деньги в музейной кассе или поддерживать музей любым другим способом, например, внося целевые пожертвования на нужды музея - в этом нам видится основа для решения всех вопросов проектной части научной концепции, в том числе и вопросов экспозиционной работы.

### *Экспозиция и посетитель*

Итак, попытаемся понять, что ждет, может быть до конца и не осознавая этого, рядовой посетитель, направляясь в Музей истории города-курорта Сочи? Первый ответ, который приходит на ум поднаторевшему в своей области музейному специалисту, таков: “Он, наш посетитель, хочет повысить в музее свой образовательный уровень, а юный посетитель к тому же готов испытать на себе воспитательное воздействие музея”. Так учит видеть запросы музейного посетителя общедоступная музееведческая литература, где черным по белому пишется о том, что главная функция музея - образование и воспитание.

Попробуем усомниться в этой расхожей истине. Человек, приехавший отдохнуть или лечиться в Сочи, неужели он действительно, отправляясь в музей, думает о том, как бы восполнить пробелы своего среднего или высшего образования? Или идет сюда, надеясь, что музей - это его последний шанс приобщиться к знанию основных социальных норм и нравственных правил, мучаясь комплексом неполноценности от того, что в детстве его мало на путь истинный наставляли родители и педагоги. Осознавший свою ущербность невоспитанный недоучка - таков ли, действительно, образ потенциального посетителя Сочинского музея?

На самом деле, нет человека, который бы признал, что достиг совершенства, но не для того, чтобы этого добиться он идет в музей. Даже если это утверждение не всем кажется бесспорным, попытаемся опереться на него, чтобы приблизиться к ответу на главный вопрос данного текста - какими должны быть экспозиции МИГКС? Наверное, какими угодно, только не похожими на учебник, а тем более на нравоучительную проповедь, пусть даже в богато иллюстрированном исполнении и без цензурных подчисток. Желаящие обрести нечто подобное могут пойти в любую библиотеку, включить образовательный канал TV, или найти еще сто способов пополнить свои знания, причем более фундаментально, чем в небольшом музее.

А как же дети, школьники, которые, действительно, приходят в музей, как на урок? - спросит вдумчивый читатель. Пусть он наберется терпения: о музейных интересах подрастающего поколения мы поговорим чуть позже. Здесь лишь заметим, что и дети - тоже люди вполне нормальные. И если бы не учитель, ведущий их в музей “стройными рядами”, еще не известно, пришли ли бы они сюда сами.

Есть одна категория музейных работников, которые никогда не были удовлетворены предписываемой им просветительно-педагогической ролью (не для того они, окончившие, как правило, педвузы, предпочли музейное поприще работе в школе). В музее они видят возможность самореализации как научные работники, а экспозицию воспринимают как форму публикации результатов своих исследований. Не имея ничего против такой профессиональной позиции сотрудников музея, когда они занимаются комплектованием и изучением коллекций, можно и нужно возразить против упомянутого рассмотрения музейной экспозиции как произведения научного творчества.

Если квалифицировать экспозицию или выставку как научную публикацию - аналог статьи или монографии - со всеми присущими ей атрибутами (историография, научная полемика, методология, логика, аргументация выводов и т.п.), то уместно напомнить о тех, кому предстоит с подобной работой знакомиться. Конечно, среди жителей Сочи и гостей города-курорта найдется немало специалистов в той же научной области, которой принадлежат авторы экспозиции. Ее содержание будет оценено по достоинству. Но это смогут сделать лишь десятки или, в лучшем случае, сотни людей. А что же остальные тысячи дилетантов? Легко представить, с какой тоской неподготовленный читатель станет листать даже популяризированное научное издание из чуждой ему сферы знаний. Много ли в его настроении изменится, если эту монографию раздраконить по листику и развесить по стенам музейных залов, снабдив многочисленными, не всегда эффектными с эстетической точки зрения трехмерными иллюстрациями? Нет! Если продолжать наше движение к оптимальному варианту экспозиции МИГКС, то только не в эту сторону.

Впрочем, можно было бы оговориться, что есть такие научные издания, к которым нередко с живым интересом обращаются и неспециалисты. Это издания справочного характера. Каждому человеку иногда приходится пользоваться справочниками по географии, технике, медицине, грамматике и т.п. Может возникнуть подобный интерес и к истории Сочи. Но экспозиция ли то место, где любознательный человек получит исчерпывающий ответ на любой вопрос в пределах компетенции музея? В лучшем случае в экспозициях представлено около 10% хранящихся в музеях первоисточников информации. Следовательно, экспозиция-справочник - это тоже вариант не вполне приемлемый. Музей должен быть всегда готов отвечать на запросы справочно-информационного порядка, но вовсе не обязательно ориентировать на эту задачу именно экспозиционеров. Достаточно того, чтобы был обеспечен доступ к картотекам музея, а при соблюдении необходимых формальностей - к его фондам.

Итак, будущее экспозиций МИГКС, если на самом деле ориентироваться на ожидания большинства потенциальных посетителей, у нас никак не ассоциируется с наиболее известными вариантами аналогами учебных пособий, научных и справочных изданий. Подчеркнем этот важный момент нашего приближения к цели настоящей работы.

Прежде, чем приступить к изложению проектного замысла, еще раз попытаемся представить спектр предпочтений, желаний, интересов нашего посетителя. Этот спектр

достаточно широк и разнообразен, но все же обладает некоторым единством. Единым для всех посетителей музея является то, что идут они сюда в часы своего досуга. Для многих это время отпуска, для кого-то - "уикенд", заслуженный отдых в конце недели, кто-то вдруг решает заскочить в музей по дороге с работы домой, либо утром - перед работой во вторую смену. Во всех случаях - музейный посетитель ищет здесь возможность особым образом провести свое время, отпущенное на то, что называется в популярной в Сочи науке курортологии - *рекреацией*.

Конечно, здесь речь идет не о физическом отдыхе - для этого лучше полежать на пляже или на диване, а не бродить по музейным залам, или, наоборот, - лучше заняться более активными физическими упражнениями (купание, горные прогулки и т.п.) Все это в Сочи более, чем реально. А в музей человек приходит отдыхать вовсе не в физическом смысле. Он идет сюда, как нам кажется, в поисках отдыха для души, уставшей от монотонности санаторного режима, от повседневных забот, от нервных стрессов на службе, а скорее всего - от ощущения дефицита духовной пищи в том физиологическом рае, которым так быстро насыщаются курортники, либо чтобы отвлечься от тяжелых мыслей, преследующих тех, кто проходит в Сочи курс лечения. Список душевных, или духовных, мотивов для посещения музея мог бы быть более полным, однако сказанного, наверное, уже достаточно, чтобы задать то новое для осмысленного экспозиционного проектирования поле поисков, которое открывается перед нами, отбросившими стереотипы устаревших музейных канонов.

Попытаемся наметить основные направления нашего поиска, исходя из очерченного круга вполне реальных потребностей потенциальных музейных посетителей. Ориентирами в данном случае станут, вероятно, выступать императивы приблизительно такого плана. Музейная экспозиция должна играть роль фактора психологической разгрузки (релаксации), фактора восстановления душевного равновесия, фактора обретения гармонии внутреннего мира человека, фактора пробуждения высоких душевных порывов и творческих импульсов, фактора духовного совершенствования человека в результате его собственных усилий, а не под внешним нажимом специально организованного "образовательно-воспитательного" процесса.

Подобным проектным установкам, конечно же, не способна соответствовать ни одна из рассмотренных выше моделей музейных экспозиций. Единственным вариантом, который может заданному кругу требований удовлетворять, оказывается экспозиция, создаваемая как аналог полноценного *художественного* текста. Такой, по нашему мнению, и должна стать главная стационарная экспозиция МИГКС, размещаемая на втором этаже нового музейного здания на площади около 700 кв. м.

### ***О специфике экспозиций, создаваемых как художественных произведений***

Что означает для экспозиции быть художественным произведением? Во-первых, главное, что должен "вынести" из нее музейный посетитель - это вовсе не научная информация, а содержание совсем другого рода - информация, которую можно было бы назвать ценностной, или чувственной. Посетитель нашей экспозиции должен почерпнуть для себя комплекс новых ощущений, надолго запоминающихся впечатлений и сопровождающих их самостоятельно сформированных оценок и суждений. В этом, а не в новых фактологических или теоретических знаниях, будет состоять элемент духовного обогащения, который отличает того, кто посетил экспозицию рассматриваемого типа, от человека, еще не побывавшего в музее.

Экспозиция, замышляемая как целостное художественное произведение, должна удовлетворять вполне определенным эстетическим требованиям, так как только через прекрасное, благодаря мастерству художника-экспозиционера, она сможет достичь своих целей. Заметим также, что предметом познания в художественной экспозиции выступает вовсе не город Сочи, а сам человек. Сочинская история в этом случае выступает всего лишь как повод и как средство такого познания. В этом тоже состоит принципиальное отличие экспозиции нового типа от образцов “нехудожественного” экспозиционного творчества.

Если экспозиция - это художественное произведение, несущее не столько знания, сколько отношения к ним, то совсем иной оказывается роль музейных экспонатов. Значительная часть экспонируемых музейных предметов начинает выступать в роли знаков-символов того или иного отношения авторов экспозиции к затрагиваемым в ней проблемам. Поэтому роль художника, профессионально владеющего приемами использования символических средств самовыражения, в создании такого рода экспозиции оказывается особенно важной и ответственной. При этом не уменьшается и роль научного персонала музея, авторов изначального экспозиционного замысла и сценария экспозиции, так как от них в конечном счете зависят и направления творческих поисков художника, и характер используемых им художественных средств, среди которых, как было сказано, оказываются и сами музейные экспонаты.

Приступая к формированию сценария новой экспозиции музея, претендующей на статус художественного произведения, необходимо, наверное, оговориться, что строго научного, всесторонне аргументированного и логически безупречного обоснования здесь, вероятно, не требуется. Главное, чтобы была обеспечена свобода для профессиональной интуиции в постановке задач и максимально широкого ассоциативного поиска способов их решения. Многие музейные работники с опытом такого рода музейного проектирования знакомы еще недостаточно, поэтому нам придется остановиться еще на нескольких замечаниях, позволяющих заранее снять ряд вопросов, которые могут возникнуть при чтении основного содержания сценарной концепции.

### ***Выбор жанра экспозиции***

Будучи вполне универсальным средством коммуникации, язык музейной экспозиции мог бы служить основой для экспозиционного повествования в самых разнообразных жанрах: от драмы до комедии. Но есть в сочинской атмосфере благодатная почва для со вершенно особого жанра художественного самовыражения.

Это “жанр” беседы, то есть очень характерной для Сочи формы живого, непринужденного обмена информацией и впечатлениями, так часто происходящего во время встреч разных людей на этой земле. Подобный жанр испытан каждым еще до того, как он приходит в музей. Это сначала робкие, потом все более откровенные и долгие разговоры с соседом по купе железнодорожного вагона, по номеру в гостинице или санаторной палате. Это исповеди случайному соседу по ресторанному столику. Это душевные беседы между хозяйкой и желанным гостем (или квартирантом), приехавшим сюда в отпуск. Это и вполне официальные приемы для “высоких” делегаций. Все эти и тому подобные акты общения в Сочи идут примерно по одной и той же схеме: откуда, когда и на чем приехал, где трудился, чем можешь похвалиться, на что жалуешься, что волнуется, о чем мечтаешь ... И каждый старается все это передать

поярче и покрасочней, подтвердить поубедительнее, давая волю воображению и фантазии, не скупясь на субъективные оценки и суждения, не боясь спровоцировать собеседника на ответные откровения, а может быть, и возражения.

Все это происходит в эмоциональной, емкой, образной форме, так как каждый собеседник старается быть для другого даже более интересным и привлекательным, чем он есть на самом деле. Таковы, пусть еще не очень изученные, но вполне угадываемые правила, по которым происходит общение людей, знающих, что скоро им придется расстаться.

### ***Язык экспозиции***

Коль скоро мы коснулись жанра музейной экспозиции, следует уточнить, на каком языке будет происходить общение музея с посетителями. Естественно предположить, что это не будет язык словесный, текст которого может быть представлен речью экскурсовода, магнитофонной записью или печатными материалами. Если так, то зачем за этим идти в музей. Тот же сюжет можно прочитать в книге, прослушать по радио или в записи на собственном кассетнике, не уходя с пляжа. Музей общается со своим посетителем иначе. Он использует свой собственный язык - язык музейных предметов.

Язык музея сам по себе достаточно богат, понятен и выразителен для того, чтобы обходиться без переводчика-экскурсовода или машинописного подстрочника. Вещи (это было известно еще Шерлоку Холмсу) способны “нарисовать” точный портрет людей ими владевших. Музейные предметы в состоянии точно передать ощущение времени, когда происходило то или иное событие. Они могут дать представление и о самом событии, и о том, что в результате этого события изменилось. Экспонаты способны многое рассказать наблюдательному и вдумчивому посетителю и о самих себе, и о целых классах подобных предметов, и о более крупных вещах, объектах и системах, фрагментами которых они являются.

Но самое главное и важное для нас в музейной экспозиции, строящейся в функциональном стиле художественного произведения, состоит в том, что некоторые предметы (и их взаимные сочетания) способны не только обозначать вполне определенные явления, события и изменения, находящиеся вне нашего поля зрения, но и нести определенные ценностные смыслы, содержать в себе символические значения и вызывать эмоционально окрашенные ассоциации, надолго остающиеся в памяти, побуждающие к сопереживанию и философскому размышлению...

Сочинскому музею предлагается на практике апробировать данную систему представлений, развиваемых в трудах таких современных музееведов, как В.П.Арзамасцев, М.Б.Гнедовский, Д.Камерон, М.Ковач, Н.А.Никишин, Т.П.Поляков и др.

### ***Место действия***

Место действия, которому будет посвящена наша экспозиция, не требует пространных комментариев. Оно задается названием музея и его размещением. Берег Черного моря в пределах границ современного города-курорта. Более точной привязкой экспозиционной площадки, где будет разворачиваться сюжет нашего повествования, станут обстоятельства тех встреч, которые произойдут между

посетителями музея и героями нашей экспозиции. Во всех случаях местами этих встреч будут “помещения”, из окон которых (или дверных проемов) будет виден легко узнаваемый сочинский пейзаж с бескрайним морским горизонтом.

Многokrатно повторяющийся вид на море будет всегда одинаково ориентирован, но каждый раз он будет разным по состоянию неба, водной поверхности, по погодным характеристикам. Это необходимое условие для придания соответствующим частям общего сюжета той или иной эмоциональной окраски (художественный прием, всем хорошо известный с детства: см: А.С.Пушкин “Сказка о рыбаке и рыбке”).

Каким образом будет задан пейзажный эмоциональный фон для каждого раздела экспозиции - это вопрос, который должен быть решен на стадии архитектурно-художественного проекта экспозиции, в зависимости от возможностей и предпочтений художника. Вариантов много: живопись, витражи, видеозапись и т.д. С точки зрения автора данного текста, здесь может быть использован и традиционный для отделов природы краеведческих музеев ландшафтный метод построения экспозиционных комплексов, основанный на сочетании живописи и натуральных экспонатов, организованных в виде диорамы. Этот прием достаточно трудоемок и недешев, однако дополнительные расходы могут быть оправданы возможностью дать посетителю более полное представление о природных особенностях, и может быть, об экологических проблемах Причерноморья.

### ***Время действия***

Это положение концепции наиболее существенно для будущего сценария. Оно потребует наиболее глубокой дополнительной проработки с участием научных сотрудников музея. На данном этапе мы ограничимся обоснованием некоторых основных принципов введения хронологических координат в структуру экспозиции.

Во-первых, определим ориентировочно продолжительность пребывания посетителя в экспозиции. Это время оптимального усвоения любой новой информации - около 45 минут. Естественно, возможны индивидуальные отклонения в ту или другую сторону. Если допустить, что количество крупных разделов экспозиции должно соответствовать нормативам полноценного восприятия и запоминания ее содержания на уровне основных блоков сюжетной структуры, то их число не должно превышать цифры 7 (+/-2). Следовательно, осмотр каждого блока экспозиции должен быть рассчитан примерно на 5-10 минут. Такого времени вполне достаточно для знакомства с несколькими десятками (не более 100 в каждом разделе) экспонатов при нормативной (данные зарубежных исследователей) продолжительности осмотра каждого объекта, включая целостные экспозиционные комплексы (их тоже не должно быть больше 7 +/- 2), порядка 3-5 секунд.

При этом следует подчеркнуть, что входя в экспозиционный зал, посетитель попадает совсем в другое, условное время. Это “историческое” время, которое должно быть легко узнаваемым. Как известно, ориентация во времени может быть задана тремя координатами: год, месяц, час дня. Для упрощения задачи два из этих параметров зафиксируем как неизменные для всего “хронологического пространства” экспозиции. Каждый зал предстанет перед посетителем в один и тот же месяц, один и тот же час, но в разные годы.

Выбор первой константы оказывается наиболее простой проблемой, так как “события” экспозиции, как уже сказано выше, будут проходить в закрытых помещениях, а вид моря, открывающийся из окон, в Сочи в течение года почти не меняется (или меняется в тех же пределах, что и в течение суток, в зависимости от погоды).

Выбор часа дня требует более взвешенного подхода. Думается, что это должен быть вечерний час, время захода солнца. Но не только потому, что вечерняя заря на море - это самое прекрасное и самое динамичное зрелище, которое может представлять собой вид из окна сочинского дома. Здесь, действительно, не найдется человека, равнодушного к этому времени суток. Поэтому одна только галерея из 7-9 “закатов” может быть тем, что привлечет в музей немалую категорию посетителей.

Напомним и о том, что один из главных секретов притягательности любого музея - это контраст и временная дистанция между тем, что посетитель видит в музее и за его стенами. Вечером музей закрыт. Следовательно, ощущение времени захода солнца для каждого посетителя, вошедшего в музей с улицы, залитой дневным, иногда весьма назойливым светом, будет для всех приятным сюрпризом. Световой контраст к тому же нам необходим для того, чтобы передать атмосферу художественной условности того, о чем музей собирается вести свое повествование.

К этому можно добавить и то, что именно на исходе дня все сочинцы (постоянные жители и временные - отпускники и командировочные) оказываются наиболее похожими друг на друга: становятся “отдыхающими”. Вечерами все люди наиболее склонны к общению, к размышлению о минувшем дне и более отдаленном прошлом, к формированию планов на завтра и на будущее, к обсуждению проблем вечных, а не сиюминутных. В человеке, пребывающем в подобном душевном настрое, легко угадывается идеальный, с точки зрения многих экспозиционеров, образ музейного посетителя. Это тоже важный аргумент в пользу сделанного нами выбора.

Четко зафиксировав таким образом две из трех временных координат музея, мы должны решить, какие значения в различных разделах экспозиции примет такой параметр, как - год. Как было сказано, посетитель может себе позволить сделать не более 9 остановок на хронологической шкале своего движения по экспозиции. Где важнее всего притормозить нашей машине времени? Ответ на этот вопрос может быть еще не раз изменен в процессе дальнейшей работы над сценарием и художественным проектом экспозиции. Пока что мы готовы представить самую первую предварительную версию расписания нашего пути, руководствуясь следующими принципами.

Первый принцип - максимальная глубина опускания по шкале времени. Это значит, что одна из “остановок” должна быть на самом нижнем этаже хронологической лестницы - естественно, если он является достаточно обеспеченным имеющимся в фондах музея экспонатным материалом.

Второй принцип - предпочтение остановкам на тех этажах, где можно было бы одновременно наблюдать следы прошлых этапов истории этого места и ростки (признаки) его будущих состояний. Это должны быть моменты встречи и взаимодействия разных культур, по крайней мере одной из которых после этого предстояла новая фаза развития.

Третий принцип - художественная условность передачи причинно-следственных связей между соседними остановками течения времени. Делаемые в процессе нашего “путешествия” переходы могут быть подчинены вовсе не канонам исторических

закономерностей (например, о смене общественноэкономических формаций), а собственной логике нашего художественного исследования. Напомним, что его главная цель - познание внутреннего мира человека, рассмотрение и обсуждение этических представлений, нравственных и других культурных норм и идеалов.

Отсюда, в частности, следует допустимость отклонения от хронологической последовательности в экспозиционном повествовании. Расстояние между “остановками” могут быть разновеликими. Допустимо движение не от глубины веков, а наоборот. Нельзя исключать и перескоков из одной эпохи в другую, минуя промежуточные, если это диктуется логикой сюжета. Это возможно именно в Сочинском музее, где нами избран жанр свободного общения с незнакомцем. А этот условный жанр, как мы знаем, допускает использование любых, а не только хронологически правильных схем построения рассказа.

Этот же принцип позволяет использовать в экспозиции необычный для музеев методический прием: формирование экспозиционных комплексов из заведомо разновременных, различных по происхождению предметов. Привнесенные из других эпох экспонаты приобретают в таком случае значение цитат из других произведений, что вполне нормально для любого стремящегося к убедительности художественного повествования. То же самое оправдывает появление в экспозиции новоделов, копий и откровенно современных предметов, выполняющих роль средств авторской интерпретации того или иного затрагиваемого в экспозиции вопроса. Примером подобного вмешательства в правду жизни является уже упоминавшееся эмоционально “окрашенное” пейзажное решение фонового оформления экспозиционных залов.

### *Структура экспозиционного пространства*

Одна из задач данного проекта - обеспечить высокий динамизм течения целостного экспозиционного повествования, не нанося ущерб восприятию каждого его раздела в отдельности. В связи с этим желательно построение всех экспозиционных блоков по единым или близким пространственно- композиционным принципам с четким разграничением одного раздела от другого. В качестве одного из вариантов такого разграничителя - условного порога между залами музея - может быть предложена система чередования относительно крупных по размерам залов музея с небольшими “зальчиками”, как бы вводящими посетителя в следующий по ходу сюжета экспозиции исторический период.

Необходимое действие могут, в частности, возыметь вводные к каждому разделу небольшие аванзалы, точнее - “антрзалы”, посвященные тому или иному способу приезда в Сочи. Для большинства наших современников таким аванзалом, открывающим город-курорт, в буквальном смысле выступает сочинский железнодорожный вокзал. Его условный образ (силуэт, перон, вагон и т.п.) может быть уместен и в одном из музейных аванзалов. По аналогии можно себе представить и другие антрзалы. Один из них покажет, как в иные времена иные люди приезжали сюда в СВ. Другой - может быть, создаст необходимый образ атрибутикой санитарного поезда. Третий - обозначит свое время с помощью телеги переселенца. Впрочем, здесь необходимо остановиться, так как перечень разновременных “транспортных средств”, предлагаемых к использованию в качестве эмоциональной подготовки посетителей к восприятию блоков содержания экспозиции, здесь уже начинает работать как средство сюжетостроения, а к этой процедуре мы должны подойти чуть позже.

### ***Главные герои экспозиции: роли и исполнители***

Очевидно, что нашими “героями”, кроме личности самого музейного посетителя, станут известные в истории Сочи люди: ведущие врачи курорта; его строители; прославившие город его уроженцы и именитые гости; основатели форта Александрия; представители народов, населявших эту землю до российского освоения и т.д.

Нет смысла давать список всех действующих лиц экспозиции, так как он еще не раз будет дополняться и корректироваться результатами специальных архивных и фондовых исследований. Здесь заметим главное - то, что ждет посетителей в музее, - это, конечно, не сами люди - исторические персонажи, а как бы их души, продолжающие жить в тех вещах, предметах, которые когда-то им принадлежали или использовались ими. У северных народов России существует такое поверье, что вещи, которые сделаны, или которых касались руки предков, до сих пор несут в себе частицу их тепла, их души. И для многих из нас это поверье не чуждо. Достаточно вспомнить, как трудно нам расстаться с вещью, оставшейся на память о дорогом нам человеке. Не углубляясь в этот вопрос, весьма существенный для понимания многих музееведческих истин, подчеркнем в данной работе важное для нас обстоятельство - возможность доступными экспозиционными средствами перевести посетительское восприятие того, что мы экспонируем, из сферы конкретных реалий в плоскость их идеальных сущностей, обычно, вне музея, скрытых за внешней оболочкой предметов.

Итак, роли людей, действующих лиц нашей экспозиционной драмы, будут играть их вещи - подлинные современники и свидетели их пребывания на этой земле. А какую же роль предстоит сыграть в экспозиции музейным работникам - экскурсоводам? С нашей точки зрения, их роль должна быть необычной.

Современному посетителю не нужен экскурсовод, если, конечно, экспозиция - это художественное произведение. Странно, например, было бы в театре смотреть за тем, что происходит на сцене и одновременно поглядывать на экран принесенного с собой телевизора и смотреть документальный фильм на ту же самую тему. В нашем музее экскурсовод будет нужен не столько посетителю, сколько самой экспозиции, чтобы вовремя, по мере движения включать, например, и выключать осветительную, аудио- и видео-аппаратуру (?), другие технические средства.

### ***Сюжетная структура экспозиции***

Каждая экспозиционная история, особенно если она задумана в образно-художественном ключе, должна иметь свое интригующее начало и финальный аккорд, свою завязку, развитие сюжета, приводящее к кульминации и развязке. Раскрытие всех сюжетных перипетий в полном объеме - задача сценария. Здесь же следует наметить основные поворотные точки сюжета, назвать основные главы нашего повествования на тему, которую предварительно можно назвать 1” 9 вечеров в Сочи “ 0.

ВЕЧЕР 1, начинающийся, как уже было показано выше, с вокзального перрона современного Сочи. На перроне - электронные часы, указывающие текущий год, месяц и час - время захода солнца в этот день. Именно в эту минуту условного экспозиционного времени посетитель входит в 1 зал музея и попадает на широкий балкон одного из санаториев города (подчеркнем условность не только времени, но и локальной привязки “происходящих” в экспозиции событий, то есть речь идет не о конкретном санатории с конкретным балконом, а об их образном представлении в

экспозиции специфическими музейными средствами). С балкона открывается великолепный вид на море, на заходящее солнце. Полюбовавшись этим зрелищем, посетитель обращает взоры к ярко освещенным окнам самого санатория. Они - витрины нашей экспозиции.

В одной из них мы видим условный образ кабинета “главного” врача города. Труды по медицине и курортологии, различные документы, медицинские диагностические приборы, телефон и другие средства связи. Здесь же - дисплей компьютера, на котором мелькают графики и диаграммы, иллюстрирующие показатели работы по оздоровлению населения. При желании можно воспользоваться этим компьютером и получить справку о видах санаторно-курортного лечения, имеющихся в городе, пройти несложное медицинское или психологическое тестирование. Покидая пространство этого экспозиционного комплекса, посетитель должен почувствовать, будто он только что побывал на приеме или на консультации у человека, возглавляющего не прекращающуюся ни днем, ни ночью великую борьбу за здоровье Человека.

То, что мы видим в следующей витрине, можно было бы назвать пропагандой достижений города Сочи в области санаторно-курортного дела. Перед нами во всей красе и блеске предстает арсенал современных диагностических, физиотерапевтических, гигиенических, физкультурно-оздоровительных, медицинских приборов, препаратов, инструментов, приспособлений. Но нагромождение всего этого арсенала средств борьбы за физическое здоровье человека одновременно внушает и уверенность в “нашей победе”, и некоторое смутное опасение. В гимне достижениям современной медицинской и курортологической науке звучат еле уловимые ироничные, а иногда и фальшивые нотки. Это могло бы быть выражено в забавном или парадоксальном сочетании некоторых экспонатов друг с другом, в появлении среди них как бы случайно некоторых чужеродных медицине, но относящихся к теме экспозиции предметов. Задача экспозиционеров в данном случае спровоцировать у посетителя сомнение : о ком или о чем, собственно, идет речь в этом экспозиционном комплексе - о людях или, может быть, всего лишь об их телах. Может быть уже здесь у некоторых посетителей мелькнет мысль об ущербности, свойственной столь характерной для Сочи заикленности на телесных, физиологических проблемах и радостях жизни.

Такого рода сомнения и догадки развивает и третья витрина окно в условное пространство одного из “злачных” мест Сочи. Яства, вина, сигареты, разнообразные атрибуты пустых развлечений, ресторанной жизни и т.п.- всего того, что тоже входит в понятие отдых и рекреация, но исключительно в биолого-физиологическом аспекте.

Осмотрев этот зал экспозиции, наш посетитель должен задуматься, понять (или вспомнить) о том, что совершенство человека - это не только его физическое здоровье, а еще и нечто другое. Здесь начинает просматриваться ценностно ориентирующая сверхзадача экспозиции, хотя это еще только завязка сюжета, и полной тривиальности и однозначности ответов на возникающие у посетителей вопросы (типа “всегда ли в здоровом теле здоровый дух”?) быть не должно.

ВЕЧЕР 2. Мы выходим из первого зала и неожиданно попадаем совсем в другое время. Тот же вокзал, тот же перрон, но другие часы показывают, хотя и то же самое время, но явно другой год. Плакаты времени Великой Отечественной Войны ясно свидетельствуют, что мы - 50 лет назад. У перрона - санитарный поезд, носилки для раненных и прочие атрибуты времени.

Входим в экспозиционный зал. Вроде бы тот же балкон того же санатория. Тот же закат. Тот, да не тот. Хмурое пасмурное небо, закат цвета запекшейся крови. На море шторм. На горизонте дым пожара. Зрелище впечатляющее, но радостного восторга не вызывает. Повернемся к тускло освещенным окнам-витринам. Сверху свисают полуспущенные шторы светомаскировки, готовые в любой момент опуститься (как занавес, после каждого акта разворачивающейся перед нами экспозиционной пьесы).

Первый экспозиционный комплекс строится в чем-то по аналогии (перекликаясь в деталях) первому комплексу предыдущего зала. Это - тоже место работы “главного” врача города, но это парадный кабинет, а хирургическая палата. Операционный стол, хирургические инструменты, перевязочные материалы, самшитовый мох, использовавшийся во время войны при перевязке ран как антисептическое средство, медицинская посуда, блюдце с осколками и пулями, извлеченными из тел раненных, благодарственные письма врачу от спасенных им людей, другие документы.

Вторая витрина - госпитальная палата. Уже пустая. Тесно стоящие койки, простые солдатские одеяла, костыли, на стенах - фотографии врачей, медсестер вместе с ранеными, на тумбочке - прибор для “обкуривания” ран, письма, и вдруг - гармошка, томик стихов, раскрытое письмо с детским рисунком. Значит, вернуться к жизни людям помогли не только медицинские процедуры и препараты, но и “лекарства” совсем иного рода. Не здесь ли мелькнет у посетителя догадка об ответе на главный вопрос, поставленный в иносказательной форме в начале экспозиции.

Третий экспозиционный комплекс - Донорский пункт. Приборы для переливания крови. Емкости для препаратов. Облигации оборонных займов. Вещи, которые мирные жители собирали для подарков бойцам. Здесь начинает звучать очень важная для понимания высокой духовной миссии Сочи в годы войны (миссии, позднее во многом утраченной, несмотря на сохранение многих функций города) тема человеческого сострадания и жертвенности.

ВЕЧЕР 3. О том, что мы снова переместились во времени, мы узнаем в следующем антрзале: перед нами перрон, но около него стоит спальный вагон специального, литерного поезда, привезшего сюда “высокого” гостя, государственного человека. 1933 год. В это время в Сочи отдыхали: Сталин, Ворошилов, Калинин и др. Жил Н.А.Островский.

Входим в зал. Снова закат на море, но уже другой. Вполне на вид красивый, ярко алый, но с какими-то холодными оттенками. На море - ветер гонит острые изогнутые лезвия волн. На берегу - выброшенные ими обломки то ли деревьев, то ли потерпевших крушение кораблей.

В первой витрине - комплекс, посвященный Н.Островскому. Портрет обескровленного человека (ассоциативная связь, с помощью ряда предметов, с последним комплексом предыдущего зала), отдавшего свое здоровье и душевные силы людям, общественным идеалам своего времени. Здесь должен быть создан художественный образ другого плана, чем то, что посетитель может увидеть в мемориальном домемузее Островского. Это образ не столько героя, сколько жертвы - жертвы великого обмана и надругательства над лучшими помыслами и душевными порывами.

“Рожденный бурей” и “Закаленный, как сталь”, тем не менее не проживший и 33 лет, выброшенный на свалку, как сломанное, отслужившее и ставшее не нужным своему хозяину, топорище, оказавшееся вовсе не железным. А что же лезвие того

топора? Заглянем в следующее “окно”. Там - упитанные, вполне здоровые, хотя не прошедшие такую же “закалку”, как Павка Корчагин, люди: Ворошилов, Метелев. Правда, последний чем-то очень сильно озабочен. Все что-то считает на своей логарифмической линейке. Не количество ли загубленных его хозяевами тел и душ, окропивших своим потом и кровью воздвигнутые на побережье дворцы. Жалко, что нельзя прямо назвать хотя бы один из них своим собственным именем: Санаторий К.Е.Ворошилова. Впрочем - “имени К.Е.Ворошилова” тоже хорошо и приятно!

Что еще попросить у тебя, золотая рыбка? (ее роль в нашей экспозиции, очевидно, могло бы сыграть позолоченное чучело гамбузии, спасшей город от малярийного комара). Хотя, стоп, главное вовремя остановиться. Должность заместителя “владычицы морской” уже занято. Кем? Об этом в следующей витрине.

Перейдем к следующему “окну”. Мы на даче Сталина в Зеленой роще. У окна аквариум с морскими обитателями. Среди них-то мы и заметим гамбузию (хочется надеяться, что посетитель правильно поймет этот художественный прием, вполне допустимый в нашей не естественнонаучной экспозиции).

Итак, кабинет Сталина. На столе - тяжеловесный письменный прибор - подарок от другого вождя народов. Какие-то документы, чертежи, на которые будет поставлена решающая виза. Только что вышедшие из печати “прижизненные издания” самого большого ученого, в том числе в области курортологии. Кстати, не Иосиф ли Виссарионович - главный теоретик и основоположник принудительного психиатрического лечения инакомыслящих? (Это вопрос, вполне укладывающийся в проблематику нашей экспозиции, требует дополнительного изучения и проработки) на следующих стадиях проектирования.

Что еще мы можем увидеть в кабинете Сталина? На столе - бутылка вина. Вся страна знает, какие он любил вина. В бокале что-то налито. Ахмета? Кингзмараули? Нет, цвет какой-то не такой. Больше похоже на кровь! Пить, курить - здоровью вредить. Чьему здоровью? О чем еще спрашивает себя, о чем вспоминает великий кормчий? Если “кормчий”, то вспоминал, наверное, и о гениохах - мореплавателях, наводивших когда-то ужас на обитателей Черноморского побережья, о тех временах, когда душами торговали на невольничих рынках. “Ох, сколько товара по всей Сибири даром пропадает!”

ВЕЧЕР 4, может быть приснившийся Сталину. Антрзал вводит нас в античное время, когда на берегах, которые сегодня занимает Сочи, обитали полуполюгендарные гениохи. В антрзале - реконструкция знаменитой каморы - небольшой, узкой и легкой ладьи, подобной тем, на которых плавали морские разбойники, охотившиеся за греческими и римскими купцами. Жестокий террор и разбой - главное, чем, увы, прославились гениохи в истории Черноморья. И образ жизни, и имя этих племен не могли не вызывать симпатии у Иосифа Виссарионовича, среди имен которого может быть не случайно были и “гении” и “-ох-и”.

Что же мы увидим в зале, который назовем условно “гениохским”? Об особом морском закате с парусами на горизонте можно не говорить. Доверимся фантазии художника. К сожалению, в коллекции музея не так много предметов, которые могут здесь экспонироваться в достаточно достоверных, с научной точки зрения, комплексах. Это могут быть составленные в живописные композиции (натюрморты) орудия и трофеи пиратской жизни, оружие, морские снасти, сосуды, монеты, украшения как местного, так и иноземного (разбойного) происхождения.

Сверхзадача экспозиционера в данном зале заставить посетителя глубже задуматься о том, что, помимо физического здоровья, есть еще и понятие здоровья нравственного. Можно попытаться перекинуть мостик в современность, чтобы за “подвигами” гениехов нам стали видны пороки современного нам общества, где закон силы, ловкости рук и мошенничества снова выходят на видное место. Композиции из трофеев гениехов в том же зале могут соседствовать, либо пространственно “пересекаться” с комплексами предметов, конфискованных у современных грабителей и контрабандистов.

Библейская заповедь - “не укради” - одна из главных этических проблем данного зала экспозиции. С нашей точки зрения, эта тема не является надуманной в городе Сочи, где новоявленные российские нувориши прожигают далеко не всегда честно заработанные деньги.

Данный раздел является одним из наиболее сложных и необычных по экспозиционным задачам, поэтому он нуждается в особенно детальной и тонкой проработке на стадии подготовки сценария и художественного проекта.

ВЕЧЕР 5 вновь переносит нас по хронологической шкале - во время, непосредственно предшествовавшее российской колонизации западного Кавказа. Мы направляемся в гости к горцам, представителям племен адыгов (причерноморские шабсуги). Едем к ним по выючной тропе, верхом или на арбе (макет арбы имеется в фондах музея). Атрибуты такого рода путешествия встречают нас в антрзале.

А дальше (в главном зале) - экспозиционные комплексы, рассказывающие о культуре тех, кто считается аборигенами этого региона. Поскольку гениехи, населявшие данную территорию в античное время, считаются “этническими предками” для группы адыгских народностей, и чтобы у посетителя нашей экспозиции не возникло искаженное представление о “генотипе” современных горцев, в данном разделе предполагается представить все лучшее, что характеризует духовную культуру адыгов.

С правой стороны зала - роскошный пейзаж морского заката. Тихие, спокойные, мирные краски. Некоторое беспокойство вызывают лишь движущиеся с северной стороны перистые облака, “кошачьи лапы” которых предвещают ухудшение погоды. Но пока все спокойно.

А сам зал - это “сад”. Его щедрый своей красотой и роскошными плодами (в том числе с символическим значением) образ с типичными сортами черкесских яблонь (чудом сохранившихся в некоторых районах Сочи) и виноградниками создает в этом пространстве идеальную для целей нашего экспозиционного повествования атмосферу.

В первой “витрине” - интерьер жилища шабсугского крестьянина. Ему, славящемуся своим гостеприимством (на этой характеристике, столь значимой для современных жителей Сочи и приезжих, предполагается сконцентрировать внимание), есть чем угостить, чем развлечь и чем порадовать гостя. Экспонаты: традиционная посуда и другая утварь, плоды причерноморских садов, дары леса, музыкальные инструменты и другие предметы, украшенные народным орнаментом, нарядные одежды, для детей - игрушки.

Следующий комплекс рассказывает о торговых и культурных связях причерноморских кавказцев друг с другом, а также с народами южного и северного причерноморья - с Турцией, с Россией. Необходимо попытаться выявить сложность этих отношений, обусловленных особым стратегическим положением этого места. О

том, что оно - “лакомый кусочек” для многих, вероятно, может подсказать и сама “райская” атмосфера, создаваемая в этом зале символикой плодоносящего сада.

“Не возжелай дома ближнего своего, ни жены его, ни раба его, ни вола его, ни всякого скота его, ничего, что есть суть его”. Необходимо вызвать у посетителя ассоциацию - воспоминание об этой ветхозаветной заповеди. Именно здесь - корни будущей трагедии шабсугов и родственников им адыгских племен, которым скоро будет суждено оставить родную землю.

ВЕЧЕР 6. В следующий зал мы переходим через антрзал, оформленный как сход на берег с борта Российского военного корабля времен основания форта “Александрия”. Может быть, это тот самый фрегат, в одной из кают которого писал завещание накануне своей гибели А.А.Бестужев-Марлинский?

В зале, также как и другие, украшенном роскошным пейзажем, изображающим заход солнца на море, мы видим представленный без всяких прикрас образ военного лагеря, поселения, которому предстоит сделаться городом-курортом. Но это сейчас невозможно себе представить. Ничто не напоминает здесь признаков будущей здравницы, столицы курортов. Все наоборот. Солдатский быт, предчувствие безвременной гибели от пули горца или от малярийной лихорадки.

Все, что здесь демонстрируется - немой ответ на тот вопрос, который был задан в “подтексте” предыдущего зала. За нарушение библейской заповеди Россия отплатила тысячами жизней, в том числе из своего золотого фонда. Об этом напоминают могилы погибших на этих берегах Одоевского, Бестужева-Марлинского и многих других. Их имена овеяны славой, но нет ли в этой славе той же самой горчинки, которой отдают подвиги наших современников в Афганистане ? Можно попробовать вызвать эту ассоциацию у посетителей, “ненавязчиво” поместив в экспозиционный комплекс несколько предметов из “афганской” коллекции музея.

ВЕЧЕР 7. Ему предшествует антрзал, в котором мы ощущаем себя в обозе переселенцев, потянувшихся из разных уголков России в Сочи после окончания Кавказской войны. Атрибуты такого рода путешествия бесхитростны. Скрипучая телега, груженная крестьянским скарбом, разбитая дорога.

В зале нас встречает наиболее экзотического типа закат, тропических, редких для Средней России красок. Он и прекрасен и пугающ одновременно. Как еще сложится судьба новопоселенца? Одному Богу ведомо.

И действительно, тех, кто рискнул приехать сюда, ждала жизнь совсем не сладкая. Об этом могут рассказать бытовые комплексы, построенные на имеющихся в музее коллекциях по истории переселения. Здесь мы не найдем признаков большого благополучия. Скромная бедняцкая утварь, примитивные сельскохозяйственные инструменты. А если еще удастся показать, сколь многие из переселенцев умирали от голода, от экзотических болезней, так и не построив себе дом на новом месте, то мораль такой истории будет более, чем очевидной.

Вовсе не крестьянскому труду суждено было вновь сделать эту землю цветущей. Для адаптации российских земледельческих традиций к местным условиям должны были пройти долгие годы. А судьбу Сочи решила “огненная вода” Мацесты и осознание российскими предпринимателями уникальных перспектив развития здесь санаторно-курортного дела.

В заключительном комплексе седьмого зала экспозиции авторы должны подвести посетителей к мысли, что, может быть, не только и не столько об их здоровье

пекутся отцы города. За громкими лозунгами о народном благе, о пользе и выгоде для курорта (занимающего, кстати говоря, одно из лидирующих мест в России по онкологическим заболеваниям) может быть и сейчас скрываются алчные, волчьи глаза жаждущего наживы предпринимателя. Зарождение этого рода “хищнического” инстинкта на берегах Сочи можно было бы зафиксировать и проследить именно на начальном этапе курортного строительства - когда открылись первые два корпуса “Кавказской Ривьеры”.

И коль скоро в экспозиции зашла речь о волчьих, то есть вновь о животных, инстинктах, мы оказались готовы перейти в следующий зал, или ... назад к природе.

ВЕЧЕР 8. Путь сюда через сумрачные дебри горного (например, тисо-самшитового) леса ведет звериная, или охотничья, тропа, помнящая, наверное, сотни поколений пробирававшихся здесь людей. Здесь посетитель испытает комплекс щекочущих нервы ощущений, которые возникают, наверное, у каждого, кто впервые попадает в незнакомый, будоражащий воображение резкими тенями и звуками, первобытный лес.

В 8-м зале берег моря и закатное солнце с большим трудом просматриваются сквозь лесные заросли. Мы - у входа в пещеру самого древнего обитателя этих мест - на палеолитической стоянке. Жизнь человека, охотника и собирателя, здесь, казалось бы, ближе всего к животному существованию. Главная цель этой жизни - выживание, удовлетворение простейших физиологических потребностей. Стоп! А не то ли же самое на уме у многих наших современников. Вспомним, с чего начиналась наша экспозиция. Ведь и сегодня мы остаемся рабами своих плотских желаний и заботимся прежде всего и главным образом о своем драгоценном здоровье. Ради него, собственно, и приехали в Сочи. И быть может, неолитический человек, несмотря на примитивный образ жизни, был духовно богаче некоторых из нас, зная каждую лесную былинку и относясь, как к одухотворенному существу, к каждому лесному зверю.

Очевидно, что в данном зале посетитель будет иметь возможность “ознакомиться” со значительной частью археологических и естественнонаучных коллекций музея. Заметим, что подбор экспонатов для этого раздела должен быть особенно тщательным (благо - есть из чего выбирать) с тем, чтобы донести до сознания посетителей представление о том, что именно духовные искания и элементы активного творческого начала выделили человека из царства природы. Может быть, для этого придется несколько утрировать контрасты между всегда целесообразным порядком в жизни животных и зачастую иррациональными моментами в жизни человека. Вполне вероятно, что для решения подобных задач окажется недостаточно материала, относящегося только к биокомплексам горного леса и эпохе палеолита. Ассоциативная условность логики нашей экспозиции позволяет в необходимых случаях обратиться за “цитатами” из ... других экосистем и иных периодов древней истории. По крайней мере, было бы целесообразно использовать экспозиционные материалы по истории зарождения и развития искусства, религии, культовых обрядов и ритуалов, относящихся и к мезолиту, и к неолиту.

Резкий контраст современной цивилизации и древних языческих культур, который мы хотели бы показать в экспозиции МИГКС, должен заставить нашего посетителя задуматься о том, далеко ли мы ушли от первобытного человека, а если ушли, то всегда ли в лучшую сторону. Стали ли мы больше людьми, чем наши далекие предки, или только того и добились, что научились лучше холить свое брненное тело? Велика ли заслуга?

Ответить на эти вопросы предстоит самому музейному посетителю. Мы лишь немного поможем ему в следующем зале, куда ведет через очередной антрзал мраморная лестница, чем-то подобная тем, которые украшали фасады древнегреческих храмов.

ВЕЧЕР 9 (последний). И на этот раз мы снова оказываемся перед зрелищем заходящего солнца, но в другом месте - на террасе огромной скалы. Под нами бьются волны моря, над нами - каменный утес, еще выше - зловеще парит гигантский орел. Утес то ли из красного камня, то ли делают его багряно красным лучи заходящего солнца. Или, может быть, это следы крови ... Крови Прометея, пожертвовавшего собой ради того, чтобы дать людям огонь, согретый их души, научивший их понимать все вокруг, научивший людей видеть и слышать, давший им силу памяти, которой раньше люди не имели. Он, Прометей, вдохнул в людей волю, надежду, самоотверженность, стремление к творчеству.

Дух легендарного Прометея, витающий в районе Сочи - над Орлиными скалами вблизи Агурских водопадов - не случайно возникает в финале нашей экспозиции. И пусть это всего лишь легенда, миф, в который можно и не верить, но кто даст голову на отсечение за то, что истина в истории Сочи - что-то другое? А может быть и на самом деле не было никакого Прометея? И огонь, которым мы сегодня пользуемся, вовсе не тот, что делает человека Человеком? (И может быть, только в музее сохранились искорки того настоящего огня?). Снова вопросы, вопросы, вопросы.

Именно эти и им подобные, вечные вопросы человеческого бытия, о сути которого мы часто забываем, являются тем, с чем должны выйти из нашей экспозиции посетители. Если в результате жизнь (и отдых) в Сочи им станет представляться хотя бы чуть-чуть в ином свете, чем это было до посещения музея, то труд его сотрудников будет не напрасным.

\* \* \* \* \*

За пределами изложенной Сценарной концепции остались вопросы использования других экспозиционных помещений музея. Их - 4: одно большое на 3-м этаже (около 250 кв.м) и три на 1-м: кинозал, выставочный зал и так называемый зал “Космонавты в Сочи”.

Все эти помещения мы предложили бы использовать как специализированные выставочные залы.

Верхний зал, соседствующий с открытым кафе и оранжереей, лучше других подходит для выставок-манифестаций новых для города культурных явлений, программ, проектов. Это могли бы быть выставки изделий местной промышленности, презентации новых предприятий и фирм, выставки-конкурсы и выставки-продажи. Здесь могли бы проходить встречи с интересными, наиболее активными сегодня людьми города, генераторами его будущего. Это зал, который можно было бы так и назвать “Сочи III-его тысячелетия”. Под этой “рубрикой” были бы уместны выставки, посвященные перспективам проведения в городе Зимней Олимпиады. Здесь же могли бы проходить сопровождаемые показом чертежей и макетов дискуссии по поводу проектов строительства у берегов курорта грузового порта. Остро актуальная публицистика и футурология - так можно было бы определить тематическую или, точнее, жанровую специализацию данного зала музея.

Залы 1 этажа целесообразно предоставить для выставочных программ, адресованных наиболее частым посетителям музея.

Один из залов, например, космический, с постоянной экспозицией соответствующей коллекции и ее “ядром” - спускаемым аппаратом космонавта Севастьянова, было бы резоннее всего, как самое лучшее, отдать детям. Они, фантазеры и мечтатели, всегда будут тянуться к “звездной” тематике. Здесь же может обрести постоянную прописку коллекция картин Г.И.Курнина. Она послужит прекрасным антуражем для выставок детского художественного и технического творчества. На фоне незамысловатой и вполне нейтральной космической живописи Г.И.Курнина в зале со сравнительно легко “перекатываемым” композиционным центром в виде “колобка” спускаемого аппарата - будет смотреться любой даже самый сказочный выставочный сюжет.

“Мы рождены, чтоб сказку сделать былью” - поется в любимой всеми космонавтами песне, так что связь мира детства, мира сказок и мира космонавтики явно существует. Анализ всех аспектов этой взаимосвязи может привести к созданию концепции оригинального детского музея как составной части МИГКС. В этом микромузее, посвященном объектам и идеям планетарного масштаба, могут проходить интересные музееведческие эксперименты по внедрению в экспозиционную практику новейших достижений “космической” технологии, электроники, биомедицины и т.п. Уже сегодня для будущего детского музея может быть приобретено оборудование, способное резко повысить привлекательность данного учреждения для юной аудитории: тренажеры, компьютеры с информационно-познавательными и игровыми программами, связанными с космическими путешествиями, испытанием новой техники и.п.

Трудно себе представить детский зал музея без большого киноэкрана (сказки, космические одиссеи, другая видеофантастика). В связи с этим следует рассмотреть вопрос о том, чтобы отвести под детский музей именно то помещение, которое в проекте нового здания называется “кинозал”.

В таком случае большой выставочный зал, который раньше был предназначен “космонавтам”, можно было бы переадресовать взрослому поколению сочинцев. Возможным направлением специализации этого зала могла бы быть традиционная для МИГКС тема с условным названием “Ностальгия”.

Здесь могли бы проходить выставки-воспоминания, выставки-встречи поколений, выставки-юбилеи, выставки-чествования ветеранов. Спектр сюжетов такого рода достаточно очевиден, так как многие из них уже успешно апробированы в прошлой экспозиционно-выставочной практике МИГКС. Может быть, по мере углубления названной специализации появятся в этом спектре и новые краски или оттенки. Почему бы не быть, например, среди выставок, готовящихся для данного зала, специального цикла “Правда истории”, где экспозиционеры могли бы восполнить те неизбежные пробелы и недочеты, которые пришлось допустить в преследующей иные цели стационарной экспозиции музея (см. выше). По-своему любопытны могут оказаться и такие, например, циклы выставок, как “Сочи 10-х (20-х,30-х и т.д.) годов”. По отдельности не каждая из выставок с таким названием способна привлечь большую аудиторию, но если они составят целую серию с возможностью проследить судьбы одной или нескольких сочинских семей на протяжении нескольких поколений, то количество зрителей подобной выставочной программы может оказаться весьма значительным и при этом стабильным.

Как и в случае с детским музеем, зал “Ностальгия” нуждается в разработке особой концепции и программы деятельности.

Наиболее простой случай, практически не требующий никаких дополнительных обоснований, представляет собой выбор специализации и разработка программы использования четвертого выставочного зала - последнего из трех, расположенных на 1 этаже нового здания музея. Он должен быть предназначен для размещения (“проката” в Сочи) гастрольных выставок из других российских и зарубежных музеев.

## НА ПЕРЕКРЕСТКАХ КУЛЬТУР

### Часть первая

#### *Государственный музей Татарстана*

Государственный центральный музей Татарстана - головной музей объединения, размещающийся в здании Гостиного двора Казани, создается как Национальный музейный центр. Слово национальный подчеркивает, в данном случае, статус музея, служит указанием на широту и многоплановость проблематики, принадлежность стране, культурное наследие которой он представляет. Вместе с тем в ряде экспозиций будет сделан акцент на национальных и региональных культурных традициях, поскольку на сегодняшний день это едва ли не единственный путь, позволяющий вырваться из узких рамок привычных типовых структур и найти индивидуальное лицо музея.

Прежде чем перейти к непосредственному изложению экспозиционных сюжетов необходимо оговорить некоторые существенные особенности проектируемого музейного комплекса.

Эти особенности определяются как общим экспозиционным замыслом, так и рядом объективных обстоятельств, в частности, составом музейного собрания и отсутствием в настоящий момент общепризнанных концепций отечественной истории.

В первую очередь речь идет о специфике музейного историзма, заставляющей отказаться от привычных форм показа исторического процесса. Общая хронологическая последовательность сохраняется, но внутри нее историческое время то замедляется, то убыстряется. Подход становится избирательным и отдельные эпохи или события получают неравноценное освещение, а иногда и вовсе исключаются из тематики экспозиции. Главное внимание сосредотачивается на кульминационных, наиболее ярких эпизодах истории, занимающих важное место в историческом сознании общества и превращающихся в объект ценностных ориентаций человека. Историческая экспозиция приобретает тем самым прерывный характер, структурно организуется вокруг отдельных тем, вырастающих порой до самостоятельных музеев. В формирующейся исторической концепции музея намеренно выделяется ряд кульминационных точек, становящихся точками отсчета культурно-исторического развития региона, своеобразными ориентирами в пространстве истории.

Другая особенность экспозиции - ее историко-культурная направленность. Здесь действует тот же принцип избирательности и исторический процесс раскрывается в его культурном преломлении. История хозяйства, промышленности, политическая история отходят как бы на второй план или трактуются, главным образом, как факты культурной жизни. История предстает в виде цепи сменяющих друг друга культур или культурных периодов со своим набором предметных реалий, своей стилистикой и системой ценностей. Наличие значительных экспозиционных площадей позволяет дать достаточно детальные реконструкции культурно-исторической среды. Благодаря этому, каждая эпоха формируется в экспозиции в относительно замкнутый мир, в границах которого особенно наглядным становятся культурные доминанты и внешние влияния. Однако историко-культурный подход не только обособляет, но и объединяет

экспозиции внутри комплекса. Мы получаем в наше распоряжение универсальное средство организации экспозиционных материалов, тот единый “размер”, который связывает культуры археологические с историческими, этнографию с культурой просвещения, дает возможность с иных позиций взглянуть на современность и осмыслить природу в контексте культуры. Таким образом, каждый музей в составе комплекса представляет определенный пласт культуры, дополняет и расширяет наши представления о ней.

Предлагаемая историческая концепция и самоопределение музея как национального центра заставляют отказаться от классического краеведения. Культурные процессы прошлого и современности не могут быть ограничены административными рамками Татарстана. Решение многих вопросов требует привлечения материалов не краеведческого характера, происходящих порой с достаточно удаленных территорий. Такое положение вещей отражает специфику развития региона, где пересекались культурные влияния, складывались и вступали в контакты различные этносы. Кроме того следует учитывать, что Татарстан является наследником культуры, оказавшей значительное влияние на развитие Поволжья в целом.

С отходом от традиционного понимания краеведения связана и постановка центральной проблемы музея “Восток и Запад - встреча цивилизаций”. Само положение региона на границе двух культурных миров определило исторические судьбы населявших его народов. Проблема отношений Востока и Запада приобретает в музее сквозной характер и проходит буквально через все экспозиции, по-разному преломляясь в каждом отдельном случае.

\* \* \*

Проектируемый комплекс представляет собой своеобразный музейный город, отдельные части которого связаны друг с другом и в тоже время достаточно автономны. Он включает разнопрофильные музеи, каждый из которых может функционировать как самостоятельный, а может быть “закольцован” в единую систему. Большинство музеев имеют свое хранение (наряду с централизованным), экспозицию, составляющую единое целое, лекционный или, правильнее, экспозиционно-лекционный зал. Другими словами, Музей археологии, Музей истории XVIII - нач. XX вв. Естественнонаучный музей и Музей национальной литературы структурно подобны друг другу. Несколько особняком стоит музей-мемориал А.Ф.Лихачева, являющийся данью памяти основателю музея и выполнением его воли как дарителя. Впрочем, история музея в скрытом виде присутствует и в других частях комплекса. Так, Музей национальной литературы отчасти возрождает закрытый в 1921 г. Музей народов Востока, а Музей “Советская Татария” как бы наследует Музею пролетарской революции, просуществовавшему до 1925 г.

### ***I. Музей археологии***

Выделение особого археологического музея в структуре комплекса объясняется не только спецификой археологических материалов в музеях данного профиля, но и наличием значительных коллекций, открытием эталонных памятников, складыванием в Казани собственной археологической школы, давними традициями археологического изучения края. Научное и музейное значение сложившихся собраний определяется

историческим своеобразием региона, явившегося местом формирования ряда археологических культур и территорий, где происходили в древности интенсивные межкультурные и межэтнические контакты.

У археологического музея есть свой пролог и эпилог. Мы намеренно отделяем от него, с одной стороны, палеолит, с другой - культуру конца железного века, интегрируя их соответственно в природу и в историю. Между ними оказывается особое время, особая "археологическая эпоха", в рамках которой идут процессы освоения природной среды и формирования историко-культурной среды - базы дальнейшего исторического развития.

Экспозиция Музея археологии предстает в виде цепи сменяющих друг друга культур, объединенных в группы, связанные с крупными эпохами и определенными ступенями развития хозяйственной деятельности.

Экспозиция открывается материалами эпохи мезолита. Это несколько утрированный, точнее ничем не дополненный, чисто археологический показ коллекций с отдельных памятников, планов и профилей раскопов с обозначением жилищ, очагов, скоплений находок. Преднамеренное усложнение темы в определенном смысле, игра в научный отчет, в значительной мере противостоят остальной экспозиции и должны как бы погрузить посетителя в иную, еще непонятную ему атмосферу. Это своеобразное столкновение мифа об археологической науке с реальностью. В дальнейшем научная или коллекционная экспозиция начинает постепенно достраиваться за счет реконструкций, усложнения пространственных решений, появления теневых изображений на стенах.

Волосовская культура эпохи энеолита демонстрирует универсальный комплекс присваивающего хозяйства с максимальным использованием природных возможностей лесной полосы.

Мир подразделяется на макрокосм - природу и микрокосм - освоенное пространство (охотничьи угодья, поселения, жилища). Они проникают друг в друга и на их пересечении рождаются главные виды хозяйства, мифология, искусство. Каждый из видов деятельности достаточно специализирован, что подтверждается разнообразием охотничьего снаряжения, сложными рыболовными снастями (верши, морды и т. п.). В тоже время центр тяжести в экспозиции переносится на бытовую сферу. Экспозиционное пространство схематически воспроизводит планировку волосовского жилища внутри которого как бы оказывается посетитель. Реконструируются элементы столбовых и плетеных конструкций, очаги с крупными сосудами, нары. Рядом с жилищем площадка - мастерская, где обрабатывался кремь, с лежащими грудой кремневыми желваками, отщепами, заготовками орудий.

Хотя в экспозиции и возможно появление скульптурных портретных реконструкций или силуэтов людей при показе различных украшений, главной фигурой эпохи оставался зверь, а не человек. Волосовское время - это расцвет тотемизма, и в теневых изображениях на стене передаются звери, птицы и рыбы, известные по волосовской мелкой пластике из кремня и кости. Спроецированные на экран, они как бы преобразуются в петроглифы и отражают макрокосм, воспроизведенный в искусстве малых форм.

Представленные в следующем разделе культуры - балановская и абашевская являлись ответвлениями крупных культурно-исторических общностей и племенных союзов, занимавших огромные пространства лесной и лесостепной полосы. В значительной степени каждая из этих общностей определяла культурный облик

отдельных периодов эпохи бронзы, оказывая значительное влияние на соседние племена. Для местной приказанской культуры они составляют как бы культурно-исторический контекст, позволяющий лучше понять отдельные этапы ее развития.

Открытие металла, приручение лошади, появление колес - необычайно расширили и видоизменили мир. Однако, несмотря на значительные достижения, не быт и хозяйство, а война и добыча заняли главное место в новой системе ценностей. Это библейское время патриархов-пастухов, время походов и военных столкновений. Эта особенность эпохи преломляется в экспозиции в "войну вещей" - повисших в воздухе топоров, копий, кинжалов. В витринах - изделия из бронзы: украшения, орудия труда, оружие, а также литейные формы.

В центре внимания погребальный обряд, отразивший в наиболее концентрированном виде предметный мир и идеальные представления эпохи. В экспозицию вводятся вырезки погребений из грунтовых балановских могильников. Реконструируется на фоне курганной насыпи абашевское захоронение с кострищем, оградой из вертикальных столбов и грубыми идолами. Культу огня небесного и земного соответствуют солярные изображения и свастики на сосудах. У подножья символического священного дерева лежит клад бронзовых вещей - атрибутов эпохи. Стилевое и этическое своеобразие каждой из культур передается и керамическими комплексами.

Силуэтные изображения на стене воспроизводят культурно и этнически близкие балановским племенам петроглифы Скандинавии: воины с поднятыми боевыми топорами, идущие навстречу солнцу, воины в ладье.

Раздел, посвященный приказанской культуре, напротив, имеет комплексный характер и призван раскрыть самые разные стороны жизни ее носителей. Перед нами возникает предцивилизация скотоводов и земледельцев, густо заселивших берега Волги, Камы и их крупных притоков. На материалах приказанской культуры демонстрируются достижения эпохи в целом. Создается земледельческий комплекс с зернотерочными плитами, пестами, мотыгами и серпами-косарями. О собственном металлургическом очаге приказанцев говорит комплекс, включающий обломки тиглей, шлаки, металлические изделия различных типов.

Следующий раздел экспозиции рассказывает о культурах раннего железного века. Главное место занимает ананьинская культура, демонстрирующая все характерные черты эпохи и городищинских культур в целом. Ее носители - первые исторические народы на территории Татарстана, тиссагеты по Геродоту. Места их обитания - периферия античного мира, "край света" у подножья Рифейских гор. И вместе с тем у ананьинцев развитый строй военной демократии с выделением вождей и знати (старейшин), далекий лесной аналог цивилизации скифов.

В качестве символов новой эпохи в истории человечества экспозицию открывают простая железная крица, шлаки, первые железные орудия. В витринах железное и бронзовое оружие, медные украшения, костяные изделия. Торговые связи со Скифией, Кавказом, Скандинавией, Средней Азией и Западной Сибирью демонстрируют предметы импорта.

Главный акцент делается на объектах, характеризующих новые явления в общественной жизни. Это - макет укрепленного родового поселка-городища, реконструкция могилы вождя с каменной обкладкой и богатым набором оружия, украшений, орудий труда, воспроизведение надгробной плиты из Ананьинского могильника с изображением воина. Священное дерево с вырезанными на стволе

личинами подражает находке из Курганского клада. На нем подвешены бронзовые фигурки жертвенных животных и ритуальные сосудики. В отдельную тему выделяется искусство ананьинских племен с местным вариантом звериного стиля.

## ***II. Великая степь. Волжская Булгария***

Экспозиция состоит из двух больших разделов. Содержанием одного из них является экскурс в этническую историю болгар, другой отражает историю первого в регионе государственного образования - Волжской Булгарии, включая золотоордынский период XIII - нач. XV веков.

Сначала исторической сценой становятся степи Евразии, а основным сюжетом - кочевой мир. Каждое из происходящих здесь событий, от Великого переселения народов до складывания и распада крупных племенных союзов или ранних государств, получает свой резонанс в Волго-Камье. Регион оказывается вовлеченным в орбиту истории с доминантой степных влияний, поэтому экспозиция передает, прежде всего, атмосферу степей и кочевого быта. Она строится в виде нескольких пластов воспоминаний о прошлом народа и его прародине. Сам характер воспоминаний превращает каждое изображение в символ, каждую археологическую находку - в реликвию.

Первый пласт исторической памяти относится по времени к Великой Болгарии и Хазарского каганата. Это начало истории болгар, время формирования этнокультурных традиций. В экспозиции появляются комплексы вещей воинов-кочевников: сабли, копья, котлы, удила, стремена.

Третий пласт воспоминаний - переселение болгар на Волгу и обретение родины. Экспозиция на материалах могильников рисует сложную культурную и этическую ситуацию в регионе накануне перехода болгар (именьковская культура, проникновение тюрко-язычного населения).

Раздел "Волжская Булгария" призван дать представление об одном из кульминационных пунктов в истории региона - первой цивилизации на Средней Волге. Это классическое мусульманское государство, форпост культуры Востока на границе с Европой. Экспозицию открывает комплекс, связанный с принятием ислама - событием, определившим дальнейшую судьбу Волжской Булгарии. Воспроизводятся атрибуты встречи царя Алмуша с посольством багдадского халифа: два зеленых знамени пророка, тюрбан и савад - парадное черное одеяние высших сановников халифата. Рядом Коран, изделия с надписями, муляжи рукописей XI - XII веков.

Несмотря на высокоразвитое сельское хозяйство облик Волжской Булгарии определяют в первую очередь города. Город и становится тем контекстом, той декорацией, на фоне которой разворачивается экспозиционное действие. Это панорама с макетами зданий Биляра и Булгара. Внутри экспозиционной "городской среды" кипит городская жизнь и происходят важнейшие события. Разворачивается панорама ремесленных кварталов: металлургов с их полусферическими горнами, кузнецов с образцами их продукции, ювелиров, кожевников, гончаров с печами для обжига и разнообразной посудой.

Отдельно создается комплекс Ага Базара с реконструкцией фрагмента пристани на берегу Волги и причалившей ладьи. В витринах привозные вещи из Скандинавии, Прибалтики, Руси, Западной Европы, Средней Азии, Ирана, Китая. Возникает тема Волжского пути.

Завершается экспозиция картиной разорения и упадка Волжской Булгарии под ударами Золотой Орды и русских княжеств. На пепелище среди руин остаются лишь надгробные плиты с надписями, как последнее напоминание о былом величии.

### *Казанское ханство и казанский край в составе*

#### *Московского государства XVI - XVII века*

##### *Сценарий экспозиции*

Экспозиция “Казанское ханство” и “Казанский край в составе Московского государства XVI - XVII века” завершают собой Музей древней и средневековой истории. Вместе с тем эти разделы являются вполне самостоятельным образованием в общей структуре экспозиции, размещенным в первом этаже здания и имеющим отдельный вход через подъезд. Фактически, это особый музей позднесредневековой истории, хотя и связанный тематически с экспозицией, посвященной Волжской Булгарии, и являющийся в определенной мере ее продолжением.

Если в прежней экспозиции эпоха Казанского ханства выглядела лишь эпизодом в истории развития края, то в новом музее она предстает как кульминационный момент в судьбе татарского, а отчасти и русского народа. Именно такой запечатлелась история возвышения и падения Казани в создании обоих народов. События XVI в., отразившись в фольклоре и исторических сочинениях, выросли до эпических масштабов. Именно эта эпическая и, в какой-то степени, романтическая окрашенность восприятия событий этого времени должна стать важным средством их экспозиционного воспроизведения.

Однако на пути создания самостоятельной экспозиции по Казанскому ханству мы сталкиваемся с целым рядом почти неразрешимых проблем. Если сами исторические факты достаточно хорошо известны по письменным источникам, то предметных реалий, способных дать истинное представление о культуре Казани, сохранилось ничтожно мало. Архитектура известна вообще лишь по описаниям, оставленным современниками.

В сложившейся ситуации единственно приемлемым представляется путь научной реконструкции и создания экспозиционной гипотезы, позволяющей в конечном счете создать целостный образ времени и культуры. Означенный прием близок народно-фольклорному взгляду на историю, допускает ее идеализацию, домысливание, обращение к общему фонду исламской культуры. Вместе с тем он нацеливает исследователей на поиск конкретных научных данных, необходимых не столько для вербально понятийной, сколько для визуально-образной реконструкции прошлого. Музейная экспозиция в этом случае стимулирует проведение историко-культурных изысканий.

Экспозиция “Казанское ханство” и “В составе Московского государства” включает восемь экспозиционных залов и кинозал в центре. В плане она напоминает легендарную мечеть с восьмью минаретами и одновременно храм Василия Блаженного. Экспозиция имеет симметричное строение, и две ее основные тематические части, условно “казанская” и “московская”, как бы зеркальны одна другой. При всех различиях эти разделы постоянно перекликаются друг с другом, что находит себе выражение в орнаментах и колористике стенной росписи, расположении фигур и портретов, размещении ведущих экспонатов.

Зал 1 является вводным, переносящим посетителя в первую половину XV в. к истокам казанской государственности. Средством вхождения в иное историческое пространство вновь служат памятники археологии.

Зал 2 подчеркнуто историчен, т.е. предполагает не погружение в атмосферу жизни Казани XV - XVI в., а сохранение исторической дистанции. Это тоже взгляд из сегодняшнего дня, но уже не через археологию, а через историю. Если в зале 1 демонстрируются непосредственно сами источники, то в зале 2 появляются первые реконструкции, переводящие исторические данные в зрительный образ.

Экспозиция 2 зала выполняет несколько задач, главной из которых является самоопределение посетителя в историческом пространстве. С этой целью привлекаются картографические материалы, раскрывающие реальную геополитическую ситуацию конца XV - XVI вв. Увеличенное воспроизведение средневековой карты переворачивает привычное представление посетителя о роли и значении отдельных государств и народов.

Другая задача, решаемая в экспозиции 2 зала - показать социальную структуру казанского общества, феодальную иерархию и административно-государственное устройство. На правой от входа стене, напротив карты, помещается живописное панно, изображающее феодальную лестницу Казанского ханства: хан, карчи, султаны, эмиры, мурзы, уланы, ички-казаки; главный сеид, сеиды, шейхи, имамы, муллы.

Рядом с панно находится вход в кинозал, и, таким образом, оно начинает нести и вторую нагрузку, давая перечень персонажей, которым предстоит ожить на экране.

Зал 3, в который посетитель попадает после просмотра кинофильма, воспроизводит совершенно иной срез жизни ханства. Это мир труда и главными фигурами здесь являются крестьяне и городской ремесленник. В росписях на стенах используются сюжеты восточных миниатюр, изображающие сельскохозяйственные работы, занятия и развлечения горожан, обучение в медресе. Зал передает быт средневековой Казани и, более обобщенно - восточного средневекового города, с его суетой, пестротой красок, базаром - одним словом, жизнь улицы. Но это мусульманский город, и в центре зала - фигура муллы с Кораном. Искусство и литература не выделяются в особую сферу и показываются в зале в ряду других ремесел. Так, витрины с изделиями казанских ремесленников дополняются показом сохранившихся архитектурных деталей и книгами с поэтическими, прозаическими и историческими сочинениями времени Казанского ханства.

Зал 4 посвящен политической жизни ханства и его отношениям с другими государствами, прежде всего Москвой и Крымом. На стенах - галерея портретов ханов от Махмутака до Едигера. Письменная история, столь трудно воспроизводимая в музее, передается здесь в лицах, и зал явственно раскалывается надвое: на ставленников Москвы и Крыма на московскую и крымскую партии. Между портретами - поэтические строки, посвященные ханам. В центре зала - макет главной мечети Казани.

Зал 5 и пространственно, и тематически является рубежом экспозиции, разделяя два периода в истории Казани. В центре его одна из крупнейших битв средневековья - осада и взятие Казани московскими войсками. По оси зала размещаются фигуры русского и татарского воинов. На правой стороне - рельефная карта осажденного города, воспроизводящая панораму местности, укрепления и расположение войск.

На противоположную стену переносятся миниатюры русских летописей, изображающие прием послов, выступление русских войск, основание и строительство

Свияжска. Тем самым мы показываем, что речь идет о большой войне, в которой взятие Казани было лишь кульминационным пунктом. Это позволяет закончить экспозицию зала материалами о восстаниях 1552-1557гг. и 1572-1584гг., подойти к проблеме исторических последствий завоевания Россией Среднего, а позднее и Нижнего Поволжья. Казанское ханство было воротами Азии, и его покорение открыло для России пути продвижения в Приуралье и Сибирь. Этот сказочно богатый мир отчасти находился в сфере влияния Казанского ханства, отчасти был связан с ним родством исторических судеб. Именно Среднее Поволжье с центром в Казани становится базой для освоения новых территорий на востоке, и материалы о Строгановской вотчине, похода Ермака, распространении русского влияния на башкирские земли, завершая экспозицию зала, одновременно открывают перед посетителем колоссальную историческую перспективу событий 1552г.

Несмотря на то, что “русская тема” достаточно мощно заявила о себе уже в зале, посвященном гибели Казанского ханства, по существу первая на протяжении всей экспозиции встреча посетителя с Россией происходит в следующем, шестом зале. Поэтому он может рассматриваться как своеобразное введение в контекст русской истории, закладывающее основы ее понимания. Это знакомство с государством, частью которого стало отныне Среднее Поволжье. На стенах - портреты московских великих князей и царей XV-XVII вв., в годы правления которых формируется и укрепляется централизованное государство. История Казанского царства вплетается в единый интеграционный процесс, охватывающий огромные пространства Восточной Европы, и герб Казани оказывается в ряду гербов других городов и земель, покоренных Москвой и утративших свою независимость. Большая царская печать как бы разворачивается на всю экспозицию зала и, символизируя государство в целом, одновременно называет города, из которых шел основной поток переселенцев на казанские земли.

Главная тема зала - московское великодержавие, и в этом плане его экспозиция, построенная по принципу подобия экспозиции зала 4, одновременно и противостоит ей как идея национальной государственности - идее великодержавия. В то же время присоединенная Казань стала и одним из фундаментов русской государственности, оказала заметное влияние на ее развитие. Это нашло свое отражение и в таких атрибутах власти как венец московских царей - Казанская шапка, печать “Царства Казанского” и многих других. Наиболее символическим выражением этого влияния стал возведенный в Москве собор Покрова Богородицы, макет которого размещается в центре зала. Тем самым мы открываем тему интеграции татарско-казанской культуры в культуру России и вместе с тем показываем, что с момента присоединения начинается новый отсчет времени не только татарской, но и русской истории.

Основная тема зала 7 - “Казань во второй половине XVI-XVII вв.”. Экспозиция призвана раскрыть особенности культуры и организации жизни русского позднесредневекового города в целом. Вместе с тем город в данном случае воспроизводит модель государственного устройства России. Продолжая линию предыдущего зала, экспозиция показывает слагаемые российской государственности: приказную и податную системы, военную и церковную организации. Казань, прежде столица независимого государства, превращается в крепость-форпост колонизации края. Ханский дворец становится арсеналом и пороховым складом, мечети сносятся или перестраиваются в православные храмы.

Кремлю и монастырям противостоит бурлящая жизнь ремесленно-торгового посада. Перемещаясь в пространстве экспозиции, посетитель как бы движется по городу, знакомится со слободской структурой, категориями ремесленников,

купечеством. При этом акцент делается не на ремесленном производстве, а на особенностях быта, уклада жизни горожан. Ключевые фигуры купца и ремесленника позволяют подойти к реконструкции костюма представителей различных слоев населения. Изображения на стенах воспроизводят сюжеты миниатюр лицевых рукописей.

Зал 8 нарушает медленное течение экспозиционного повествования. Это зал конфликтов, отражающий основные узлы противоречий “бунташного” XVII в. Главные фигуры зала - бунтарь, казак, беглый крестьянин. Ведущая тема зала - не просто крестьянские восстания, а народная стихия, противостоящая официальной политике московского правительства и в то же время постоянно втягиваемая в ее орбиту.

Экспозиция зала 8 заканчивается на пороге нового времени и знаменует собой прощание со средневековьем. Она как бы утрачивает краски и приобретает определенную графичность. В последующей экспозиции пути людей и культур расходятся, что нашло себе выражение в разделении на Музей этнографии и Музей истории XVIII - нач. XX вв.

### *Музей этнографии*

Этнографический музей создается как самостоятельное образование со своими фондами и экспозицией. В то же время он выполняет и определенные функции в общей системе экспозиций музейного комплекса. Соответственно вырабатываются и три варианта экскурсионных маршрутов :

- по Музею этнографии (одна или несколько тематических экскурсий);
- в рамках обзорной экскурсии по музейному комплексу с осмотром главного экспозиционного ряда и возвращением в историческую часть к первой половине XVIII в.;
- в рамках исторической экскурсии, минуя музей этнографии (с переходом от экспозиции XVIII в. на 1 этаже к первой половине XVIII в. на 2 этаже).

Расположение музея на стыке двух исторических периодов средневековья и нового времени объясняется не только потребностями его разнопланового использования, но и реальными историческими процессами, приведшими к вытеснению татарской культуры из городов, складыванию разделения на сельскую и городскую культуры, при ориентации первой на национальную и восточно-исламскую традицию, а второй - на русскую православную и светскую европейскую. Такое размещение музея не нарушает общей хронологии, поскольку оформление народной культуры как особого комплекса начинается с конца XVII в., хотя истоки его уходят в глубокую древность, а большинство экспонируемых материалов относится ко второй половине XIX - XX вв.

Основной задачей Музея этнографии является показ Среднего Поволжья, как единого культурного региона, живущего своей жизнью, синтезирующего и перерабатывающего разновременные и разноэтнические культурные включения. Возникающий комплекс сельской народной культуры противостоит и отчасти соперничает с расположенным в противоположном от входа крыле комплексом городской культуры XVIII - нач. XX вв. Видимый акцент делается на этнографии татарского населения, поскольку культура других этнических групп достаточно полно представлена в музеях России и республик Поволжья. Татарская народная культура

оказывается той основой через которую раскрываются процессы межэтнических взаимодействий, выявляются древнетюркские и восточно-мусульманские напластования, финское, русское, кавказское и османское влияния.

Создаваемая комплексная этнографическая экспозиция сочетает в себе черты этногалереи с ее коллекционно-систематическим показом и этнопарка с реконструкцией и демонстрацией бытовых сцен и ситуаций. Эти два плана, наглядный и детализирующий, приурочены к противоположным сторонам основного прохода. Мы движемся по деревенской улице и справа от нас в раме раскрытых фасадов домов и фронтонов с “сиянием” возникают отдельные сцены жизни и быта.

Вместе с тем каждая из сцен демонстрирует своеобразный синтез различных видов народного искусства. Каждое из этих искусств, выйдя за границы воссозданного комплекса, становится элементом для построения систематической части экспозиции. В этом ряду, расположенном по внешнему периметру музея, появляется возможность показать все многообразие основных и подсобных занятий от земледелия до вышивки и ювелирного дела. Задним планом для этого экспозиционного ряда становится панорама природной и историко-культурной среды сельских поселений. Элементы интерьера, домашнего быта выносятся в новое для них пространство, выступая в то же время в качестве объектов этнографического изучения и музейного коллекционирования.

В экспозиционно-лекционном зале в отличие от предшествующей экспозиции, где, несмотря на обилие фигур, главной темой являются традиционные занятия, интерьер, вещи, внимание переносится на человека. Перед нами этнографическая панорама Татарстана, представляющая различные народы Поволжья, своеобразный костюмированный бал. Это группы фигур в национальных костюмах, а так как основная сфера функционирования традиционной одежды в современных условиях - праздник, то элементы народных праздников становятся основой для взаимного расположения фигур. Многоплановость использования зала не только для лекций, но и в первую очередь для фольклорных вечеров и концертов, предполагает включение его в единое праздничное действие, в котором выступления фольклорных коллективов и экспозиция взаимно дополняют друг друга.

### *Музей истории XVIII - нач. XX веков*

Экспозиция Музея занимает второй этаж северного крыла здания. Как и остальные части комплекса она может функционировать и в автономном режиме, и в качестве элемента единой системы экспозиций. Вместе с тем, в силу своеобразия тематики и характера используемых материалов, музей формирует свою аудиторию, прежде всего круг тяготеющих к нему коллекционеров.

По своей главной направленности Музей истории XVIII - нач. XX веков является городским музеем. Он целиком посвящен Казани (третьему по величине и значению городу Российской империи). Это Музей городского образа жизни, городского хозяйства, городского менталитета. С этой точки зрения он в значительной мере выступает как оппонент Этнографического музея, представляющего по-преимуществу сельскую традиционную культуру на том же отрезке истории края.

Но это не просто городская культура, а европейская культура Нового времени, утвердившаяся на берегах Волги и в значительной мере перестроившая по единой модели цивилизации культуру как русскую, так и татарскую. Именно в процессе этих межкультурных взаимодействий была подготовлена база для позднейшего

возрождения татарской государственности с ее современными ориентациями на турецко-исламскую культуру, прошедшую сходный путь эволюции.

Само время, к которому обращен музей, занимает сегодня особое место в общественном сознании, воспринимается как некий утраченный идеал, образец для подражания, исходная точка в процессе культурного и социального возрождения. Поэтому экспозиция имеет и некое ностальгическое настроение; не только Россия, но и Казань “которую мы потеряли”. Оно воплощается в определенном “эстетстве” создаваемого музея, в отношении любования и восхищения достижениями отечественной культуры времени ее расцвета.

В новом музее при сохранении общей хронологической последовательности отдельные исторические эпизоды намерено расширяться, переводятся на уровень типического, а плавное течение общероссийского исторического времени как бы выносятся за границы экспозиционного действия. Мы формируем слепки городской жизни на нескольких исторических срезах: начало XVIII в., третья четверть XVIII в., конец XIX - нач. XX вв. Иными словами - это петровское время, екатерининская эпоха и “серебряный век” русской культуры. Проблематика первой половины XIX в. остается за рамками нашего повествования. Точнее ее заменяет тема “Просвещения”, выросшего на базе достижений XVIII столетия, создавшего базу для процветания страны в пореформенное время и необычайного подъема, переживавшегося на рубеже нашего века как русской, так и татарской культурой. Она является сквозной и, связывая замыслы XVIII в. с реалиями XX в., представляет в наиболее концентрированном выражении культуру первой половины XIX в. Этим обеспечивается целостность экспозиции, преодолеваются хронологические разрывы.

Тем не менее в экспозиции четко выделяются две основные части, приуроченные к сквозным ходам - анфиладам. Это “Казань XVIII в.” и “Казань рубежа XIX - XX в.”. Попасть из одного времени в другое можно только “пройдя нелегкий путь просвещения”.

Каждая часть представляет собой сочетание городских видов с интерьерами различных заведений, общественных мест, жилых помещений. Однако, если интерьеры XVIII в. - это скорее сцены с фигурами и воспроизведенной обстановкой, то интерьеры XIX - XX вв. доступны для проходов посетителей, по возможности приближены к условиям реального функционирования.

Характер оформления интерьеров определяется господствовавшими в данное время художественными стилями. Для XVIII в. это - барокко и классицизм, для рубежа XIX - XX в. - модерн в многообразии его проявлений. Роль формообразующих стилей в музее неодинакова. Если барокко и классицизм призваны лишь передать колорит эпохи, то модерн сам по себе становится значимой темой историко-культурной экспозиции. В определенном смысле можно даже говорить о музее русского модерна как стиля, определявшего не только искусство, но и образ жизни.

Еще одним отличием крупных частей экспозиции является отношение к персоналиям. История XVIII в. предстает в значительной степени персонифицированной в фигурах Петра I, Екатерины II, Е.Пугачева, Г.Державина. Напротив, для позднейшего времени речь идет скорее о типажах, представителях отдельных социальных слоев.

Общая схема построения экспозиции позволяет посетителю несколько раз побывать в Казани на протяжении двух веков. Это своеобразная историческая экскурсия по городу. Каждое новое посещение позволяет увидеть и оценить

существенные сдвиги, происшедшие в культуре и образе жизни горожан. Вместе с тем все “визиты” приурочены к важным событиям в истории города.

Тема “Приездов” приобретает самостоятельное значение, оказываясь связанной с реальными посещениями города царствующими особами. Качественно различаясь между собой, эти “приезды” позволяют увидеть разные стороны городской жизни, сопричастным которым оказывается и посетитель. Если в случае Петра I это деловая поездка, то визит Екатерины II - праздник, вынесенный на площади и улицы города, праздник, ставший выражением идеалов и предпочтений культуры XVIII в.

Наконец, появление в Казани Е.Пугачева - самозванного императора Петра III - это уже разрушительное вторжение в жизнь города внешней, враждебной ему стихии.

Деловая поездка Петра I, в ходе которой он в 1722г. посетил Казань, была отмечена вмешательством государя-реформатора сразу в несколько сфер городской жизни: административное управление, казенная промышленность и частное предпринимательство. В совокупности они характеризуют важнейшие направления петровских преобразований.

В экспозиции мы “вместе с царем” посещаем губернскую канцелярию, адмиралтейство и контору купца И.А.Михляева. Это три последовательно расположенных интерьерных комплекса.

Приезд в Казань Екатерины II 1767г. во время ее путешествия по Волге воспроизведен в экспозиционной анфиладе и занимает значительную ее часть. Это улица города на пути к Кремлю, устланная сукном. К триумфальным трехарочным воротам ведет галерея из колонн и пилястр, между которыми размещены статуи. Над главной аркой - огромный щит с гербом Российской империи, на центральной оси улицы размещена карета сер. XVIII в.

Сохранившиеся описания и гравюры позволяют с высокой степенью научной точности воспроизвести фрагмент городского празднества. Бутафория оказывается здесь вполне уместной, поскольку и сам прототип имел такой же бутафорский, символический характер. Общий эффект может быть усилен музыкой и иллюминацией, также активно использовавшимися при торжественной встрече императрицы.

Начиная с рассмотренного раздела, на протяжении всей экспозиции активно используются оконные проемы. А них воспроизводятся виды городской застройки в разные периоды, открывавшиеся с данной точки обзора. Для XVIII в. - это панорама Кремля, Красной площади и прилегающих улиц.

События, связанные с восстанием под предводительством Е.Пугачева, противопоставлены в экспозиции не только созидательной деятельности Екатерины II, но и всему направлению развития страны. Перед нами конфликт скорее культурный, чем социальный, - реакция, задержавшегося на окраинах России средневековья, на попытку внедрения цивилизации и просвещения. Отсюда резкое расхождение в отношении к пугачевщине со стороны жителей города и губернии.

В экспозиции мы ограничиваемся показом событий, связанных с обороной Казани. Главное внимание обращено на раскрытие феномена “самозванчества” с фальшивостью его идеологии и атрибутики. В интерьерной сцене “Заседание пугачевского штаба” - все от кресла, имитирующего трон, до мундиров, оружия и знамен - суть народная пародия, подражание нововведениям просвещенного века. В реальности для Казани эта игра во власть оборачивается пожаром и разорением, отраженными на графических витражах окон.

Исторически оправданным способом разрешения возникшего конфликта предстает в экспозиции распространение образования, приобщение к нему более широких социальных слоев. Здесь неслучайно возникает фигура Г.Р.Державина, придворного поэта и министра юстиции, принимавшего участие в подавлении пугачевского бунта. Державинский мемориальный комплекс создает возможность плавного перехода к большому разделу “Просвещение”.

Ведущее место в разделе занимает история Казанского университета. Университетская тематика соединяет две экспозиционные “улицы-анфилады”. Хронологическая последовательность сохраняется благодаря наличию в этой части экспозиции своей линии развития: от первых студентов (С.Аксакова, бр. Панаевых и др.) до формирования научных школ, возглавлявшихся крупнейшими учеными (Н.И.Лобачевский, А.М.Бутлеров, А.М.Казем-Бек и др.).

История университета дается в виде нескольких комплексов, раскрывающих отдельные стороны его жизни. Об организации учебного процесса рассказывается в “классе-лаборатории”, оснащенной химическими и физическими приборами. Комплекс “Азиатская типография” характеризует “разряд восточной словесности”, востоковедческое направление исследований в целом и издательскую деятельность.

За ними следует комплекс “Литературный салон К.Фукса”, профессора университета и доктора медицины. В классическом интерьере с мебелью и другими предметами обстановки 1830-1840-х гг., среди библиотеки и коллекции картин, найдут свое место материалы о казанских литераторах пушкинской поры.

Из “стен” университета мы выходим прямо на улицу Казани рубежа XIX - XX вв. Улица замощена, по ней движется пролетка, следуют прохожие, и мы “смешиваемся” с толпой. Если в предшествующей части фигуры находились только в интерьерах, то здесь городские типы расставлены в главном проходе, а более глубокие интерьеры открыты для посетителей.

С улицы посетитель заходит внутрь домов, где размещаются учреждения, магазины, различные заведения. В совокупности они представляют своеобразный Адрес-календарь Казани. Друг за другом чередой следуют комплексы: “Почтовое отделение” с передающим аппаратом, весами, окошками для приема корреспонденции и продажи открыток; “Модное ателье” с зеркалами, манекенами, швейными машинками, наборами выкроек и журналов; “Фирменный магазин” с интерьером в стиле модерн и образцами товаров. Комплекс “Театральный подъезд” представляет собой музей русского и татарского театров Казани.

Большинство комплексов являются действующими. В фотографии можно сделать снимки, на почте - послать открытку, в ателье просмотреть журнал мод и заказать туалеты. Общее количество подобных комплексов может быть заметно расширено, но при этом желательно сохранить их активный характер.

Среди других городских объектов - Лихачевский музей. Он воссоздает экспозиционное оборудование и принципы подачи материала в музейной практике того времени. Это уникальный музей в музее и одновременно мемориал выдающегося ученого А.Ф.Лихачева. Главная тема его - научное коллекционирование и развитие гуманитарных исследований, что позволит задействовать и так называемые непрофильные материалы, в частности коллекции восточного искусства.

Музей природы является автономным образованием в составе Музейного комплекса Татарстана. По своему значению и составу коллекций он выходит за рамки чисто регионального музея и соединяет в себе его черты с чертами главного естественнонаучного музея страны. Таким образом, проектируемый музей по своей тематике не может ограничиваться краеведением и должен показывать жизнь природы более широко, представляя, по мере возможности, естественнонаучное направление музейного дела в целом. Выбор названного пути объясняется и тем, что он позволяет полнее использовать сложившееся собрание, в котором ботаническая и часть зоологической коллекций носят систематический характер, а многие составляющие их предметы лишены научной документации.

Выходом из сложившейся ситуации оказывается привлечение всего арсенала средств и приемов показа, накопленных естественнонаучным музеем. Речь идет об использовании в экспозиции элементов различных типов музеев, в том числе и таких как дендрарии, ботанические сады, музеи-аквариумы, террариумы. Обращение к опыту музеев с живыми экспонатами связано и с определенным кризисом традиционных музейных форм отображения природы в обстановке резко возросшего внимания к проблемам экологии. Соответственно изменяется и направленность экспозиции.

Отказываясь от научно-просветительных установок, от нацеленности на образование, научение, музей стремится показать все многообразие возможных подходов к природе. Ему соответствует и широкий спектр форм воспроизведения человеком природы в быту, производстве, искусстве, науке. Поэтому наряду с обычным набором экспонатуры в музее появляются комнатные растения, живые птицы, аквариумы, скульптуры, а в самих естественнонаучных экспонатах подчеркивается их художественный, эстетический элемент. Главным в экспозиции становится созерцание природы, любованье всеми, малыми и большими, ее проявлениями. Это тоже экологическая, но в ее не столько научном, сколько мировоззренческом понимании без цепей питания и механизмов адаптации. Суть ее - гармония жизни на Земле, в которой бытие человека является отражением его связи с природой, а категории красоты и пользы становятся производными от таинства и величелипия мира. При этом сам музей воспринимается как наш отклик на дефицит гармонии в окружающем мире.

Многообразие связей человека с природой воплощается в трех сюжетных линиях: природы, осваиваемой эстетически; природы, осваиваемой средствами науки, и природы, осваиваемой в практической деятельности. Каждой из них соответствует свой экспозиционный ряд, и посетитель получает возможность выбрать не только тот или иной маршрут осмотра музея, но и идентифицировать себя с определенной позицией по отношению к миру природы: созерцателя, деятеля или исследователя.

Открывает экспозицию вводный зал с живописным панно, воспроизводящим античный сад, где люди, открывшие путь к познанию природы, размышляют и спорят о строении мироздания. По воле художника вместе сошлись великие философы античности, мудрецы Востока, естествоиспытатели эпохи Возрождения и ученые нового времени. Их голоса звучат для посетителя, делают его причастным к познанию тайн Вселенной, поднимают над обыденностью и задают масштаб восприятия последующей экспозиции. В отличие от обычного естественнонаучного музея, раскрывающего прежде всего закономерности природных процессов, создаваемый музей обращается к проблемам более высокого порядка - человек в системе мироздания. Предвосхищая одну из сюжетных линий экспозиции уже во вводном зале

появляется тема жизни, идущей своим чередом, символом которой становится живая птица.

В основной части экспозиции первое слово предоставляется ученым. Посетитель попадает в мир научной систематики, где скрупулезный анализ, достоверность опытов и осязаемость результатов как бы противопоставляются абстрактно-философскому видению природы. Это экспозиция по сути своей коллекционная, и в настенных витринах с максимальной полнотой представлены образцы полезных ископаемых, почв и растительности Татарстана.

Последующая экспозиция не имеет выраженного членения на залы и складывается из двух основных частей: оранжереи, возводимой во дворе музея вдоль дворового фасада здания, и серии последовательно расположенных природных комплексов. По центральной оси прохода устанавливаются клетки с птицами, и народная деревянная скульптура, связанная с олицетворением различных сил природы. Эти воплощения духов земли, воды, леса, как и живые птицы, знаменуют собой извечное стремление человека к воссозданию утраченного единства с природой.

Напротив оранжереи в центральной части музея создается экспозиционный ряд, наиболее близкий классическим образцам, так называемых, экологических экспозиций. Характер размещения материалов в нескольких достаточно глубоких нишах отдаленно напоминает альковные диорамы. Однако, несмотря на строгую определенность содержания, выделяемые в нишах природные комплексы являются скорее художественными композициями на заданную тему, и роль условности в них очень велика. Целью в данном случае является не максимальное приближение к действительности, не показ природы один к одному, а создание сценической площадки для воспроизведения природных взаимосвязей. Это продолжение линии, начало которой было положено театральными художниками - создателями первых диорам, только обращаемся мы уже не к прошлому, а к современному опыту сценографии с более высокой степенью условности и широким использованием искусства света.

Вместо живописного фона задников появляются экраны, позволяющие преодолеть статичность и создать динамический план. После того как гаснет изображение, перед зрителем появляется остановленный кадр с сошедшими с экрана "персонажами". Размещенные на переднем плане биогруппы включаются в контекст не только живой (растения объемной сушки), но и художественной породы. Ошкуренные стволы деревьев, превращенные в скульптуру, позволяют выявить скрытые при натуралистическом воспроизведении характеристики растений. На ветвях скульптурных деревьев появляются клетки с живыми птицами. В конечном счете живые растения оранжереи и ландшафтные комплексы начинают воспринимать как единая экспозиция из взаимодополняющих элементов.

В совокупности комплексы центральной части экспозиции складываются в единую панораму ландшафтов Татарстана с севера на юг. В экспозиционном проходе вдоль уличного фасада здания она дополняется малым зеленым садом из комнатных растений, размещенных на подиумах перед оконными проемами. Малый сад не только напоминает о национальной традиции использования растений в интерьере дома, но и совместно с симметрично расположенной оранжереей возвращает нас к теме бытования природы в человеческой культуре.

Темы преобразования природы и ее охраны тесно переплетаются в заключительной части экспозиции, и их постоянное сопоставление позволяет почувствовать всю остроту возникающих противоречий. В каком-то смысле их

кульминацией становится экспозиция в последней из ниш, где будут представлены исчезнувшие виды животных и растений. Несмотря на обычность экспонатов такого рода, их соединение превращается в своеобразный мемориал природы, сохранившийся только в музее.

Наряду с двумя основными проходами или галереями в структуре экспозиции выделяются лекционный зал и еще один зал с систематическими коллекциями, соединяющий галереи. Таким образом, в начале и в середине экспозиции создаются два научных раздела, посвященные формам и методам исследования природы. Они отчасти дополняют другие разделы экспозиции, отчасти конкурируют с ними.

Чередование различных систем показа обеспечивает переключение внимания посетителей и необходимую для более полного восприятия смену впечатлений. Расширяются и возможности выбора экскурсионных маршрутов. Так, например, залы с систематическими коллекциями в силу своего расположения могут быть исключены при обзорной экскурсии или, напротив, использованы для углубленного изучения в экскурсии тематической.

В конечном счете структура экспозиции начинает играть самостоятельную роль. В ее единой ткани живая, ландшафтная и систематическая экспозиции последовательно сменяют друг друга, создавая каждый раз условия для нового прочтения уже ранее затрагивавшейся темы.

## **Часть вторая**

### *Таймырский окружной музей*

Научно-методическая концепция и сценарий представляют собой форму адаптации экспозиционного замысла к реальному пространству музейного здания. Поэтому, наряду с развитием основных сюжетных линий, они включают комментарий к художественному проекту.

Открытое для посетителя экспозиционно-рекреационное пространство музея складывается из нескольких частей, различающихся по своим функциям. Это собственно экспозиция, состоящая из трех больших отделов: "Природа", "Культура", "Цивилизация"; клубное пространство вестибюлей второго и третьего этажей и "экспозиционная башня" с кинозалом в нижней части и видовой площадкой наверху.

Многокомпонентная структура определяет сложный маршрут экспозиционного движения, при котором посетитель сначала осматривает трехъярусную экспозицию "Природы", затем размещенную на третьем этаже экспозицию "Культура" и спускается на второй этаж в отдел "Цивилизация". Финалом становится планетарная по форме и содержанию экспозиция в двадцатиметровой башне.

Описанная схема допускает многообразие вариантов маршрута и автономное функционирование любой из частей экспозиционного комплекса. Это музей, предназначенный для многократных посещений, каждое из которых будет открывать его новые стороны.

Экспозиция строится на конструктивно едином оборудовании. Стойки, лестницы, панорамы, сферические купола выполняются из черного металла различных профилей,

сваренного на заводе-изготовителе в виде отдельных пространственных элементов (узлов), соединяющихся друг с другом при монтаже. Весь металлический каркас музейной экспозиции, открытой для обозрения с различных точек, выражает и определенную эстетическую линию. Таким образом, экспозиционное оборудование представляет собой не сумму отдельных витрин, диорам и сферических экранов, а единую пространственную систему, совмещающую в себе конструктивные, функциональные и эстетические качества.

Все перекрытия экспозиционных помещений (пол и потолок отдельных залов) являются объемными конструкциями, внутри которых располагаются поднимающиеся с пола и выступающие из потолка разнообразные по форме остекленные, частично зеркальные, витрины. Само пространство перекрытия служит для освещения этих витрин и обеспечения тематически необходимых экспозиционных эффектов. То же назначение имеют и специально выделенные технологические коридоры.

Экспозиционное пространство музея предполагается оснастить комплексом современных аудиовизуальных технических средств, позволяющих создавать некие иллюзорные структуры, как бы существующие в реальном трехмерном измерении. Для этих целей будет использован большой арсенал современной свето-, кино- и телепроекционной аппаратуры, работающей на самые различные проекционные поверхности: архитектурное пространство помещений музея (стены, потолки, пол), специальные пластиковые структурные материалы для стерео- и фронт проекции, холодный и теплый дым, оптические световоды.

В качестве проекционной аппаратуры рекомендуется использовать малогабаритный диапроектор фирмы Hardware (Франция), созданный на основе всемирно известного диапроектора Кодак-карусель и снабженный новым ксеноновым источником света мощностью 1600 Вт, имеющим осевую силу света 13000 люм. Специальное охлаждающее световой поток устройство обеспечивает длительную экспозицию слайдов 24x36 мм и 6x6 см. Проектор автоматизирован и может работать в системе компьютерного управления.

Для динамической и статической проекции на большие плоскости поверхностей стен будет использован мощный проекционный аппарат фирмы "Людвиг Пани" (Австрия) ВР-6 Гольд, способный проецировать подвижные приставки типа дождь, снег, огонь и т. д., а также рисованные или выполненные фотоспособом слайды размером 180x180 мм. Мощность ксенонового источника света диапроектора - 6 кВт - позволяет получить качественную проекцию даже в освещенных помещениях. Прибор оснащается автоматической дистанционной системой смены диапозитивов и управления световым потоком.

Для проектирования на экраны экспозиций натурального телевизионного изображения, а главное, компьютерной графики, будут применены малогабаритные телевизионные проекторы типа Митцубиси 1250 Е работающие в системе VHS. Такой прибор может быть совмещен с компьютером.

В освещении экспозиций могут быть задействованы системы сканирующего света на основе компьютерного управления производства фирмы "Коемар" (Италия).

Может быть использовано значительное количество технических средств отечественного производства, в том числе аппараты холодного и теплого дыма, светильники широкого излучения, световоды, стробоскопы и практически все звукотехническое оборудование.

Монтажные работы, конструкции и средства показа могут быть выполнены отечественными фирмами, включая поставку всех необходимых технических средств.

### *Природа*

Экспозиция размещается на трех ярусах и имеет трехчастную структуру, в определенной степени отражающую представления коренного населения Таймыра о строении мироздания: нижний (подземный), средний (наземный и водный) и верхний (небесный) миры. Их объединяет единая композиция (установка), воспроизводящая не реальную, а мифологическую и космическую структуру мира. Она является многокомпонентной и включает, с одной стороны, мотив мирового древа, корни которого уходят в подземный мир, а крона достигает вершины небосклона, с другой - символические изображения солнца, луны, звезд, стихий, темного и светлого миров, известные в шаманском культе. Соответственно в нижней части композиции вокруг центральной установки раскрываются мифологические представления о подземном мире, в средней части "обитают" духи хозяев земли, леса, воды, а в верхней - верховные божества солнца, луны, великие праматери всего живого.

Природа, воспроизводимая на трех ярусах, - это реальная природная среда в ее основных компонентах и факторах формирования: геология, рельеф, растительный и животный мир, воды, климат.

**1 ярус** - это естественная история, история формирования региона. Мы спускаемся в недра земли. Главные экспонаты здесь геологические и палеонтологические, демонстрируемые в виде, приближенном к естественным условиям залегания.

Стены зала воспроизводят геологические разрезы: напластования песков, вечно мерзлые грунты, минералы, угольные пласты. Это статичная, современная картина. Однако на тех же стенах внутри горизонтов размещаются равные им по высоте экраны. На них возникают изображения, рисующие сцены из жизни природы соответствующей геологической эпохи. Из стен как бы выходят подлинные глыбы пород, располагающиеся у их подножия. В целом это зал "сотворения Земли".

В центральной части зала - витрины-кристаллы, поднимающиеся с пола или спускающиеся с потолка как сталактиты и сталагмиты. В витринах коллекции минералов, окаменелости, образцы четвертичной фауны - кости мамонта, шерстистого носорога, гигантского оленя и др.

За пределами собственно зала посетителю открывается нижняя часть трехъярусной композиции, рисующей мифологическую картину подземного мира.

**2 ярус.** Из "корней гор" вырастает рельеф Таймыра с горами, плато, речной сетью и озерами. Рельеф, воспроизведенный в слайдах на стенах (экранах), создает контекст развития флоры и фауны, меняющихся с юга на север полуострова. От лесотундры и типичных кустарниковых и лишайниковых тундр (второй ярус) мы движемся к пятнистым (голым) тундрам, ледникам и арктической пустыне на островах (третий ярус). Тундровая растительность (травы, грибы, лишайники, мхи, карликовые деревья) и обитатели тундры (волк, писец, горностай и др.) занимают центральную часть помещения. Благодаря использованию пространственных конструкций перекрытий возникает возможность показать необычайно важную для Таймыра гидросферу: реки, озера и их обитателей.

**3 ярус.** Строится по той же схеме. На стенах - виды северной провинции Таймыра: пятнистые тундры, горы, ледники. Это царство птиц, с птичьими базарами на островах, летними гнездовьями. Мы останавливаемся у края земли - дальше только небо и океан. Появляются овцебык, белый медведь, ластоногие (нерпа и др.).

Мы как бы повторили пути миграций растений, птиц, северного оленя, и там, где "небо сходится с землей", экспозиция переходит на потолок помещения и соединяется с верхним ярусом центральной, связывающей "миры" композиции.

Главной фигурой экспозиции является северный олень. Вокруг него создается микромузей его "образа жизни": стадо, рождение, кормление, перекочевки - пример идеальной адаптации в рамках тундрового биоценоза.

### *Культура*

Экспозиция размещается на третьем этаже здания музея и непосредственно следует при обзорной экскурсии за экспозицией природы. Она занимает пять залов, два из которых специально выгораживаются внутри раздела "Коренное население Таймыра".

Этому разделу отводится центральное место, поскольку он отражает этнографию четырех народностей края: нганасан, ненцев, долган и эвенков, демонстрируя несколько моделей адаптации к среде, несколько культурно-хозяйственных типов. Мы как бы посещаем стойбища различных племен и знакомимся с особенностями их жизни.

Соответственно выделяются четыре комплекса, размещенные в центральной ромбической и двух пристенных прямоугольных витринах. Наиболее развернутыми являются нганасанский и долганский комплексы, но в целом схема примерно одинакова: оленеводство, промысел зверя и рыболовство, жилище, костюм и предметы домашнего обихода.

Из общей этнографической экспозиции посетитель может попасть в два монографических зала: "Археология и эпос" и "Шаманизм". Оба они имеют сквозные проходы и смотровые площадки в центре.

Экспозиция зала "**Археология и эпос**" имеет три четко выделенных плана. **Первый план** образуют археологические находки, размещенные в невысоких наклонных витринах. Это каменные и костяные орудия (наконечники копий, стрел, дротиков, топоры, ножи, проколки и т. п.), а также сосуды каменного, бронзового и железного веков.

**Второй план** - реконструкции жилых и хозяйственных комплексов: жилище-полуземлянка, очаг-кострище, мастерская по обработке камня (кремневые желваки, расколотые кремни, отщепы, пластины), мастерская по обработке кости (скопления костей, струги), литейная мастерская (горн, тигли, льячки, литейные формы, шлаки), обработка шкур и кожи, обработка дерева (рубка, строгание, долбление). Таким образом, будет представлен весь комплекс первобытной технологии, частью археологический, частью этнографический.

**Третий план** - теневые иероглифы на стенах-экранах на сюжеты мифов, сказок и преданий нганасан, ненцев, энцев, долган. С одной стороны - это продолжение темы первобытной технологии (охота, оленеводство, рыболовство), с другой - единый эпический цикл, повествующий о землеустройении, происхождении людей, геро-

прежде, древних поселенцах края, межплеменных столкновениях. Такого цикла в реальности не существует, и мы создаем его на базе известных фольклорных сюжетов. Проекторы, дающие изображение на экраны, размещаются по периметру центральной смотровой площадки, приподнятой по отношению к экспозиции.

Зал **"Шаманизм"** является смысловой доминантой этнографической экспозиции, подобно тому, как само это явление выражает квинтэссенцию традиционной культуры коренного населения. По плану и структуре этот зал подобен залу "Археология и эпос", с той разницей, что в центре смотровой площадки размещается главный экспонат - полный костюм нгансанского шамана.

Основная экспозиция посвящена уже не материальной, а "духовной технологии". Это технологии обрядовых и ритуальных действий. Фигуры четырех камлающих шаманов с бубнами представляют различные ритуальные действия: камлание в верхний мир; камлание в нижний мир; изгнание духа, пославшего болезнь; посвящение в шаманы. Каждая из фигур демонстрирует различные движения шаманского танца.

Между ними симметрично расположены две нарты: погребальная (погребальный аргиш) и культовая (койкаканта). Рядом - фигурки духов и идолы, представляющие высшие и низшие силы аборигенного пантеона, расписанные бубны, шаманские колотушки и другие атрибуты культа.

Сферический купол и стены зала, на которых планируется показ видеозаписей подлинных шаманских камланий, дополнительно подчеркивают общее ощущение пребывания в святилище.

За этнографическим следует парный ему раздел "Колонизация", посвященный ранним этапам освоения русскими севера Сибири, Таймыра и низов Енисея. Это полуполюгендарная история, раскрываемая на археологических и, в меньшей степени, этнографических материалах. В теме "Мангазея XVI-XVII веков" с витринами соседствуют реконструкции и археологические остатки бревенчатых построек этого уникального города.

Особое внимание уделяется развитию северного мореплавания. Здесь остатки и научные реконструкции не только русских, но и голландских морских судов, деревянные кресты, геодезические знаки. Вполне оправдан выход за пределы чисто таймырских материалов, поскольку экспедиции XVIII-XIX веков изучали север Сибири в целом. В разделе будет представлено экспедиционное снаряжение, детали корабельной оснастки, гравюры, издания отчетов и др.

Последний зал экспозиции "Культура" имеет во многом факультативный характер. Его назначение дать посетителю дополнительные сведения и общую ориентацию в проблемах сибирской этнографии. Это единственная чисто научная экспозиция музея, своеобразный читальный зал, возможно совмещенный с библиотекой.

Продолжая тему миграций, мы обращаемся к поискам прародины нынешнего коренного населения Таймыра. Среди экспозиционных материалов карты с изображением путей переселений, воспроизведения средств передвижения, этнографические материалы из других регионов Сибири. В центре внимания проблема этногенеза самодийских народов, раскрываемая на основе данных антропологии и этнографии.

## *Цивилизация*

Экспозиция размещается на втором этаже здания музея. Посетитель попадает в нее, спустившись по лестнице после осмотра отдела "Культура" на третьем этаже.

Основная часть экспозиции представляет собой анфиладу, и по обеим сторонам ее расположены сменяющие друг друга тематические комплексы, между которыми движется зритель. Способ организации материалов в рамках комплексов внешне напоминает диорамы. На самом деле речь идет об универсальной конструкции, совмещающей в себе черты диорамы и экспозиционного оборудования, а потому допускающей смену тематики и экспонатуры.

Задний план диорамы - это фотослайд, ближе к зрителю на границе пола - натуральный план, составленный подлинными элементами среды. Передний план (собственно пол) является витриной с разной высотой застекления, где размещены экспонаты. Отдельные экспонаты, не требующие закрытия стеклом, находятся на поверхности условного пола. Сзади диорам образуются помещения, где располагается техника, необходимая для освещения слайдов, звукового сопровождения, создания необходимых экспозиционных эффектов.

Открывает экспозицию раздел "Социализм в тундре". Однако его проблематика значительно шире социально-политической истории. Он повествует о взаимодействии традиционной культуры с индустриальным обществом. Это собственно тоже этнография, но этнография современная, демонстрирующая разрушение векового уклада и инновации в быту.

Двумя главными темами являются "Национальный поселок" и "Интернат", т. е. диорама как бы складывается из двух частей. Среди крупных экспонатов: нартяной чум, аэросани, орудия современного промысла. Напротив них - парта, классная доска, школьные пособия. Два мира сталкиваются друг с другом и пробуют найти компромисс. В витринах на переднем плане фотографии и документы.

Слева от первого раздела располагается раздел, посвященный истории г. Дудинки. Это небольшой городской, точнее градоведческий музей.

От небольшого комплекса, рисующего жизнь дореволюционной Дудинки, мы переходим к изменениям, происшедшим в советское время. Экспозиция отражает чрезвычайно важный пласт местной и даже семейной истории. Это одновременно и архив и памятная книга города.

Другой крупной темой становится система городского хозяйства. Она раскрывается во всех ее деталях, в ее эволюции на протяжении ряда десятилетий интересных не только туристу, но и местным жителям. Так формируется новый взгляд на свой город и перспективы его развития.

Вправо от раздела "Социализм в тундре" уходит уже упоминавшаяся анфилада, по обеим сторонам которой находятся четыре диорамы или четыре тематических комплекса: "Норильский комбинат" и "Норильлаг"; "Северный морской путь" и "Дудинский порт".

Составляющие первой пары не только дополняют друг друга, но и взаимно противопоставляются. Одна диорама - это цех комбината с вещами и машинами на переднем плане. Другая - зона с бараками, колючей проволокой, транспарантами и подлинными частями построек. На переднем плане индустриальная археология: бытовые вещи и механизмы 1930-50-х годов, найденные в тундре.

Последний раздел экспозиции, замыкающий анфиладу - это будущее Таймыра. В раздел выносятся все перспективные направления хозяйства края и проектные материалы. Сегодняшний день здесь как бы переходит в завтрашний, и особый акцент делается на богатствах края: от полезных ископаемых и природных заповедников до художественных промыслов и отдельных производств. В идеале - это "золотая кладовая" Таймыра.

Но раздел "Будущее" является лишь одним из финалов экспозиции. В ее циклической структуре подлинным заключением (в других случаях - введением) служит планетарная экспозиция в круглой башне, увеличенной по сравнению с архитектурным проектом до высоты 25 метров. Начиная с уровня второго этажа, башня имеет систему соединенных с гостиными, связанных лестницами, внутренних балконов-галерей. Низ экспозиционного помещения - объемная трансформирующаяся карта-сфера циркумполярной зоны, своеобразная модель живой, "дышащей" Земли. Все остальное пространство - это стратосфера, космос в его взаимодействии с планетой.

С помощью технических средств (проекций, лучей, дымов) моделируются процессы, формирующие энергетику Земли. Необходимый эффект достигается за счет множества подвешенных в пространстве металлических пластин, которые, с одной стороны, сами являются образом звездного неба, с другой - экранами, на которые проецируются вихри, магнитные бури, северное сияние и другие явления.

Зеркальные внутренние стены башни, и отражение перечисленных эффектов создает у находящихся на балконе зрителей ощущение пребывания в космосе, где действие совершается не только перед нами, но и вокруг нас. В пространстве между стенами башни и зеркалами размещается техника, обеспечивающая экспозиционное действие.

В заключение необходимо указать, что вестибюли второго и третьего этажей, примыкающие к башне, преобразуются в большие гостиные с удобной мебелью, локальным освещением, графикой, живописными полотнами на стенах. Это одновременно клубные помещения и зарождающийся художественный музей. Рядом с гостиными - информационные залы, обеспеченные телевизионной и компьютерной связью, где на многочисленных экранах можно увидеть хронику жизни края, страны и мира.

**С.Ковалевский**

**В.Сачивко**

**В.Марьясов**

## **ТУРУХАНСКАЯ КАРТОТЕКА**

Факт исторического "первенства" Туруханской Земли в освоении русскими землепроходцами Енисейского края настраивает проектное сознание, озадаченное культурным строительством в современной России, на инновационный подход. Некоторым образом, сегодняшняя культурная ситуация вступает в резонанс с трехсотлетней давности опытом обретения нового пространства, однако с тем существенным отличием, что теперь жизненно необходимым ресурсом развития общества становится не столько область хозяйственно-экономическая, а сколько - сфера духовного и мифологического.

При этом одним из немногих плацдармов, имеющих в распоряжении, становится площадка музейного строительства. Открытый действительным проблемам жизни, вступающий в содержательный контакт с человеком, активизирующий все каналы восприятия, пробуждая чувства и эмоции, вопрошающий и помогающий найти ответы, современный музей может стать эффективным инструментом влияния на процессы нашего неустроенного бытия.

Масштаб и простор историко-культурного горизонта, открывающийся с Туруханского берега, предопределяет "широту" и "долготу" проектного взгляда на положение музейной инфраструктуры этого форпоста краевой культуры. Расположенный на трассе популярного туристического маршрута Туруханск, в силу своей географической закреплённости на слиянии двух мощных рек, способен стать ключевым пунктом в путешествии по Енисейскому меридиану.

Затронутые обстоятельства выделяют ситуацию проектирования Туруханского музейного комплекса из ряда локальных, замкнутых только на собственную территорию, начинаний, сообщая определенное универсальное измерение возникающему в глубине Сибири культурному центру.

Стараясь соответствовать объективным предпосылкам истории и места, авторский коллектив попытался рассмотреть задачу формирования культурного ландшафта Туруханска на трех масштабных уровнях:

- в рамках пешеходного туристического маршрута, объединяющего систему открытых музейных и рекреационных пространств;
- на уровне центрального экспозиционного пространства на открытом воздухе - тематического музейного парка;
- в масштабе интерьера музейного павильона - ключевого узла музейной сети.

### **1. МУЗЕЙНО-РЕКРЕАЦИОННАЯ ОСЬ ТУРУХАНСКА**

В силу сложившихся обстоятельств застройки села, счастливых для музейных проектировщиков, все основные мемориальные, музейные и культурно-просветительские объекты расположились на главной градостроительной оси поселения с необходимыми для непрерывного восприятия среды плотностью и взаимосвязью. Протяженная с юга на север строго меридианально цепочка центральных общественных пространств задает первичный культурологический "коридор" интерпретации духа места, наполненный архетипами и символикой "Путешествия на Север".

Южной вершиной и началом центральной оси Туруханска является речная пристань, откуда для приплывших на теплоходе путешественников начинается знакомство с местными достопримечательностями. Вместе с расположенной на высоком берегу площадкой обозрения, связанной длинной лестницей с причалом, здесь образуется зона входа - символических "ворот" в Туруханск. Не только для приезжих, но и для жителей села это "начальное" место обладает повышенной эмоциональной напряженностью, здесь остро переживается событие встречи и провожания на фоне величественной панорамы слияния Нижней Тунгуски и Енисея. Столь патетическое возвышенное пространство требует адекватного архитектурного благоустройства, одним из эффективных вариантов которого могла бы стать объемная арка-портал, символизирующая одновременно "ворота -дверь" при проникновении извне, и раму "окна", собирающего бесконечный простор, открывающийся изнутри. Это "промежуточное" ажурное тело было бы способно приютить скамьи для "ожидającego" созерцания реки с высокой монументальной "веранды".

Следующим отрезком движения по маршруту мог бы стать небольшой проход от площадки обозрения до квартала складов Равильона. Поскольку эти постройки остаются одними из самых древних на территории села, а благодаря своей близости к речным "воротам" они непосредственно предьявляют самый старый культурный слой поселения, задавая начало полноценному переживанию самобытной истории места, следовало бы обратить внимание на поверхность тротуара, ведущего и обводящего складскую зону. Нынешние бетонные плиты не способствуют тактильному переживанию встречи с архаикой, уместнее проложить поверх бетона деревянный настил из массивных плах, близких по размерам древним бревенчатым стенам.

С одной стороны, деревянный тротуар отсылал бы восприятие туриста к далекой традиции русского Севера мостить дороги бревнами, а с другой стороны, продлевал ощущение перехода от зыбкого состояния плавания к состоянию обретения надежного основания под ногами, иными словами - бревенчатая мостовая ощущалась бы длинными сходнями-трапом, приводящими в сердцевину истории. Особенное звучание такому вхождению в Туруханскую Землю придало бы завершение визуальной оси прохода большой вертикалью - символом сторожевой башни, поставленной на линии ограждения складов.

Конечно же, самым сильным решением, кульминацией "входной" части историко-культурной оси была бы реабилитация складского квартала, внесение в него характерных функций торжища, ремесленных мастерских, кафе и т.п. В этом идеальном случае пешеходную часть улицы безусловно можно продолжить и ввести экскурсанта сразу в обширный двор внутри квартала. Оказаться в пространстве, во всех деталях сохранившем дыхание прошлого, да к тому же пережить его деятельно, "войдя" в традиционный бытовой уклад хозяйствования -означало бы включение всех каналов восприятия места и времени. Кое-где сохранившиеся фрагменты досчатого

покрытия двора наталкивают на мысль о развитии этого архитектурного приема и покрытии одного из дворовых уровней деревянным настилом.

Большой архитектурно-исторический комплекс, каким являются склады Равильон, предполагал бы массу многообразных музейно-просветительских и рекреационных возможностей при наличии необходимых средств для его реставрации и реконструкции. Однако, какая-бы ни была судьба этих построек, следы их существования должны быть сохранены.

Покидая складскую зону и продвигаясь по деревянному тротуару к центру Туруханска, пешеход попадает в наиболее концентрированную историко-культурную часть маршрута. От музея Спандаряна до музея Свердлова в меридианальном направлении и от Дома культуры до воинского мемориала в широтном простирается территория многопрофильного музейного комплекса. Здесь и сложившиеся усадьбы-музеи, и монумент памяти о войне, и реконструируемый в музей активных форм восприятия кинотеатр, и новое здание будущего краеведческого музея, и площадка музейного парка с открытой экспозицией. Собрать в целостный архитектурный ансамбль это обширное пространство предлагается по двум пешеходным осям - улице Свердлова и направлению от воинского мемориала к трубе Дома культуры. При этом в основу градостроительного решения должно быть положено закрытие автомобильного движения на участке от музея Спандаряна до музея Свердлова.

Третьим, завершающим с севера звеном историко-культурной цепи становится детская игровая зона, ограниченная с востока центром эстетического воспитания, с севера начальной школой и с запада магазином "Мангазея". Сегодняшний большой пустырь становится в перспективе детским городком с богатым набором приспособлений для подвижного отдыха. Ведущим архитектурно-художественным образом для пластического решения этого пространственного узла могла бы стать идея огромного "макета" Туруханска, бродя и играя на улицах которого, ребенок ощущал бы себя великаном, путешественником Гулливером. От этой завершающей тематическую линию путешествия по Туруханскому краю площадки человек может отправляться осваивать произвольные пути по всем четырем сторонам света, вооруженный пониманием духа этих мест.

## 2. МУЗЕЙНЫЙ ПАРК

Основная интрига композиционной драматургии всей многочастной зоны открытой экспозиции задается сразу же на входе с перекрестка улиц Спандаряна и Свердлова - по сторонам проектируемой пешеходной улицы расположились музей-"антиподы": один - маленький древний домик в небольшом леске, другой - крупное массивное здание на открытом месте. Один - дом-музей с экспозицией этнографического типа, другой - музей-аттракцион, предлагающий динамические модели восприятия.

Внутри музейного павильона "укрывается" почти такой же крошечный домик, что и музей Спандаряна. По фундаментальной оси "юг-север" проходит граница между типологически разными архитектурами и пространствами, которые, тем не менее, являются сторонами чего-то общего, какого-то необъятного целого.

В основе композиционно-планировочного механизма организации музейного парка и его основного здания лежит принцип постоянного взаимоотражения, переворота полярных позиций, пространственных отношений "внутреннего" и

"наружного". Композиционный каркас открытого музейного пространства образуется перекрещивающимися в разных уровнях пешеходными трассами, соответствующими архетипическим осям "север-юг", "восток-запад". Более протяженное меридианальное направление, символически выражающее дух плавания по Енисею, формируется большой деревянной конструкцией с переменным рельефом в образе "плота". Первичное функциональное предназначение этого пандуса, образованного настильными внахлест бревенчатыми секциями - быть деревянной мостовой пешеходного участка улицы Свердлова, дополняется возможностями размещения на этом грандиозном подиуме крупных экспонатов, связанных с речной жизнью. Кроме неожиданных впечатлений и ощущений, рождаемых хождением по разным уровням "суперплота" теми же бревнами создается ритмическая игра "плавающих" стен, сообщающая открытой экспозиционной форме интерьерное качество.

По осевой линии улицы, смещенной на несколько градусов, установлены вертикальные объемы высотой около 6 метров с шагом 12 метров. Эти башни, устремленные к небу над Туруханском, призваны придать недостающее третье измерение ландшафту поселения, сконцентрировать в собирательном образе разбросанные тут и там вертикали угольных и водонапорных башен, радиолокационных и навигационных вышек. Верхняя секция символической башни представляет собой куб со стороной 1,5 метра и большими круглыми отверстиями, внутри которого может быть размещена небольшая скульптура. Одной из самых тонких ассоциаций, возникающих при подходе к башне, является тема "балка" - зимней временки туруханских рыболовов, сооружаемой из подсобного материала на льду реки. Этот временный домик, поднятый над землей, предлагает пешеходу вступить в игру, в которой он становится "объектом ловли" для неких мифических персонажей, выглядывающих из круглых отверстий - "прорубей" в мир людей. Хотя в проектируемой системе пространственных отношений вполне вероятен и переворот "верха" и "низа", когда в "добычу" переквалифицируются загадочные обитатели воздушных "балков" - "О-блаков". Ощущения полета-плавания в небесах усиливаются водружением на башню-маяк большого флюгера в форме традиционной для енисейского Севера лодки-илимки.

В месте завершения "плота" на отметке около двух с половиной метров пешеходную улицу пересекает ажурный мост, соединяющий два создаваемых музея : "Павильон" и краеведческий. Этот воздушный переход возникает как реплика, метафорический повтор расположенного неподалеку, в конце улицы Свердлова, подвесного мостика через овраг с огородами. Основное назначение, помимо обеспечения непрерывности перехода из одного здания в другое - предоставить посетителю парка новые точки зрения на окружение. В то же время мост является границей, делящей улицу на две части: если "плот" раскрывает свое содержание по продольной оси, то следующая за мостом площадь устроена из параллельных участков - "огородов", ориентированных в поперечном к движению пешехода направлении. Эти участки, ограниченные с востока галереей фасада нового здания музея, а с запада - существующими усадьбами, несут символическое значение Карт Туруханского края, отнесенные к разным периодам истории "русского" освоения. Вымощенные плиткой разного цвета по характерному для каждой эпохи картографическому рисунку площадки образуют неожиданный в поселковой среде эффект мощеной камнем городской площади. Внесение такого "европейского" акцента в язык благоустройства представляется оправданным в свете необходимости включения универсального, "космополитического" измерения в проект музейного парка. Существует глубокая

традиция относиться к паркам как к своеобразным "картинам мира", отражающим доминирующие в культуре космологические модели.

Каждая из карт нанизана на сложносоставную ось мифической железной дороги, созданной по мотивам известной гулаговской 503-й стройки. Выражая идею утопического стремления русского народа к идеалу, пешеходный путь от моста до завершающего парк сквера сформирован из тeneвых решетчатых конструкций навеса, ассоциирующихся с железнодорожным полотном, оторванным от почвы. Между "рельсами" и "картами-мостовыми" устроен искусственный рельеф, "насыпь", понижающийся уступами от моста к выходу. Эти 12-метровые в плане подиумы имеют в центре квадратную выемку со стороной 4,5 метра, предназначенную для экспонирования предметов и скульптур, отражающих "искусственный" подход к освоению природы Сибири.

С другой стороны, в форме этих террас обыгрывается тема археологии и культурных слоев: чем выше уровень "насыпи", тем глубже дворик-раскоп, тем древнее содержимое данной экспозиционной ячейки. Конструкция каждого "раскопа" напоминает вывернутый наизнанку домик (один из главных концептов всего музейного комплекса) с распластанными по граням частями стен, полами и т.д. В связи с этим было бы целесообразно заполнять "искусственно-археологические" матрицы архитектурным материалом старых развалившихся, но исторически ценных построек - например могут быть использованы фрагменты пришедших в негодность складов Равильон.

Закрывает продольное движение по парку паровоз, желательнее подлинный - тот, что до сих пор покоится на заброшенной 503-й стройке.

С западной стороны бывшего кинотеатра формируется зона традиционной коренной культуры севера под именем "шаманский лес". В его основе лежит пристройка стеклянного павильона, напоминающая огромную рыбу с расположенным внутри кетским стойбищем. Со второго яруса павильона по галерее-балкону посетитель выходит изнутри на упомянутый выше мост, ведущий в "русскую" зону парка, становясь тем самым символом взаимодействия различных культур. Снаружи стойбища расставлены тотемные бревна-столбы с амулетами, скульптурами животных и птиц, другими ритуальными предметами. В достаточно плотной среде "леса" столбов укрывается маленький летний театрик со сценой и скамьями под навесом.

Наряду с разнообразными по типологии архитектурно-художественными средствами благоустройства парка запланированы и традиционные для садово-паркового искусства элементы - зеленые насаждения характерных для региона пород.

### 3. МУЗЕЙНЫЙ ПАВИЛЬОН

Точкой отсчета, источником реализации программы развития Туруханского музейного комплекса должно стать действие по реконструкции здания бывшего кинотеатра под музейную экспозицию инновационного типа. В его компактном объеме отпечатаны принципиальные идеи всех уровней музейной инфраструктуры - закодирована "формула" развертывания "краевого" пространства. Весьма соблазнительно воспользоваться этим термином для выражения специфической двойственности феномена открытого музея, так как в семантике слова "край" заключена позитивная культурологическая двусмысленность: здесь звучит и регионально-историческая тема, связанная с именами "Туруханский", "Красноярский",

и в то же время проглядывает универсальный экстерриториальный контекст, сформированный кругом актуальных проблем мышления XX века, озабоченного поисками места человека в мире, способов бытия, экзистенциальной напряженности пространства.

В основе драматургии переживания проектируемого музея лежит попытка соотнести два типа существования, две модели жизненного мира, условно говоря - "путешественности" и "укорененности". Состояние транзита и состояние покоя, временности и постоянности, отчужденности и принадлежности.

Однако наряду с принципом проявления разности потенциалов туруханского смыслового поля концептуальный каркас проекта дополняется принципом "промежуточности" - необходимостью фиксировать и полагать наравне с "центровыми" содержательными единицами зоны пограничья - пространства, материализующие состояние перехода от одного полюса к другому, места, где уплотняется поле возможностей, стимулирующее творческую активность. Вместе с тем, поскольку философия промежуточности стремится к постоянному "расширению" границы и к некоторому смещению "центра мироздания" в размытую зону внеаходимости или "а-топии", в конституции музейной среды наблюдается, с одной стороны, множественность центров, а с другой стороны - постоянное отражение-перенос, переворот ценностей и значений пространственных фокусов.

Иными словами, тип пространственного механизма сродни известному геометрическому парадоксу - ленте Мебиуса, у которой имеется только одна сторона, одновременно лицевая и изнаночная. Можно даже предположить, что противоположные стороны "свернулись" в границу, а движение по такой ленте приобретает качество неопределенности и внеаходимости.

Таким образом, можно заключить, что понятия пространственной границы, промежуточной зоны, позиции "на краю" достаточно корректно описывают фундаментальную особенность "генетической" структуры Туруханского музейного павильона. Причем эта граница, этот край, этот горизонт все время находится в движении.

Действие механизма взаимного отображения "внутреннего" и "наружного" посредством "дрейфующего" горизонта начинает ощущаться уже на входе в здание, который переносится на угол, примыкающий к улице Свердлова. Формирующий пешеходную среду закрытого для транспорта участка улицы "плот"-мостовая, настланный из бревен, "выплескивается" на восточный фасад бывшего кинотеатра. То есть, стена с крыльцом "обшивается" бревном, изменяющим как фактуру поверхности, так и силуэт в сторону акцентирования входного узла. Тем самым обеспечивается семантическая преемственность зон открытой "речной" экспозиции и интерьера. Навигационная символика этого перехода подчеркивается подвешенным над крыльцом-тамбуром козырьком в форме треугольного алого паруса. Группа помещений входной зоны перепланируется с тем, чтобы образовалось место для гардероба, кабинета-приемной, вестибюля с двумя дверными проемами, распределяющими движение входа и выхода с экспозиции. В отделке вестибюля продолжает доминировать тема "плота", "перетекшего" снаружи рельефом полукруглых бревен.

Основное экспозиционное пространство состоит из трех частей - целостных тематических блоков, вступающих в сложные взаимодействия на разных уровнях. Эти разделы отражают базовую смысловую оппозицию: первый посвящен

"путешественности", "внеместности" плавания по великой реке, второй - выражает идею бытия на краю, достижения горизонта, промежуточности, "граничного" существования, и третий - погружает в мир корневой оседлости в глубине берега. Благодаря не зальной, а коммуникационно-сетевой схеме организации пространства возникает уникальное состояние одновременной представленности всех частей в одной - как бы всех разделов в одном зале, причем все это происходит на фоне постоянной смены зрительных и мышечных ощущений. Такая динамичная сферная по типу модель восприятия возможна только при концептуальном "нагрузении" самого маршрута движения по музею, который приобретает характер увлекательного путешествия в мир множественных измерений времени и пространства.

Вступая на эту дорогу, посетитель оказывается в начале - в зоне внешних "пределов" Туруханского края. Бывшее фойе кинотеатра преобразуется в "речную акваторию", в центре которой покоится многослойный стеклянный "остров", напоминающий реальный остров Монастырский, расположенный в месте впадения Нижней Тунгуски в Енисей. Контрастом прозрачному трапециевидному телу выглядит выполненный из бревен каркас-остов, вызывающий ассоциации с конструкцией опоры ряжевого моста, традиционного инженерного сооружения русского Севера. Массивный ряж (другое название - городня), имеющий в плане форму лодки, засыпанной камнем, сопротивляющейся мощному потоку реки, создает весомую символику противостояния течению времени. Однако вся тонкость семантической интриги состоит в том, что вместо груды камней внутренность городни заполнена эфемеридной "взвесью" мелких экспонатов природоведческого характера, которая парадоксальным образом становится метафорой силы тяжести, основательности материи.

Разделение зала на две "реки" подчеркивается не только в плане, но и в разрезе: "ряжевый остров" размечает высоту и глубину, воздушную и водную стихии. Заглубление "русла Тунгуски" положим пандусом обнажает подводный уровень острова, скрывающий под толщей стекла убежище мифических существ, населявших нижние этажи Енисейского мироздания. Замечательна параллель, возникающая между символическим островом и его реальным прототипом: испещряющие поверхность Монастырского маленькие озера отражаются в музейных "зеркальцах", парящих в теле городни, жилищами фольклорных персонажей. К разряду таких фигур можно причислить и затопленного под Курейкой истукана - идола недавних времен...

Верхний мир обозначен накрывающим остров белым полотнищем, принявшим коническую или пирамидальную форму. Это - метафора и наполненного ветрами паруса, и небесного чума - обители воздушных сил.

Тонкий баланс устойчивости и массивности земного начала и пронизывающих все потоков воды и воздуха, удерживаемый композиционным ядром острова, подвергается драматическому испытанию введением другой сюжетной линии - прибытия/отплытия корабля. Большое судоводное тело, заплывшее в "речное" фойе, трансформировано и расчленено на четыре части: как в кубистической картине на одной плоскости изображаются чуть ли не все стороны предмета, так и здесь, в пространстве одновременно присутствует множество фаз плавания. Разнесенные по противоположным стенам "корма" и "нос" задают оппозицию "начала" и "конца" путешествия, однако встречающий входящего в экспозицию козырек в форме носового отсека лодки-илимки, будучи начальным фрагментом, подчеркнутый расположенной под ним "пещерой" с археологической атрибутикой, с другой точки зрения представляется отчаливающим в неизвестность объектом.

Подобное "растворение" цельного компактного по определению объема судна погружает человека в многомерную среду, где он ощущает себя плывущим и в естественных стихиях, и в отсеках "плавучего дома" - возникает эффект переверота наружного во внутреннее: природа как бы укрывается в недрах искусственного сооружения. Механизм смещения пространственных отношений поддерживается обрамляющими палощадку по краям гигантскими фрагментами географических карт разных эпох (мангазейской и советской), которые развивают шкалу масштабов и точек зрения.

Эмоционально-смысловым контрапунктом, результатом наложения стольких экспозиционно-тематических слоев становится образ "Ковчега спасения" - высшая в иерархии символов ступень интерпретации не только природного раздела или всего музейного павильона, но и самого существа подлинного музея. Слагаемыми этого образа становятся две "лестницы", два "трапа", по которым люди и звери пытаются проникнуть в спасительное лоно. Человеку предстоит спуститься, пройдя через "корму", как бы на дно реки, где ему откроется небольшой арочный вход, мир фауны "делегирует" право представительства в Ковчеге чучелам птиц и животных, которые взбираются из "глубин Нижней Тунгуски" по скальным уступам к отверстию в носовой части мифического корабля. Человеку не дано пройти этим прямым и коротким путем вверх, чтобы достичь цели, ему придется опуститься в самый низ и, пройдя через множество "испытаний" и "перевоплощений" может быть удастся оказаться в заветной точке.

Первой преградой является стена, разделяющая фойе и кинозал, имитирующая с помощью панно-росписи во всю ширину, высокий берег Туруханска. Проникающий и выступающий в разных местах из Туруханского речного "фасада" корпус Лодки как бы переплетается с тканью поселения, передавая тем самым "материку" первичное усилие перехода в состояние "экзистенциальной напряженности". Здесь наблюдается интересный феноменологический эффект: декомпозиция большого метафорического тела, при сохранении его топологических свойств, то есть безразрывности преобразований, высвобождает некую символическую энергию связей и напрягает смысловую инфраструктуру пространства. Кроме того такая экспансия - "развертывание" базовых "форм" культуры акцентирует и нагружает смыслом переходные участки, так - олицетворением идеи экзистенциального промежутка становится проход "под Туруханском" в образе палубной надстройки лодки-илимки. Справа по ходу движения "внутри" в продольной застекленной пазухе-витрине посетителя сопровождают и "влекут" "воды Тунгуски", играющие роль потока времени, в котором наряду с разнообразным рыбным населением "осели" осколки цивилизации. Верхняя правая часть цилиндрического свода опирается на длинный бревенчатый настил, отмечающий уровень ватерлинии и воскрешающий воспоминание об оставленном на улице "плоте". Таким образом, с "погружением" путешественника в таинственный полумрак воды под плотом нарастает драматизм среды. Однако смятение и тревога соседствуют с чувством любопытства, тем более, уже, сделав первый шаг, посетитель неожиданно ощущает под ногами после мягкого илистого дна реки, симитированного ковровым покрытием, твердую и звонкую вымощенную кирпичом дорожку. Может кому-нибудь вспомнится любимая повсюду в мире сказочная история про желтую кирпичную дорогу, ведущую в страну исполнения желаний.

Достаточно скоро мостовая, "спрятанная на дне реки", приводит к центральному сооружению "Туруханской Земли" - небольшой деревянной избушке "на подклете" из красного кирпича. В этом месте с плотом происходит метаморфоза, впервые

замеченная еще на входе в музей: бревна, накатываясь на цокольный этаж, превращаются в слегка наклонную стену. Чуть раньше, когда закончился деревянный свод илимки, над головой открывается высокий подвесной потолок, напоминающий о "входных" музейных парусах. Сердцевиной концептуального решения бывшего кинозала становится жест искусственной археологизации. Два туруханских архетипа сплелись в образе избышки "под крышей" - Сталинский пантеон в Курейке и призраки кино, "обитающие" в старом кинотеатре. Собственно буквальное заглубление в пол кинозала - метафорический раскоп культурного слоя, вобравшего эфемерные следы фантазий туруханцев, смотревших на полотно экрана, создает необходимый настрой интимного трепетного отношения к актуальной истории. А возведение над ним "мемориального" домика парафразом сгоревшей ссыльной избы вождя придает этой стороне жизни простых людей парадоксальную монументальность. Опорой именно на такие историко-культурные феномены, в некотором роде крайности: пребывание в Туруханской ссылке самого грандиозного в истории диктатора и "короткие встречи" с внешним миром, свернутым в киноленту, обеспечивается закладка в пространство музея универсального измерения, оси принадлежности этого участка земли вселенной.

Попадая внутрь домика из тунгусского "створа", человек оказывается в небольшом в плане, шириной 4,5 метра, но высоком объеме, по стенам которого вьется многоярусная лестница. По вертикали стены разделены ровно пополам на нижнюю кирпичную и верхнюю бревенчатую кладки. Поверхность стен от пола до последнего венца испещрена маленькими нишами глубиной 25 сантиметров. В центре кирпичного пола зияет квадратное углубление метровой ширины, в которое "стекает" проникшая в дом вместе с посетителем "река времени". Таким образом, осязательно, зрительно и мышечно формируется отчетливое ощущение присутствия внутри "колодца времени". В его глубинах можно встретиться с духами далеких и близких предшественников, чьи следы оставлены в нишах-оконцах в виде ценных или не очень предметов и вещей. Впечатление некоторого беспорядка, хаотичности формирования коллекции должно тем не менее оставлять чувство загадки, какой-то таинственной логики этого архива времени. Вместе с тем, эта "часовня" обладает организующим потенциалом, она открыта к диалогу в разных вариантах: можно принести и вставить в свободную нишу свой "амулет"- благо все никогда не заполнены, можно перебрать, переставить предметы в новый пасьянс, в конце концов, можно принести свою коллекцию и заменить предыдущую. В любом случае "архивная камера" обеспечит преемственность традиции благодаря заложенной в ее "перфокартах" сложной "программе". Система ниш-пустот служит как бы формой, матрицей, придающей эфемерности и скоротечности времени отпечаток вечности.

Легкая деревянная лестница ведет из "колодца" вверх к "звездному небу", которое хорошо видно уже стоящему на дне. При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что звезды являются бортовыми огнями огромной космической тарелки - НЛО, зависшей над шахтой. В центре серебристого диска вращается золотой шар - то ли солнце, то ли луна, то ли огромный космический глаз. В символике этого небесного тела сосредоточены две сюжетные линии: загадка Тунгусского метеорита и неизвестность будущего, ассоциирующегося, как правило, с освоением космоса.

Устройством такой вертикали, один конец которой теряется в бездне прошлого, а другой устремлен к звездам, образуется как бы ствол мирового дерева, сочетающего землю и небеса, ось вращения вселенной.

С подъемом на последнюю лестничную площадку взору открывается весь объем кинозала, обнаруживается, что главное свойство музейного механизма - непрерывное

преобразование, "переворот со сдвигом", достигло своего апогея: та смысловая материя, что текла вместе с посетителем от входной уличной зоны через все "пороги", сконцентрировалась и собралась в мощную "струю" и "фонтаном" выплеснулась из ствола "колодца" в пространство, заполнив его "лесом" счетверенных бревен-колонн, прошитых красными металлическими балками. Развернутая таким образом из центра сеть-каркас, несущий на себе всю физическую нагрузку экспозиции и посетителей создает еще одну после "избушки" целостную архитектурную оболочку под крышей кинотеатра. А в сформированные между наружным обводом сетки колонн и стенами "дома" полости хлынула энергия промежуточности - "переходного" состояния среды. Небольшой люфт между существующими стенами и каркасом заполняется необходимым для экспозиционных нужд оборудованием. Так становится пространственной реальностью геометрический парадокс Мебиуса - практически стираются различия внешнего и внутреннего. Оппозиция деконструирована. Добавляет своеобразие в сложную композицию "пантеона" и то обстоятельство, что "материнский" домик слегка сдвинут относительно прямоугольной сетки стоечно-балочной инфраструктуры, он как бы высвобождается из опутавших его связей и начинает свое собственное движение, очевидно восприняв импульс илимки-ковчеха. Однако типология и мифология путешествий не ограничивается только речными водными путями. Подхватывая гулаговскую тему, закодированную в большевистском "избушечном" гене, перевязанные с бревнами двутавровые балки - рельсы разыгрывают сюжет 503-й стройки, самой северной железной дороги, проложенной по костям сталинских зеков. Красный металл русского коммунизма, столь рельефно отпечатавшегося в Туруханском крае, становится связующим звеном в эстафете фактур: от архаического бревна до космических сплавов.

Переход из "колодца" на уровень галереи, опоясывающей по периметру кинозал, акцентирован отдельно стоящей дверной коробкой, отбивающей непрерывный ритм порталов-"рубежей". Тут же открывается для обзора и гигантский киноэкран - мощный след кинопроекционного прошлого. В новом контексте, продолжая выполнять функцию демонстрации изображений, проецируемых на него видеопроектором "домика", он становится огромным парусом лодки-ковчеха, поднырнувшей под него своим цилиндрическим кровельным фрагментом. Расположенные по обе стороны зала галереи-антресоли соединяются проходом за экраном, который превращается в дополнительную и уникальную экспозиционную зону - "заэкранье" (по аналогии с кэрроловским "зазеркальем"). Это "аномальное" место как бы оживляет и материализует мир воображаемого, приглашает зрителя оказаться в области вымысла и фантазии, в плену "великой иллюзии XX века". С другой стороны, поскольку уровень галерей поднят высоко над полом-"землей", путешествие за экран воспроизводит ситуацию полета по небу с видами на остров Монастырский, Енисей и тайгу. В стене, разделяющей фойе от кинозала, прорезаны три проема - в два из которых вставлены минидиорамы, выступающие тыльной стороной в объемы носа и кормы "ковчеха", а среднее напрямую открывает вид ряжевого "острова" под "телесным углом" "паруса-чума". Эти окошки-иллюминаторы парящей лодки создают впечатление вида с большого расстояния, они становятся линзами "выпуклого взгляда" изнутри. При этом возникает необычный оптический эффект: взгляд, направленный наружу и сверху, переворачивается и обращается на самого смотрящего - летящего. Зеркальная преграда задней стенки диорамы как непроницаемая поверхность зрачка, направленного на "природу", становится фильтром, очками, трансформирующими наличное положение вещей в стереоскопическую многомерную среду зрительного - "про-зрачного" опыта.

Прозрачная непроницаемость в полумрачной среде "закранного" промежутка вводит человека в реальность "тонкого" мира.

Вообще механизм постановки зрения можно считать основным деятельностным содержанием туруханского павильона. Причем уже наметилась типология "прозрения", возникли две качественно различные зрительные установки - интенции: одна - уже упомянутая "экстравертно-рефлексивная", когда собственный взгляд человека - "проходчика", попадая в теле- или микроскопическую камеру-диораму, выведенную на край восприятия (восприятие края), превращает его в один большой зрительный орган, оптический кокон, замкнутый на себя. Это - как бы глаза, повернувшиеся внутрь тела. Человек приобретает способность смотреть космическими глазами, и это, вероятно, формирует антропоцентрическую модель вселенной. Другая оптика, предваряющая по сценарию описанный "сублимационный" тип, основана на помещении "испытателя" в поле перекрестных взглядов, внеположенных точек зрения, направленных со стен "колодца" из многочисленных окошек этого "вечного" дома. Пространственно развивающаяся по вертикальной оси данная модель взаимодействия со средой сталкивается с проблематикой множественности глаз - опытом фасеточного зрения. При этом возникает дополнительный эффект - ощущение взгляда коллективного тела, порождающее чувство рода, культуры, архетипов коллективного бессознательного. Помимо взглядов сородичей - "земляков" за "проходчиком" следят иные, "чужие" существа и сущности не антропоморфного характера - снизу разверзлось теллургическое око, сверху бреет небесное тело "золотой глаз".

Таким образом, возникает еще одна силовая линия - смысловая оппозиция двух типов зрения, полюсами которой стали "закранье" и место, где время останавливается - таинственная "вертикальная избушка". Эти пограничные формы дают понимание правил игры, развернутой в музее, вручают ключи к разгадке лабиринта.

Заряженный "вертикальными" и "горизонтальными" способностями видения и понимания посетитель через галереи, по стенам которых размещена иллюстративная и текстовая информация, помогающая адаптировать "внутреннее око" к среде павильона, спускается на уровень пола. Плоскость нижнего уровня кинозала разделена на девять равных квадратов со стороной 4,5 метра, образующих, в свою очередь, большой квадрат с центром в "доме-колодце". Движение после спуска по лестнице с уровня второго яруса - по-прежнему последовательное, по часовой стрелке. Двигаясь вокруг "избушки" посетитель начинает путешествие во времени, проходя анфиладу "камер", посвященных различным эпохам освоения людьми северных просторов. Языком предметных инсталляций рассказываются типичные истории от седой Мангазеи до наших дней. Попадая в каждую из "клеток" этого большого игрового поля, человек оказывается как бы на съемочной площадке, где он должен сыграть роль сообразно с тем или иным сюжетом. Мало того - он же и сценарист, и режиссер, и оператор. Функцию "кинокамеры" выполняет центральный домик, имеющий несколько "глаз" на своих наружных гранях.

Структура сюжета слегка напоминает кроссворд, когда из отдельных фрагментов слова или текста необходимо составить целое. Поэтому предметная среда экспозиции сопровождается "тотальным" текстовым полотном, разбросанным по клеточкам на полу, стенах, потолке, на самих предметах. В нем много пробелов, помарок, "темных" мест. Вещи и мизансцен-инсталляции формулируют вопросы или становятся подсказками. В экспозиционной среде "игрового пола" задействованы не только созерцательные и интеллектуальные способности восприятия, активно используются свето-звуковые эффекты, кинематика, видео и слайдаппаратура.

Завершается последовательное движение по своеобразному кинопавильону на сцене, частично сохраненной, но принявшей выгнутую форму. Она служит мостиком-палубой, пролегающей над сводом прохода из "речной" зоны в недра "земли". По обе стороны сцены на высоких белых панелях, воспринимаемых как продолжение "складчатого" экрана, размещены крупномасштабные изображения двух "героев" разыгрываемой в кинотеатре пьесы - представителей двух культур, двух типов цивилизации: кетский охотник и русский землепроходец. Под развернутыми тугими парусами Ковчега-илимки, загруженной "сокровищами" Туруханской среды, "бессчетность" которых демонстрируется на киноэкране, эти "капитаны" готовы отправиться в "плавание" по любому маршруту, выбранному путешественником по музею. Перед ним открывается несколько дорог: можно "отплыть" в речные просторы Енисея на север или на юг, вернувшись в фойе через "корму" или выйдя через "нос" на уличный "плот". Перейдя по "капитанскому" мостику на другую сторону зала можно попасть в "квадрат кетской коллекции" и оказаться в зоне коренных северных культур. Отсюда в перспективе открывается выход в стеклянный павильон стойбища оленеводов, за которым "скрывается" "шаманский лес". А можно "вернуться на круг села Монастырского" и заново пережить пережитии разгадывания Туруханского "кроссворда", заполнения "белых пятен" истории.

**Т.П.Поляков**  
(при участии  
**Е.В.Скрипкиной, О.И.Матвиенко,**  
**К.Г.Сеиной, А.В.Безруковой**

## **ВОЗВРАЩАЕМЫЙ РАЙ**

*(сценарная концепция литературной экспозиции в контексте  
мемориального музея Н.Островского, г.Сочи)*

### **ОСНОВНАЯ ИДЕЯ**

Опережая события, т.е. оставляя в стороне "аргументы и факты", сформулируем суть будущей экспозиции. Предполагается создать уникальный социо-культурный феномен, синтезирующий элементы традиционного музея, театра, салона, клуба, библиотеки... на основе экспозиционно-художественного проектирования, участники которого способны превратить архитектурное пространство в полноценное произведение искусства.

В названии будущего произведения - "Возвращаемый рай" - концентрируется сюжетная коллизия, определяемая авторами в процессе ассоциативного анализа Жизни и Творчества Н. Островского в рамках темы "Сочи литературный". Причем речь идет не столько об экспозиционном исследовании "литературного процесса" на берегу Черного моря от Лазаревского до Адлера, сколько о философско-поэтическом взгляде на нашего Героя в контексте отечественной и мировой культуры. Основная цель - показать, что автор романов "Как закалялась сталь" и "Рожденные бурей" не укладывается в "ложе" школьного "социалистического реализма", а Город, в котором рождались герои этих произведений, достоин соответствующего места на литературно-географическом Олимпе.

Сюжетная коллизия, ассоциативно связанная с известной диалогией великого английского Слепого ("Потерянный..." и "Возвращенный рай"), развернута во времени и пространстве, что позволяет говорить о своеобразном экспозиционном спектакле. Диапазон "действующих лиц" не уступает в количественном отношении роману "Как закалялась сталь": Дж. Мильтон, А.Одоевский, Иероним Пражский, А.Бестужев-Марлинский... и еще десятки двойников Н.Островского.

Исполнителями или, точнее, актерами в предполагаемом спектакле становятся музейные предметы, а также... реальные посетители музея.

В первом случае ведущие экспонаты (мемориальные вещи, уникальные документы, фотографии, книги, изобразительные материалы), доведенные до уровня символов, вступают во взаимодействие с оригинальными архитектурно-художественными средствами, созданными "по мотивам" изобразительных реалий второго порядка и выполняющими функции традиционных витрин или иных экспозиционно-технических приспособлений. В результате возникают объемно-пространственные композиции, называемые экспозиционно-художественными образами. Из этих композиций, собственно, и складывается произведение.

Во втором случае мы имеем дело с "живым музеем": создаваемая художественная среда, обладая известной самостоятельностью, способна выполнять еще и салонно-клубные функции, а также трансформироваться в площадку для

нетрадиционных акций в духе современных "перформенсов". Естественно, что здесь предполагается учитывать и своеобразие мильтоновских "мистерий" и особенности "политкарнавалов" времен Павки Корчагина... Словом, речь идет о создании "уникального социо-культурного феномена" (см.начало).

## **СПЕЦИФИКА СЦЕНАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ**

Термин "сценарная концепция" впервые был применен автором лет десять назад для обозначения общего экспозиционного замысла будущего произведения искусства. Сценарная концепция во многом предопределяет работу художника, заменяя традиционное для музея наукообразие (так называемую "объективность" и претензию на истину в последней инстанции) откровенно субъективным, творческим отношением к теме - т.е. поиском оригинальных внутренних связей между, казалось бы, различными проявлениями человеческой жизни.

Собственно концепция складывается, на наш взгляд, тогда, когда эти связи, отстраняясь от геометрически выверенных конструкций (" $2X2=4$ ") и от хаотических инсталляций (" $2X2=5$ "), приобретают эстетическую и эмоциональную напряженность, выражаемую формулой " $2X2=?$ ".

С учетом этой формулы, условность которой несомненна, определяется и сюжетная коллизия, и сюжетная структура экспозиции, а также ведущие символы и мифологемы, столь необходимые в процессе создания художественной концепции.

Попадая в руки Режиссера, сценарная концепция обретает экспозиционно-пространственное выражение в макете, где продолжается поиск художественной идеи будущего произведения. Только на основе двух концепций (сценарной и художественной) способен появиться на свет полноценный сценарий: на листе бумаги оживают не только действующие лица, но и предполагаемые исполнители первого уровня - музейные предметы. Далее следует эскизный проект, т.е. режиссерская разработка мизансцен. Наконец, собственно произведение экспозиционного искусства создается "здесь и сейчас", т.е. в реальном архитектурном пространстве.

## **В ПОИСКАХ СЮЖЕТНОЙ КОЛЛИЗИИ**

В музейном проектировании есть одно правило: экспозиция не выдумывается, а выращивается на основе сложившейся ситуации. Сегодня (а точнее - вчера) в сознании коллектива музея Н. Островского сложилась идея обновления или, как принято говорить, модернизации литературно-биографической экспозиции. Причины вполне понятны и образно сводятся, на наш взгляд, к интерпретации известного афоризма А. Жида: "Если бы мы были не в СССР, я бы сказал - "Это святой". Сегодня мы уже "не в СССР", однако почти никто, по крайней мере, официально и громко, не повторяет сие слово рядом с фамилией нашего Героя, хотя, как известно, подобная лексика все активнее заполняет современную жизнь.

Возникает спонтанное желание расширить литературную тему, трансформировав монографическую экспозицию в полифоническую панораму "Сочи литературный". Цель - сохранить музей. Эта вполне нормальная для нашего времени ситуация и предопределяет, собственно, выращиваемую сюжетную коллизию будущей экспозиции. Итак:

Советский менталитет подсказывает нам классическую схему: "литературный

процесс в Сочи начался с декабристов, точнее - с их «революционно-романтического крыла»: А.Одоевский и А.Бестужев-Марлинский "разбудили" М.А.Быкову, Е.П.Майкову, В.И.Дмитриеву... ну а "бабушки русской революции" подготовили "молодую гвардию" - Дм. Фурманова, А.Гайдара, В.Маяковского, Вс.Вишневского и иже с ними, не говоря уже о Н.Островском. Из этой схемы, правда, выпадают Л.Чарская, А.Таммсааре, в какой-то степени - А. Усов и ряд "внутренних диссидентов" от советской литературы. Но в целом она выдерживает критику... в рамках социалистического литературоведения.

Другой вариант возможной сюжетной коллизии, сложившийся у наших соавторов, кажется более продуктивным. Общая идея сводится к тому, что "если для Одоевского и Бестужева-Марлинского, Быковой Сочи был местом ссылки, диким и необжитым, для Дмитриевой, Серафимовича и Майковой - экзотическим краем, где дешевизна жизни сочеталась с ощущением "необременительного культуртрегерства", - то для советских писателей в целом Сочи символизировал отвоєванное у "бывших" пространство, обладающее всеми признаками искомого "рая". Кто-то долечивал здесь раны физические, кто-то - душевные, а кто-то просто зарабатывал на жизнь, сочетая приятное с полезным. "Выращиваемый" же конфликт состоит в том, что "никого из них этот "волшебный и дивный" край не спас. Великой иллюзией можно назвать наш город - иллюзией "потерянного рая", "обетованной земли"- иллюзией побега от суеты и будничной жизни - иллюзией, что здесь не действуют жесткие правила игры в успех. Но пока Вы здесь - эта иллюзия кажется правдоподобной". (О.И.Матвиенко).

В предложенной концепции, помимо несомненных достоинств, есть ряд серьезных минусов. Во-первых, это традиционный миф о "кавказской ссылке", требующий уточнения. В район будущего Сочи и А.Одоевский и А.Бестужев-Марлинский попали благодаря раскаянию в содеянном (Бестужев сделал это сразу после "14-го", Одоевский - через десять лет) и воспринимали участие в военных действиях как "царскую милость". Во всяком случае, их трагическая гибель (а с Бестужевым и здесь не все так ясно...) - от малярии и пули - приобретает, на наш взгляд, смысл драматической развязки в искомой пьесе об утраченном или, скорее, "возвращаемом" Рае. Пройдя свое сибирское Чистилище (чего не мог понять и простить им даже М.Лунин, принявший католическую веру как символ оппозиции светскому авторитаризму), эти российские предшественники Могельницких (а сколько их "купалось" в Черном море зимой 20-го года?) нашли если не рай, то вечный покой в сочинской земле.

Во-вторых, в обозначенной концепции как-то затерялся и Н.Островский. А ведь если говорить о реальном "литературном процессе в Сочи, то за исключением народничающих "бабушек" да двух-трех "советских" писателей (Е.Шварц, Б.Корнилов, Л.Бородин...), мало кто занимался здесь литературным "творчеством" в полном смысле этого слова. Во всяком случае, возникает естественный вопрос: а был ли мальчик? То есть, возможно, ли было в принципе затевать игры на тему "литературный Сочи", если бы в сознании отдыхающих, убегающих, ищущих Покоя и иных, местных писателей не существовало бы это место паломничества - сначала (30-е годы) к живому "святому", а затем - и к его мемориальному Храму?

Ответ на этот вопрос однозначен, поэтому возникает следующее дополнение к прежней концепции. И Николая Островского (как автора книги "Как закалялась сталь"), и его предшественников, и его последователей объединяет, прежде всего, роман с Идеей. Причем, если в случае с Н.Островским этот роман предстает в своей абсолютной, идеальной форме ("ни одна женщина не вошла в его жизнь так яростно,

стремительно, безраздельно" (О.Матвиенко), то у других героев литературной экспозиции сей "роман" протекал в самых неожиданных модификациях - от романтической, но, увы, преходящей страсти до семейно-бытового, "вялотекущего" ритуала. Уточним, что речь, прежде всего, идет об идее "свободы, равенства, братства". Поэтому, помимо Героя предполагается выделить и Город: "Никто из представителей "чистого искусства", никогда не грешивших идеями свободы и равенства, в Сочи не приезжал никогда. Ни символисты, ни акмеисты еще не посещали райский уголок. Наезжали все в Крым. В советское время в Сочи не бывали ни Пастернак, ни Мандельштам, ни Булгаков, ни другие "безыдейные" писатели этого ряда. Может быть, потому что они никогда не обманывали себя, не самообольщались, а посему и разочаровываться было не в чем. Они не верили в рай на земле, и потому Сочи не был их городом". (О.Матвиенко).

Концепция Города, на наш взгляд, весьма оригинальна, хотя и нуждается в комментарии: символисты и акмеисты "наезжали в Крым", вероятно, по причине лучшей благоустроенности ялтинского "рая" или в силу привычки (волошинский Коктебель), а что касается Пастернака, Мандельштама и Булгакова... Первый написал, как известно "1905 год", второй какое-то время служил у Луначарского, а третий сочинил пьесу о Сталине. Так что мотив "утраченных иллюзий" или несостоявшегося "рая на Земле" в сознании русской интеллигенции, брошенной в бездну Революции XX века, объективно стал литературным фактом.

И, наконец, образ Города в контексте обозначенной темы уже давно, начиная с Бестужева-Марлинского, выходит за рамки чистой географии. Возникает поэтический, философский образ, наполненный всеми радостями Жизни и увлекающий одновременно то ли вверх, к Небу, то ли вниз, в Бездну. Этот земной Рай легко потерять, превратив в Ад, - достаточно только засомневаться в истинности Бытия, а вот вернуть...?

А теперь попытаемся определить искомую сюжетную коллизию, учитывая все плюсы предшествующих вариантов.

### **ОТ "ПОТЕРЯННОГО..." ДО "ВОЗВРАЩЕННОГО РАЯ"**

Все тот же А.Жид, посетивший Город и Героя сегодняшнего музея почти шестьдесят лет назад, предостерегал от излишне сложных концепций. "Большинство людей, и даже лучшие из них, никогда не встречают благосклонно произведения, в которых есть нечто новое, необычное, озадачивающее, приводящее в замешательство; на благосклонность может рассчитывать только то, что содержит в себе узнаваемое, то есть банальность". Избегая революционных банальностей, он назвал Н.Островского святым, тем самым, вызвав озлобленное "замешательство" в сознании нашего Героя: "я тяжело пережил это предательство, потому что искренне поверил в его слова, слезы..." Так что мы можем только представить, как среагировал бы сочинский святой на все ниже следующее. Но...

Прежде всего, отметим, что личность Н.Островского намного сложнее того стереотипа, который создавал и он сам и его соратники, и его последователи. В этом смысле исключение составляет разве только концепция Л.Анненского, рассматривающего роман "Как закалялась сталь" вне литературоведческих критериев, а его автора - как Героя безоглядного романа с идеей: трагический конфликт возникает в результате абсолютной победы духа над плотью. Стоп. В этот вывод можно поверить (и развивать его дальше в контексте темы "литературный Сочи"), если опираться на

вербальные и литературные реалии последних десяти лет жизни Н.Островского, когда общение с миром осуществлялось, как давило, через посредника. Но вот перед нами новые, вернее - не так давно опубликованные "реалии" - письма Н.Островского к Л.Беренфус. Причем, если посмотреть на подлинники, то перед нами ярчайший пример "потока сознания", литературная фиксация которого избегает общепринятых и грамматических и синтаксических норм. Но нас интересует иное - содержательные реалии вчерашнего борца за хорошо известную "идею": "...приходилось остерегаться, но уже лишь потому, что то, что я полюбил идею, сказку о том хорошем и прекрасном, чего нам не добиться никогда с теми животными, что зовутся люди, и что разочарование в этом божке сбило меня с нормального пути..." Или вот более конкретное высказывание по поводу "польской темы", столь однозначно, на первый взгляд, решаемой в романах: "Порыв того желания жить своей мечтой бросил меня в армию в 1920 году, но я быстро понял, что душить кого-то - не значит защищать свободу, да и "многое другое". Что это за "многое другое" - мы уже никогда не узнаем: больше подобных высказываний Н.Островский себе не позволял. "Перестроился?" Или намертво замуровал то, "другое" в своем сознании, дав великолепный материал для фромовско-фрейдовских исследований? Думается, что второе. Но не эта проблема является объектом нашего художественного исследования. В данном случае мы лишь констатируем факт: вербально-литературная продукция Н.Островского всего лишь надводная часть айсберга. Мы не знаем его масштабов, его тектоники, но в контексте темы "Сочи литературный" можем позволить ряд предположений, становящихся фактом искусства, точнее - искусства музейной экспозиции. А теперь - суть сюжетной коллизии.

У каждого человека есть свое 14 декабря. Именно в этот день наш Герой пишет последнее письмо в своей земной жизни. Пишет в Сочи. Письмо адресовано матери, О.О.Островской. В письме - итог его "романа с идеей". "В личной жизни - ты единственное мое богатство" - собственно этим ограничивается возможная откровенность, точнее, исповедь за неделю до смерти. Однако есть и надежда на новую встречу с Городом, без которого трудно представить сюжетное развитие как внешнего, открытого "романа с идеей", так и скрытого, тайного движения его души. В Сочи есть Дом - символ его литературной славы или, точнее, - "трагической победы духа над плотью". Однако это еще и реальный дом, сочинская дача, органично вписывающаяся в черноморский "рай", ассоциирующийся с весной и надеждой...

Представим себе возможную, скрытую часть исповеди, в которой Герой (и мы вслед за ним) пытается истолковать (на уровне откровений в письме к Л.Беренфус) свое внутреннее движение к искомому Раю. В определенной степени - это новый, теперь уже экспозиционный "роман", развернутый в пространстве иллюзорно-реального "дворца", одновременно и неизвестного и столь знакомого автору "Рожденных бурей", достаточно вспомнить палаццо Могельницких. Что касается героев этого экспозиционного романа, то структура их взаимоотношений аналогична той, что цементирует художественную ткань книги "Как закалялась сталь": Павел Корчагин растворяется в десятках своих двойников, не потеряв, тем не менее, собственного лица. А сюжетная коллизия строится на ассоциативной связи трех сочинских периодов в жизни Н.Островского... с тремя условными периодами литературной или околослитературной жизни Города на протяжении почти двух столетий.

Отвлечемся от наукообразных названий сих "периодов", предположим достаточно традиционный (но весьма нестандартный в контексте нашей темы) сюжетный архетип "Ад-Чистилище-Рай", смешаем абстрактного Данте с конкретным

Мильтоном, определив границы конфликта от "Потерянного..." до "Возвращенного Рая" и, будем надеяться, получим искомую сюжетную коллизию:

Экспозиционный "роман с идеей" протекает у Героя во времени и пространстве "литературного Сочи", воспринимаемого как символ поиска собственной судьбы, растворенной в судьбах своих братьев по профессии и их литературных двойников. Перейдем к сюжетной структуре.

## "ПАДЕНИЕ"

Есть реальное письмо и есть реальный, точнее мемориальный дом, своего рода предметная оболочка отсутствующего Героя. Однако есть и мнимореальный Дом, неизвестный Герою, но готовый принять в свое пространство приоткрываемую нами часть внутренней исповеди, иллюзорность которой должна, тем не менее, фиксироваться предметно-художественными средствами. Оставим объемно-пространственные решения будущему Режиссеру и ограничимся на данном этапе лишь сюжетными мотивами, наполняющими художественную структуру экспозиции.

Падение Героя... Что это? "Когда-то после одного моего поступка в училище, который возбудил сомнение в моем здоровом рассудке..." - приоткрывает нам тайну своей биографии будущий Автор, а его двойник, Павел Корчагин, закрывает истину, облакая ее в довольно странный сюжет. Мы помним историю с "махоркой" и "попом Василием", но, видимо, забываем детали - внешние осколки подлинного события.

"Обрюзглый человек в рясе, с тяжелым крестом на шее, угрожающе посмотрел на учеников..." И еще - "по закону божию поп всегда ставил Павке пять. Все тропари. Новый и Ветхий Завет знал он наизусть". То есть был первым, одним из первых, но - засомневался в Истине, а после ответной реакции (вряд ли в жизни она была именно такой, литературной) - восстал, сыпанув махорку в пасхальное тесто, и ...был изгнан из училища. С этого момента начинается роман, с этого момента начинается Ненависть, Борьба, Кровь. И как результат

Но вернемся к Герою. Вся эта история есть ни что иное, как сниженный до бытового анекдота миф о Падшем Ангеле, развернутый в поэтический сюжет Дж. Мильтоном, участником английской революции, соратником Кромвеля и ...слепым автором "Потерянного рая". Его поэма - не аллегория, а символическая концепция, суть которой заключается в проблеме: возможно ли восстать против устоявшихся норм Бытия, есть ли у человека право на поступок, нарушающий мораль, освященную Богом? "Да", - отвечает наш Герой, следуя Падшему Ангелу, когда-то стоявшему рядом с Богом, но увлеченному Сомнением и Гордыней, а в итоге - рухнувшему со всеми своими двойниками "в бездну":

Мы рухнули! Его могучий гром Доселе был  
неведом никому. Жестокое оружие.

Экспозиционно-художественный образ Падения, наполняясь изобразительными мотивами в духе гравюр Гюстава Доре, конкретизируется за счет реальных особенностей мемориальной среды: двухэтажный дом с колоннами (в стиле сталинско-курортного ампира) ассоциативно напоминает палаццо Могельницких... и старый дом в поместье Райского, где развернулась трагедия с обрывом. Появляется один из двойников нашего Героя - Екатерина Майкова, точнее - Вера из "Обрыва" Именно ей хочет подарить Борис Райский (альтерэго И.Гончарова) "этот уголок... этот рай", с садом, с "огромным развесистым вязом", где героиня "узнала, что живет, а не

прозябает!" Но все кончается обрывом: семинарист Марк Волохов (а в жизни - Федор Любимов) тайно проникает в бабушкин рай (а, по Гончарову, "Бабушка" - это старая, мудрая Россия) и соблазняет Веру (Е.Майкова, бросив мужа с тремя детьми, уезжает с Любимовым на Северный Кавказ строить "коммуну" - к ней мы еще вернемся). Малиновка больше не райский сад, пришла великая беда.

Предвестие этой беды ощущает и Людвиг Могельницкая: "надвигается какая-то опасность - разрушительная, страшная, грозящая раздавить весь уклад, все основы ее жизни". К этому укладу мы еще вернемся, пока же обратим внимание на неизбежное совпадение:

"Палаццо стояло на возвышенности, у подножия которой текла река. К реке опускались две широкие гранитные лестницы. Там, где начинался крутой обрыв, дугой шли клумбы и проволочная сетка". НО не спасет, видимо, эта сетка ни одного из хозяев дома... В романе есть свой "падший ангел" - Мечислав Пшигодский, еще один двойник нашего Героя: "Сейчас передо мной встает трагедия Пшигодского" - пишет он А.Лазаревой, - "Вам, знающей, сколько тревоги, мучительных исканий доставила мне эта коллизия в романе, понятно, почему я уделяю ей столько внимания. И странно, я так это переживаю, как будто Пшигодский близкий мне человек". Ну, а сам "ангел" как будто переводит Мильтона на волынский диалект: "Наша порода вся у Могельницких покоя века на лакейском положении. Отец - дворецкий, брат - лакей, жена моя - горничная. А я у них конюхом был (шталмейстер при дворе - Т.П.), в лакеи не взяли - рожей не вышел..." Падение развернуто в пространстве Бытия, в реальном времени Истории. Апокалипсические мотивы "Рожденных бурей" напоминают сцены последней битвы Добра и Зла у Мильтона: "Вновь, потрясая воздух, заревел гудок, прерывистый страшный вестник несчастья. Он заставил всех в городе выбежать на улицу. Он вздыбил редкие волосы Баранкевича. Он заставил побледнеть Врону и бросил в дрожь Дзебека. В тюрьме напряженно прислушались к этому реву... А гудок продолжал реветь". И "низкие тяжелые тучи заволкли небо", и "сто шестьдесят три человека ушли в ночную темноту", и "шорох их шагов смешался с шумом дождя и свистом ветра". Сто шестьдесят три двойника Падшего Ангела оказались в итоге... в Бездне. А мы вошли в Дом.

## "АНАТОМИЯ АДА"

"Подобно тому, как я пожертвовал поэзией, так теперь я готов принести на алтарь свободы свои глаза", - писал Дж.Мильтон, интуитивно ощущая, что через десять лет придется диктовать гнетущие образы мифического и столь реального Ада.

Представим и мы, как воспринимал свой первый сочинский период (июнь 1923 - ноябрь 1930 гг.) наш Герой за неделю до 22 декабря 1936 года. Лейтмотив создаваемого образа заключен в пронзительном крике: "Я слепну, Шура, уже почти ничего не вижу". Затухают краски солнечно-зеленого Сочи (о красотах Города он пишет раза два-три, обращаясь к родственникам и знакомым своих друзей). Бледнеют очертания лиц на памятных фотографиях, превращая образы А.Жигиревой, П.Новикова, Р.Ляхович, М.Родкиной... в неровные графические контуры. Обнажается вторая, скрытая от праздных глаз жизнь курортного города. Нищета "интерьеров" сочинских халуп, окружающих Падшего Ангела, безденежье, ощущение ежесекундно нарастающей боли, неподвижность и мрак, ненависть, - все это словесными фрагментами (а у нас - предметно-художественными средствами - входит в его переписку-дневник: "Больной страдалец, искалеченный в труде, будь то уборщица или ответработник, должны

получать равно", "что делать пролетарию, у которого ничего нет", "Главполитпросвет Украины отказал мне в праве дальнейшего пользования радиоустановкой", "когда жизнь заставила заскочить в угол", "я глубоко ненавижу деньги", "этот погреб, где я жил, так меня угнетал и физически и морально", "правый глаз ослеп совершенно", "одна радость осталась у меня - это радио, без него безрадостна и нищенски тяжела жизнь", "здесь столько недорезанных гадов", "у меня сейчас остались "незагнанными" револьвер и партбилет... все остальное я уже вписал в расход", "вокруг меня ходят крепкие, как волю, люди, но с холодной, как у рыб, кровью, сонные, безразличные, скучные... я их ненавижу", "Здесь, в чертовой Сочи, даже винта не найдешь. Бардак здесь всесоюзный", "Рай нет теперь последние дни с 7 часов утра до 12 ночи... Несколько столкновений идеологических... еще более раздвинули нас", "я молчу целыми днями, теперь здесь на новой квартире, у меня темно... я едва отражаю грусть" и т.д. и т.п.

Но' И сие главное: "Я целыми днями один с моими безумно смелыми мечтами о великом всемирном восстании". Сочинскому Герою вторит мильтоновский двойник:

Пусть мы побеждены,  
низвергнуты, и все же Небеса  
утраченными почитать не должно.

Бытовые символы Ада, трагически пародийно отражая космические образы Мильтона, создают провокационную ситуацию для Борьбы. В реальности - это борьба за выживание, стремление захватить дома "бывших", причем не столько для себя, сколько для своих двойников - кухарок, посудниц, абстрактных "рабочих" и безработных. Впрочем, предоставим слово самому Герою, раскрывающему себя и свою родословную: "мой прадед и то был токарь, точил... зубы на чужой карман", "Борьба с бывшими владельцами еще не закончена, мы завоевали только один дом, они еще укрепились в другом", "И этим ударим первым снарядом во второй дом - ...где засела Бабкина, буржуйка", "Победа осталась за нами. В доме остался только один враг, буржуйский недогрызок, мой сосед. В бессильной злобе эта сука не дает нам топить", "О соседях-барах я писал... Они втроем живут в 6 комнатах и кухне", "там рояль играет (к нему он еще вернется позже, в "Рожденных бурей" - Т.П.), а здесь безработица и нищета", "Негодяя-белогвардейца уберут отсюда, также дано слово выгнать из особняка шахтовладелицу..." В итоге этого сочинского "восстания" наш Герой меняет адрес - с Пушкинской,9 переезжает на Войкова,39.

Но... Вероятно, как и тот "белогвардеец" - "в бессильной злобе...", правда, по иному поводу и при других, более страшных обстоятельствах. А вообще-то, обустройство жизни в аду, попытка создания здесь своего собственного, маленького "рая", весьма характерны для Сочи, и не только: "Хоть вы низвергнуты, займитесь домом, - предлагает Падший Ангел, - Ведь здесь - ваш дом на время". И далее:

Геенна запредельная! Прими  
Хозяина, чей дух не устрашат  
Ни время, ни пространство. Он в себе  
Обрел свое пространство и создать  
В себе из Рая - Ад и Рай из Ада он может

Словом, "из бед и зол составим счастье", хотя "страдание стихией нашей станет". К Сомнению и Гордыне нашего Героя добавляется Страдание, но побеждает все же второе: "Лучше быть владыкой Ада (то есть Рая в своем понимании - Т.П.), чем слугою Неба!" Продолжается роман с Идеей, только теперь эта "идея" приобретает

весьма конкретную оболочку цели: "Петя! У меня есть план, имеющий целью наполнить жизнь мою содержанием, необходимым для оправдания самой жизни... Это касается меня, литературы, издательства "Молодая гвардия" - открывается он другу П сентябрю 1930 г. Решение стать писателем? Думается, что цель намного больше, ведь экспозиционная логика подсказывает нам возможный Итог: Падший Ангел растворяется в своих "соучастниках". Герой нашей пьесы - в своих братьях-писателях, оставаясь "первым среди равных". Сочинские трущобы обретают мистические архитектурные формы, ассоциативно связанные и с Пандемониумом, "блистательной столицей Сатаны", и с курортно-дворцовой архитектурой, местом окололитературной жизни "отдыхающих" классиков, и с конструктивными особенностями нашего реального Дома:

... вскоре из земли  
При тихом пенье слитных голосов  
И сладостных симфоний восстало  
Обширнейшее зданье, с виду - храм  
Громадные пилястры вокруг него  
И стройный лес дорических колонн  
Венчанных архитравом золотым.

Открываются "широкие ворота", "две бронзовые створки" и перед нами - "созвездья лампиров, гроздь люстр"... Представим, что "с восторгом восхищенная толпа // туда вторгается". Десятки членов "союза писателей", из тех "ста шестидесяти трех человек", что ушли когда-то вместе с Героем в "ночную темноту", строят здесь свой литературный "рай".

На золотых престолах, в глубине,  
Расселись тысячи полубогов -  
Главнейших серафических князей,  
в конклаве тайном.

У каждого из них, напомним, свой "роман" или "романчик" с идеей, иногда трагический, иногда трагикомический. Каждый несет в душе кусочек реально-сочинского "рая", застывшего в предметной символической форме. Да и внешне - это скорее литературные памятники, чем реальные писатели - т.е. художники, работающие над словом (хотя, естественно, есть и исключения).

Вот персонаж наиболее близкий нашему Герою, почти двойник, а по собственной, "сочинской" характеристике весьма схожий с символическими обитателями мильтоновского Ада. Речь идет об Аркадии Гайдаре, рота которого охраняла мост через реку Псоу в 1920 году: "Я живу по-волчьи, командуя ротой, держусь с бандами вовсю". Словом, с виду - "памятник", а в душе - походная кровать, сабля и карабин на стене.

Второй соратник, Дмитрий Фурманов, залечивал раны гражданской на Мацесте. После "Чапаева" он искал здесь свой "рай": "Сочи легок и чист, как цветной сартянский шарф". А завершился "роман" рассказом "Инвалид".

А вот мелькнула тень и Алексея Максимовича, подарившего "литературному Сочи" два дня (сентябрь 1929). От "несвоевременных мыслей" живого классика прошло лет десять... и лет пять осталось до афоризма о "не сдающемся враге".

У каждой тени есть своя тень: "железный" Серафимович выглядывает из окна ЦИКовского санатория (1934). Впрочем, он один из открывателей "стального" Островского.

"Мраморная слизь" легла на "бронзы многопудья" Владимира Маяковского. Но треснуло сердце "певца Революции": он мчится в Сочи вслед за Вероникой Полонской в надежде обрести "громаду любовь", а все заканчивается скандальным анекдотом у дверей ночной "Ривьеры". Пришлось предъявить "Стихи о советском паспорте" (июль 1929).

Другой литературный генерал-самоубийца, Александр Фадеев, наезжал в Сочи с законной женой, Валерией Герасимовой, совершая экскурсию по Черноморскому побережью. Но и его стол из карельской березы сверкает стерильной пустотой. Жаль. Точнее - "Жалость" (рассказ В.Герасимовой): "Большой портрет Крыленко в костюме туриста висел над пуританской кроватью, немного ниже сияли белоголовые кавказские горы и пестрела большая расцвеченная диаграмма - "Рост туризма СССР в цифрах".

В окружении своих малолетних питомцев появляется в нашем "пандемониуме" монстр советской педагогики, "воинствующий атеист" Антон Макаренко: символический лагерь коммунаров располагался в районе маяка, у Турецкого оврага. все это было запротоколировано в "деле", извините - в повести "ФД-1".

С мемориальной доской "Мы - русский народ" выступает в сочинском Пандемониуме, точнее - в санатории им. Фрунзе (1937 г.), Всеволод Вишневский, лихой комиссар, известный как своими пьесами, так и травлей "несочинского" М.Булгакова.

Трагикомичен Павел Антокольский, у которого кто-то из "социально-близких" стянул по дороге в Сочи чемодан с рукописями. Впрочем, он не растерялся, "решил вознаградить себя с другого конца и начал писать стихи" (1940 г.). Где они? Вероятно, тоже украли, как и Город, который он определенно назвал "потерянным раем".

Ну а за ним, как близнецы-братья, стоят бюсты и бюстики А.Безыменского, М.Светлова, И.Уткина, Р.Ивнева, В.Ибнер, Ю.Лебединского, А.Афиногенова, А.Луначарского-сына, А.Брунштейна и "нет им числа"... (Из местных послевоенных классиков можно разглядеть невооруженным глазом разве только А.Яковлева, пишущего "серьезную пьесу" о Марксе, да Петра Семеновича Вишневского, бывшего инспектора, обнаружившего тягу к перу в сорокалетнем возрасте и обессмертившего терское казачество в романе "Перед грозой" ^ вот такой "разговор с фининспектором о поэзии"!)

У противоположной стены, точнее - стенки - этого Храма друг за другом стоят награжденные смертью:

Николай Клюев, "Плач о Ленине" которого не растрогал нового кремлевского Хозяина. И от "синего шелка неба и моря" (письмо из Сочи художнику А.Яру-Кравченко, 1931 г.) отправился он к другому морю...

Борис Корнилов, как оказалось, - тоже "кулацкий поэт", позднее восстановленный в правах литературного Пандемониума, написал в Сочи цикл стихов "Краснополянское шоссе" и поэму "Люси", посвященную Л.Басовой (1935 г.).

Михаил Кольцов, открывший большому литературному миру нашего героя (очерк "Мужество"), описавший Сочи в очерке "На кавказской Ривьере" и действительно безвинно пострадавший: его "роман с идеей" был весьма серьезен, но...

Наконец, совсем особняком стоят так называемые "безыдейные" или "мало идейные", подконтрольные классики, занесенные в этот "храм" скорее по инерции, увлекаемые Временем, Историей, Судьбой. Трудно сказать что-нибудь определенное о

"романах":

Евгения Шварца, ищущего в Сочи (1949 г.) "Обыкновенное чудо" и приоткрывающего нам мрачную пелену, заслонявшую образ Города: "Я иду под магнолиями и пальмами, и платанами, и мимозами, и олеандрами... Направо я вижу далеко-далеко долину реки и горы, а налево, совсем близко - море..." - Вот такой кусочек Рая во всесоюзном Пандемониуме.

Николая Заболоцкого, посетившего Сочи в символическом 37-ом (санаторий Наркомзема, сейчас - "Золотой колос") и, в отличие от Прометея, скрывающего огонь своей души от любопытных Отдыхающих, любителей аляповатых "сосудов".

Михаила Зощенко, награжденного "бесплатной" путевкой в Сочи после очередной идеологической разборки. А вот и "райский" образ Города: "В Сочи, конечно, чудесно - тепло, солнце, зелень", но "работать не могу, а без работы уныние"; или - "В Сочи мне все тут осточертело. И я с нетерпением жду отъезда. А погода здесь по-прежнему хороша - тепло и солнце". "В общем, жил уже долго и умирать не страшно". До конца оставалось 4 года.

А в центре этого литературного храма, или мильтоновского Пандемониума, "на царском троне, затмевавшем блеск сокровищниц индийских и ормузских", - нет, нет, гораздо скромнее, но монументальней, - обретший мраморно-бронзовую плоть - наш Герой, точнее - его литературный Памятник:

Он вознесен  
На пагубную эту высоту  
Заслугами своими, вновь обрел  
Величие, воспрянув из глубин Отчаяния

Впрочем, от великого до трагикомического один шаг, и вся представленная картина чем-то очень напоминает сюрреалистический сон В.И.Дмитриевой (1936 г., за несколько месяцев до смерти Н.Островского) - "Сегодня видела нелепый сон: будто пришла ко мне мать Островского и горько плакала, что ее тоже к нему не пускают, и у нее будто выросла ярко рыжая борода..."

...Таков конечный итог иллюзорной "славы", но его-то, собственный "роман с идеями" только в самом разгаре! Он ищет дело, а ему грозят партийными "чистками" ("в Сочи жить нельзя, чтоб не попасть в чистку раз 20 в год"). Он находит выход: "все стремления наши в Москву, там ждет новая жизнь и струя свежего воздуха". Он устроит себе свою собственную "партпроверку", свою "чистку"! В общем, "выезжаю в Москву".

И вряд ли наш Герой предполагал тогда, что эта "чистка" обернется Чистилищем, которое он найдет... в Сочи, вернувшись в Город через два года для повседневной, мучительной, но очищающей Душу работы.

### **"БУДНИ ЧИСТИЛИЩА"**

"Да посмотрите, как хорош "Ад" Данте и как кисло его "Чистилище". То же между "Потерянным Раем" Мильтона и его не "Возвращенным Раем". Отчего? Отчего?!!, - вопрошал В.В.Розанов за несколько лет до того, как "очищающий огонь", "апокалипсис нашего времени" стал реальностью российской жизни. Нью есть и другое чистилище, существующее не вне, а внутри бунтующего микрокосма. Его можно назвать успокоением души, мучимой смутной тревогой. Что это - муки совести? Во

всяком случае, католический менталитет нашего Героя ("или в нас говорит чешская кровь") расширил структуру мильтоновской концепции...

Образ сочинского "Чистилища" (июль 1932 - декабрь 1935) возникает как воплощенная в пространстве, красках, предметах, фрагментах условного интерьера литературная исповедь: "Основное, что жизнь мне дала, - пишет он накануне отъезда из Москвы, - это слепота, неподвижность всех нужных суставов, жену..., которую я нашел у моря... и которую потерял на днях". И далее уже в Сочи: "море напомнило о прошлом, о разгроме всей моей личной жизни", и, наконец, снова о море и о...: "Я живу с матушкой у самого моря. Весь день во дворе под дубами и пишу, ловя хорошие дни и порыв. Самое хорошее - это есть силы работать".

Вот ключевое слово (1), ассоциативно связанное с вечным движением Жизни в ее сочинском варианте. И вторая книга "Стали" (куда более "кислая" в своей напряженно-бытовой хроникальности), и переписка с читателями, и конструирование "киносценария", и встречи с официальными и полуофициальными лицами, и изучение материалов к другому роману... - словом вся его "жизнь - это работа":

"Такой боевой чистки я еще не видел"; "причины моего молчания - напряженная работа"; "Сталь - это первая отливка, труд, созданный в неподходящей даже для крепкого человека общежитийской обстановке"; "конец книги требует большого напряжения сил"; "создал литкружок, как могу, так и руковожу им"; "с января начинаю работать всерьез и надолго"; "сейчас усиленно работаю, много читаю"; "относительно сюжета новой работы я напишу потом"; "молодежь поручает мне кое-какие работы"; "нужна учеба, квалифицированная помощь в работе"; "требовал от моих друзей оставить меня в покое и дать спокойно работать"; "готовлюсь к большой работе"; "желания работать у меня много"; "подхожу к работе серьезно, недаром целый год ушел на подготовку", "я работаю каждый день по шесть с половиной часов"; "работаю, как вол, над новым романом"; "как только войду в колею нормальной работы, то сразу оживу полностью..."; "мозг лучше себя чувствует в работе" - и т.д. и т.п. Словом - "В труде забываются все огорчения, грусть не исполненных надежд и многое другое, чему нельзя давать воли человеку нашего времени". Что это за "многое другое" мы так и не узнаем, но можем представить, помня о "потоке сознания" в письме к Л.Беренфус.

А мотивы "Чистилища", цементирующие образ Движения Жизни, нет-нет, да и мелькнут в его импульсивных откровениях: "представь себе келью отшельника"; "чем ночь темней - тем ярче звезды" - я не знал, что это стихотворение Майкова и что в нем есть продолжение: "Чем глубже скорбь, тем ближе к богу"; "как говорится в библейских текстах: "Двери моего дома всегда открыты для гостя желанного"; мелькнут в нарочито ироническом предвидении: "Бездельничать будем на том свете, в раю, в котором уже, безусловно, существует диктатура пролетариата и нам, конечно, в первую очередь путевка в санаторий и все прочее... " Мечта о собственном Доме, о нормальной работе приобретает, порой, навязчивую форму: "Переезд в Москву - это последний этап на пути к планомерной, спокойной работе". Но парадокс в том, что сие внешнее дерганье, подменяющее внутреннее движение его Души, граничит со смертью. И это интуитивно понимают врачи: "профессора написали, что ехать мне в Москву нельзя - даже больше, что я скоро умру". О том же, по-житейски просто, скажет уже в самом конце и живой символ сочинского Чистилища, Валентина Ивовна Дмитриева: "Вы здесь угробили Колю-то..."

"Вы мне вторая мать", - в этом обращении скрыт ключ к постижению (а на данном этапе - к проектированию второй, потаенной части создаваемого образа.

Метаморфозам "романа с идеей" соответствуют и новые, не совсем обычные "двойники". Вспомним "потерянную" жену и сменившую ее "матушку у самого моря", добавим немножко фантазии и воздадим должное сочинским "бабушкам", увлекавшимся когда-то "падшими ангелами" XIX века, а затем создавшим из своей жизни литературно-педагогический феномен, который достоин названия "Запечатленный труд".

Сочи конца XIX - начала XX века. "Интеллигентный труженик рвется к чистому воздуху, теплу, свету". Это в путеводителе. А у нас - из осколков "культуртрегерского" быта, предметных символов литературного просветительства вырастает образ Труженика: "Эти никому неведомые герои... они умерли - но то, ради чего они жили, разве умерло? Нет!.. И вот они из своих могил улыбаются мне, ободряют и благословляют меня... "Иди!"... Я смело поднял голову. Надо идти и жить", - под этими словами В.И.Дмитриевой ("Доброволец") мог подписаться и наш Герой, награжденный Чистилищем, вероятно, за то, что родился слишком поздно.

"...Письменный стол, тумбочка, табуретка, корзина, три подушки, вилка, солонка..." - все что осталось от последней литературной старухи, пережившей своего "сына". Она и сама вся в прошлом, даже в Москве живет в музее П.Кропоткина. "В. И. Дмитриева... в советский период ничего не писала, потому ты ее и не знаешь". Здесь явная неточность, но глубинная Правда. "Пятым колесом" чувствует себя его "вторая мать" в "клозетной психологии" социалистических писателей (хотя и вынуждена подражать им в откровенной халтуре). А за тремя "подушками, вилок и солонкой" открывается большая жизнь, большая Работа. И вот мы видим ее "большой старинный сундук", где хранится самое сокровенное - книги; мы видим саму Валентину Иововну "в дождь и ненастье", с фонарем "летучая мышь", идущую на собрание литературного кружка (к кому? зачем?), который она создала и вела до конца. А конец вполне символичен для самообманутых, но по-своему счастливых "просветителей": "Оказавшись одинокой, была еще разбита параличем и попала в больницу. Когда, несколько оправившись, вернулась домой, то опустевшая квартира оказалась ограбленной" (С.Анисимов). В 1947 г. Печоринская улица стала улицей Дмитриевой, а ее дом Литфонд обратил в Дом отдыха писателей. В общем, типичная судьба дочери Иова...

Мелькнула в окне одного из домов на бывшей Печоринской тень такой же "бабушки в пенсне" - Веры Николаевны Фигнер - подруги Валентины Иововны и заочной знакомой нашего Героя, открывшего ей свой "запечатленный труд": "Пять лет напряженной работы и, как результат две книги о былом, о нашей мятежной юности. Примите же этот горячий привет от одного из Ваших "партийных внучат". Мелькнула тень и растаяла, ушла к другому, северному морю... (Впрочем, улица Веры Фигнер позже тоже появится в одном из советских городов).

А мы с Печоринской оказываемся на Приморской (чуть позже будет Ореховая), "у самого моря, у библиотеки". Его первый адрес в период сочинского "чистилища" не случаен. "Это было почти единственное место, где мерцал светлый огонек, - отмечает автор известного "Путеводителя", - "У Екатерины Павловны были почти все интересные новости по литературе, которыми она доверчиво снабжала почти каждого, проходящего к ней".

Екатерина Павловна Майкова, она же Вера из "Обрыва", стоящего на книжной полке в доме Н.Островского, прошла свой "ад" и свое "чистилище". Уже в юности ее называли Старушкой (а мужа, Владимира Майкова, Стариком): "что-то старушечье

было в ее тщедушной фигуре, и в характере, вспыльчивом, переменнно-капризном, хотя открытом и безунывном". Образ Библиотеки реален... в мистическом смысле: "оживают" книжные имена Л.Толстого, А.Майкова, И.Тургенева, А.Афанасьева, Ф.Достоевского, М.Михайлова и, наконец - И.Гончарова. Героиня перевоплощается в свой литературный двойник, а мятежная Вера издает журнал "Подснежник". Но детские игры сменяются реальной жизнью. "Дети не любят, чтобы их считали детьми, - воспитывает ее Иван Александрович, - и я полагаю, что писать для детей собственно нельзя". Урок классика забыт: она бросает своих собственных детей и едет с Любимовым строить коммуны. Но работать "под пение песен" не получалось. (Правда, обитатели северокавказской "фаланстеры" иногда музицировали на рояле, который, как нелепый обрубок прежней жизни, торчал посреди диковатого быта): "падший ангел" оказался заурядным хамом, бывший муж начал пить, а младшего сына находят в петербургских трущобах...

Словом, любимый "сон Веры Павловны" заменяется библиотекой: она поселяется в Сочи, организывает "общества помощи", открывает "читальню", устраивает литературные вечера, а свой дом, напоминающий кабинет естествознания, завещает краеведческому музею...

И только наш посетитель (да и мы вместе с ним) видим, как неторопливо, но целенаправленно, кружевными линиями слабого перышка зачеркивает, затемняет она слова из письма-обвинения, против которого не было у нее, у матери, оправдания: "Вы нужны Женчуше, не за тем, чтобы выводить девочку, искать женихов, а приготовить ее быть женщиной, в Варю - мужчиной..." (И.Гончаров). Муки совести? Впрочем, у нее появились чужие "дети", и как с умилением пишет автор "Путеводителя" - "До сих пор, студенты и курсистки, попавшие на продолжительное время в Сочи, пользуются бесплатно всеми книгами Е.П.Майковой".

"Чем глубже скорбь, тем ближе к богу"!? - интуитивно чувствует наш Герой, вспоминая стихи А.Майкова, ближайшего родственника сочинской Старушки. Однако прав влюбленный в нее и приезжавший в Сочи В.Г. Тан-Богораз, автор книги "Христос на Земле (Фантазия)", открывавшейся словами полтавского губернатора: "Если бы Христос снова пришел на землю, я был бы вынужден арестовать его"...

Но заглянем еще к одной сочинской "бабушке", поклоннице христианского просветительства (совместимого, порой, с игрой в "бомбометание". После известного 1881 года поселяется в Сочи ("без права выезда") Мария Арсеньевна Быкова. И вот весной 1885 года вырастает в ущелье реки Дагомыс, недалеко от деревни Волковка, фруктовый сад (почти как у дома Островского...), окружавший Школу-коммуны. Здесь воспитываются брошенные дети ее соратниц - "майковых", устраиваются "Художественные чтения", пишутся детские рассказы ("Саранча", "Хомяк" и т.п.). Словом, "добрая душа", как называл ее В.Короленко, продолжает жить в собственном измерении, недоступном для современной "Краткой литературной энциклопедии". (Кстати, муж одной из ее воспитаний и педагогических наследниц, К.Н. Жилинский был расстрелян в 1929 г. "при раскулачивании").

Реальные героини "литературного Сочи" чередуются с легендарными. Представим себе, как залетела в "царство Солнца" "царевна Льдинка" - Лидия Алексеевна Чарская, девизом которой всегда оставались три слова Справедливость, Правосудие, Правда.

Прошла наша Льдинка сочинское "чистилище" и сгорела, "растаяла, умерла, сожженная Солнцем" в символическом (уже в который раз!) 1937 году. Похоронили

писательницу-легенду в горах, недалеко от Адлера. (Впрочем, родственники испортили сказку, перевезя прах Лыдинки в Ленинград, на Смоленское кладбище).

Признаемся, что иллюзорность создаваемого образа (не только выше обозначенного, локального, а образа в целом) постепенно начинает становиться лейтмотивом сюжета. К тому же у нас есть и союзница: "жизнь его (Н.Островского - Т.П.) похожа на чудесную захватывающую сказку. Дети любят сказки..." Словом:

"Мир царит в стране советской  
И везде кипит работа,  
В селах строятся колхозы  
В городах - дворцы и парки".

(В.И. Дмитриева)

Вот только забрался зачем-то высоко в горы единственный "дедушка" (А.Х.Таммсааре повезло: он имеет свой собственный музей в Красной Поляне) в этом женском "чистилище" (то ли библиотеке, то ли школе, то ли клубе...) - А.А.Усов, писатель-естественник, имевший странный псевдоним... Когда-то наигравшись в революцию (1905 года) ушел он от "реального социализма" в свой собственный Дом - глинобитную хижину, построенную по типу африканских "гуареков". Выбрав себе псевдоним Чеглок, сочинский отшельник исходил, вероятно, из парадокса: агрессивная птичка из семейства соколиных никогда не строила собственного жилья, а занимала уже готовые гнезда других птиц. Подобные литературные "чеглоки", объявившие себя наследниками идеалисток-"бабушек" и идеалистов-"дедушек", появились позже...

Вот и наш Герой мечтает о собственном доме, надеясь сменить "чистилище" на более удобное для работы место: "ты поймешь мое страстное, непреодолимое желание иметь изолированную квартиру - мое состояние требует изоляции" - признается он Анне Езерской. И, наконец, - главное: "Хочу, чтобы над моей жизнью не было никакого контроля".

Москвич Михаил Булгаков называл это идеальное для писателя состояние "Покоем". Николай Островский, рвущийся в Москву, подсознательно ищет этот "покой"... в Сочи: "А весной, когда в Сочи все расцветет и знойное солнце обласкает землю, я вернусь сюда уже в новый дом". Начинается третий, последний этап его экспозиционно-сочинской жизни, смысл которого укладывается в название

## **"ИЛЛЮЗИЯ РАЯ"**

...14 декабря мечтал наш Герой о весне, надеясь вернуться в свой собственный, сочинский Дом. Вспоминалась прошлая весна, когда он впервые дотронулся до этого райского чуда. Он сверял мечту с реальностью, а последняя превращалась в иллюзию, так как нельзя было видеть, можно было только чувствовать, представлять, вслушиваться в тишину. Ведь главное, "чего они искали, это тишины и большого сада". Из обрывов проектных линий, фрагментов фотографий, реальных предметов и ...фантазии авторов возникает образ "сотворения Рая":

Сокровища Природы на таком  
Пространстве малом все размещены;  
Казалось - это небо на Земле.  
Ведь Божьим садом был блаженный Рай.

Где все это? "В тихом, изолированном от шума переулке"? Или в мильтоновской

поэме? А может - у подножья Кавказских гор, "недалеко от моря"?

Вот холм, поросший пальмами, и дол  
Сырой, в тысячекрасочном ковре  
Цветов, меж ними - роза из шипов,  
А там - тенистых гротов и пещер  
манит прохлады, обвивают их  
Курчавых лоз роскошные сплетенья.  
В пурпурных гроздьях...

От гравюр Гюстава Доре - к реальностям Сочи^ "Посмотрите, как прекрасна наша жизнь"... "Свежий ветер с моря, теплый, ласковый"... "Жадно дышу и не надыхнусь. Хорошо здесь на новом месте. Даже соловей по утрам заливается: устраивается на сосне близ моего окна и заставляет меня слушать себя".

Меняется наш экспозиционный Сочи, меняется наш герой. Слова "боль" и "работа" еще слышны в этом райском уголке, но уже все чаще и чаще их заменяют соловьиное счастье" и "творчество": "Поистине единственным моим счастьем является творчество... К черту людей, не умеющих жить полезно радостно и красиво... Еще раз - да здравствует творчество". Да он и сам творчески обустроивает свой земной Рай: "летом отдохну по-настоящему в Сочи"; "на днях я отошлю в Сочи несколько ящиков с новыми книгами"; "скоро в новый дом придет автомобиль и пианино". Проектирование "рая" постепенно становится предельно жестким: "построить к 15 апреля деревянный гараж"; "перевезти к Ореховой улице беседку в сад новой усадьбы"; "договориться с совхозом... об озеленении участка, чтобы к моему приезду все работы по насаждению мандаринов и прочих "субтропиков" были закончены".

Вот так незаметно, в границах одного экспозиционного пространства, превращаются "приморские" и "ореховые" уголки Сочи в улицу Островского, а наш Герой - в живого Святого (Андре Жид, в этом смысле, сыграл роль известного зеркала). Он ценит свой божественный лик: "Прошу сообщить, делаете ли Вы книгу с портретом?... я вышлю Вам последний снимок"; "если Вам нужна моя фотография, то телеграфируйте". Он может сотворить чудо: Как ты смотришь на то, если бы я написал письмо товарищу Микояну с просьбой помочь тебе (т.е. Рае! - Т.П.) поступить в Промышленную академию" или "Как ты смотришь, если бы я достал квартиру Любе". Его "имя надо беречь от обвинения всякого рода". Его "рай" охраняет сочинский "херувим": "В Сочи сделано все, чтоб отгородить меня от любопытных дам, бездельничающих курортников... у дома стоит милиционер". Наконец, в число его корреспондентов входят люди с пародийными библейскими именами: либреттист Варрава мастачит оперу на тему "Как закалялась сталь", а издатель Лазарь что-то химичит с тиражами той же книги...

Вот такой маленький сочинский "рай", тишину которого, правда, нарушают иногда бездомные собаки ("пора покончить с собаками в Сочи") или "бешеные псы фашизма" ("Имеешь ли ты возможность бывать на процессе убийц?").

Однако мы проектируем внешний облик "рая", а есть еще и потаенный смысл этой «тишины», ассоциативно связанный с понятием "творчество", по крайней мере, в оценке нашего Героя. Прежде всего, настроенность на сочинскую весну изменяет пафос романа "Рожденные бурей". Возникает ясность с "альтерэго": "в романе проблема Пшигодского (вспомним "Падение" - Т.П.) решена мною в оптимистическом плане". Действительно, "как же иначе может быть?" И самое главное модель собственной жизни все больше и больше связывается с предметными символами и

героями иного мира, основы которого он (и его литературный двойник) мечтал когда-то разрушить.

"Скажите: верно ли, что наш дом разграблен и разрушается? - Дом теперь наш". Это Павка Корчагин. А вот Николай Островский: "Ты отправляешься в музыкальный магазин, выбираешь себе новое советское пианино и покупаешь его... Затем покупаешь книжный шкаф такой, как у меня в Сочи, затем диван, люстру, письменный столик... чтобы комната имела достойный ее хозяйки вид". О ком это, о Раисе Порфирьевне? или о Людвиге Могельницкой, образ которой наполняет призрачный дом с садиком, музыкой и... обрывом?

"В старинном палаццо графов Могельницких, во всех его двадцати семи комнатах, начиналась обычная утренняя жизнь. Нижний этаж..." Но мы уже давно наверху: "В огромной гостиной - тусклый свет от свечи, поставленной на рояль". Лейтмотив образа - рояль Людвиги или пианино Героя (вспомним известную формулу Льва Толстого - "Анна Каренина это я") как магнитом притягивает к себе осколки старой жизни: "стрелки старинных часов", "том Жеромского", "настольную лампу", "фигуры рыцарей", "миниатюрный портрет... в изящной рамке из слоновой кости"...

Для сочинского Святого - это литературная фантазия, реферативный пересказ ("внутренний мир героев этой среды показан так, как он уже показывался". М.Колосов; "разговаривают аристократы немножко книжно" А.Фадеев). Для героев дома Могельницких - реальность с трагическими предчувствиями. А для их предшественников, российских аристократов начала XIX века, волею судьбы оказавшихся на Кавказе, - иллюзорный рай-воспоминание, причудливый салонный фантом, возникающий в контексте другой, природной иллюзии. Впрочем, - по порядку, развивая ассоциативный ряд будущей "мизансцены".

"Людвига стояла у огромного окна библиотеки..." Среди книг нашего героя - томик Александра Одоевского. "Верная река" С.Жеромского сменяется рассказом об ослеплении Василька Ростиславича, одного из волынских князей: "Я мстил Ляхам за отечество и сделал им много зла... Бог наказал меня за гордость". Потомок черниговских князей, корнет лейб-гвардии Конного полка оказался в одном "деле о 14-ом декабря" (а у нас - в одном романе Марии Марич, в "Письмах" И.Пущина, Г.Батенькова, Э.Толля...) со штабс-капитаном лейб-гвардии драгунского полка Александром Бестужевым... "Я, собственно, полковник русской гвардии", - подчеркивал наследник рода Могельницких. А наш герой вспоминал, как "в конце зимы в городе разместился гвардейский кавалерийский полк... лица сытые, народ рослый, здоровенный, офицеры все больше графы да князья, погоны золотые, на рейтузах канты серебряные" ("Как закалялась сталь"). Оживают книжные герои, а наш иллюзорный салон как будто "вышит" из причудливых гирлянд мильтоновского "рая" - с его цветами, кущами, виноградными гроздьями и миртами, - словом, подробнее в романе А.Бестужева-Марлинского "Испытание". А может быть - в рассказе из "Вечеров на Кавказских водах", возвращающем палаццо Могельницких на столетие назад: "Все, что ни окружало его, вовсе не походило на вещи здешнего мира... огромная зала, расписанная плесенью а1 ^гезсо,.. стулья, разного сорта... казалось, сбежались туда со всех чердаков" (реальность музейного комплектования"? - Т.П.), а гости "казались живыми списками висящих по стенам портретов... казалось, под каждой рамкой скрывается шарнир, готовый повернуться и выпустить из-за себя какое-нибудь привидение..." Но почему "русские вздыхают об этом крае, обетованном для юношества"? Вероятно потому, что "всякий военный сознается, что нигде нельзя найти большего удовольствия, как в польском обществе... гитара настраивается, фортепьяно

звучит... толкую с матерью о хозяйстве, рассказываю дочерям новый роман Вальтера Скотта, не забывая главы из собственного, восхищаюсь с отцом славою Костюшки"...

Это Александр Бестужев, символ южной (Адлер) границы нашего "литературного Сочи". А вот Александр Одоевский, обессмертивший северную границу (Лазаревское):

Вы слышите: на Висле брань кипит! -  
Там с русью лях воюет за свободу  
И в шуме битв поет за упокой  
Несчастных жертв, проливших луч святой  
В спасенье русскому народу.  
Мы братья их...

"За нашу и вашу свободу" в 1830-ом? Или хорошо нам знакомое - "душить кого-то - не значит защищать свободу" в 1920-ом? Проходят сквозь Время "Славянские девы":

"Боже! Когда же сольются потоки  
В реку одну, как источник один?  
Да потечет сей поток-исполин,  
Ясный, как небо, как море, широкий,  
И увлажняя полмира собой,  
Землю украсит могучей красой!

Обнажаются в нашем "салоне" литературные границы, исчезают в романтической иронии (почти в пародии!) границы между двумя "славянскими девами". Собственно, искомый образ рождается в столкновении двух текстов:

"Рубеж - это два столба. Они стоят друг против друга... Один выстроганный и отшлифованный, выкрашенный, как полицейская будка, в черно-белую краску. Наверху крепкими гвоздями приколотен одноглавый хищник... Через шесть шагов напротив - другой столб... тесанный дубовый столбище. На столбе литой железный щит, на нем молот и серп... Перейти эти шесть шагов нельзя человеку, не рискуя жизнью. Здесь граница. От Черного моря..." (Н.Островский)

"Появление русского латника исполинского роста, косою сажени в плечах, вооруженного с головы до шпор, в перчатках с раструбами по локоть, в сапожищах с крагами до полубедра и в суперверсе (кирасе - Т.П.) на груди с огромным орлом, что делало его весьма похожим на странствующий пограничный столб... изумило и даже испугало собрание..." (А.Бестужев-Марлинский.)

В общем, в итоге и конногвардейцы и лейб-драгуны (как впрочем, и участники "варшавского восстания") оказались на Кавказе. Путь к этому "Раю" был сложен. Мы видим только его фрагменты: восстание и падение (Сенатская площадь), ад (Петропавловская крепость), чистилище (Сибирь) и, наконец, - "Мы ожили!" (А.Одоевский). А автор "Рожденных бурей", открыв томик стихов на ... странице, мог дотронуться до сокровенного:

Пора отдать себя и смерти и забвенью!  
Не тем ли, после бурь, нам будет смерть красна,  
Что нас не Севера угрюмая сосна,  
А южный кипарис своей покроет тенью?..

Как вспоминал Н.Огарев, "может быть он даже любил свое страдание". (Кто -

А.Одоевский, Н.Островский?..). Вчитаемся в покаянное письмо (А.Бенкендорфу, май 1837 г.): "Всемиловитивший государь даровал мне десятилетие - не тяжких, заслуженных мною наказаний, - но здравых размышлений, закаливших меня в беспредельной преданности его императорскому величеству... Я желал бы омыть всею моею кровью пятно преступления, лежащее на моем имени. Умоляю Вас, сиятельнейший граф, испросить высочайшую милость... место в рядах Кавказского корпуса... Государь не откажет мне в счастья положить жизнь за него..."

Это письмо прикрывает другое, написанное десятилетием раньше: "Но опыт открыл мне мое заблуждение, раскаяние омыло душу, и мне отрадно теперь верить благодати путей провидения... Ваше Императорское Величество посланы им залечить беды России, успокоить, направить на благо брожение умов и возвеличить отечество. Я уверен, небо даровало в Вас другого Петра Великого..."

Что ж - у каждого "Рая" (а тем более у "возвращаемого") есть свой Верховный Отец, дарующий "счастье": "Я хочу сказать Вам, вождю и учителю, самому дорогому для меня человеку, эти несколько пламенных, от всего сердца слов..." и т.д. (Н.Островский - И.Сталину). Интересно, что бы мог ответить преданному писателю бывший поэт (а значит и представитель "литературного Сочи"! ) Иосиф Джугашвили? Вероятно, следующее:

Но твердо знай, кто был однажды  
Унижен и повергнут в прах,  
Еще с Мтацминдой станет вровень  
И веру возродит в сердцах.

("Луне", конец XIX в.)

Сбросим на мгновение шоры слепого воображения: А.Бестужев-Марлинский и А.Одоевский (а тем более Н.Островский и И.Джугашвили) не встречались друг с другом на кавказском побережье Черного моря. Не встречались, уточним, в пространстве и времени реальной жизни. Но в нашем сознании, разбуженном творчеством, в экспозиционном мире, объединяющем предметы и фантомы, возможно все. Тем более, если есть мифологическая база.

А речь идет о возможной, легендарной и в то же время неизбежной, фатальной встрече двух Александров. Напомним мотивы создаваемого образа.

А.Бестужев, "любивший горы, море и солнце", был "изрублен в куски" при взятии мыса Адлер. Сия версия возникла в связи с тем, что его тело не было обнаружено после краткого перемирия. "Солдаты рассказывали, будто двое несли его, раненного, и были застигнуты черкесами"... Но "каким образом, - задает вопрос бывший юнкер Черноморского флота И.А.Шестаков, - человека довольно тучного, как Бестужев, могли нести двое в сплетенном гибкими лозами лесе?" Даже В.Д.Вольховский, начальник штаба Кавказского корпуса, в своем донесении 7 июня 1837 г. не упомянул о смерти Бестужева...

Затем появилась легенда: "уверяли, что Марлинский... перешел в мухаммеданство, и Шамиль есть не кто иной, как автор "Аммалат-Бека", или - "... на следующий год его бегства... не раз его видели во время Салатовской экспедиции, что будто разъезжает себе впереди горцев наш Искандер, . . . в папахе абрека". (Семейный круг", 1858, №1). Добавим, что автор этой легенды был убит на дуэли...

А что А.Одоевский? Тут все сбылось по Н.Лореру: "Что ожидает нас в будущем? Черкесская пуля сразит, злая ли кавказская лихорадка уложит в мать сырую землю". В августе 1839 года его друзья, строители и защитники форта Лазаревское

("там считалось делом весьма обыкновенным, когда в год вымирало более десятой части всего гарнизона", - вспоминал доктор П.Торопов), похоронили князя рюриковской крови в "могиле с большим деревянным крестом, выкрашенным масляной краскою". Вскоре укрепление было занято горцами, а могила "разрыта... и красный крест опрокинут..."

Затем появилась легенда: "между этими дикими горцами был начальником офицер, бывший прежде в русской службе, и знавший лично Одоевского; он удержал (от гробокопательства, известного нам по "Аммалат-Беку" - Т.П.) неистовых врагов, которые почтили могилу Одоевского, когда услышали, чей прах в ней покоится". (Г.Филипсон).

Совместим обе легенды в пространстве нашего иллюзорного "салона" (с роялем, свечами, креслами, книгами... и не менее фантастическими беседами) и замкнем условные границы "литературного Сочи", ассоциативно связанные не только с реальными, географическими границами, но и с полюсными точками в модели Творчества: Одоевский и Бестужев - это воплощения поэзии и прозы, духовной энергии и романтического авантюризма, самоанализа и самоутверждения, открытого смирения и потаенной гордыни... Одного легко представить в бушующую ночь петербургского наводнения, спасшего брата, А.Грибоедова; другого - в тишине ночного Дербента, после отчаянного боя с горцами, крадущегося по крышам в опочивальни жен восточных "мудрецов". Один не напечатал при жизни почти ни одной строчки, другой получал приличные, по тем временам, гонорары... (В 1834 г., за три тома "Русских повестей и рассказов" А.Бестужев получил от А.Смирдина 10 тысяч рублей).

В общем, это были "типичные представители" литературно-салонной России. Той. России, которую они "потеряли" 14 декабря и которую мечтали "возвратить" хотя бы в словесных образах на границе Черного моря и Кавказских гор.

Каков же вывод из всей выше обозначенной "райской" коллизии, развернутой, будем надеяться, в экспозиционном пространстве? Откроем вновь Джона Мильтона: "Познание Добра настолько связано и переплетается с познанием Зла, в них столько коварного сходства, что их трудно отличить друг от Друга".

Кавказский Искандер уточнит "место действия": "Скажите, чего тут нет? Расскажите, что есть тут? невозможно. Дно ада, опрокинутое на землю, обломки рая, одичалого беглеца с берегов ^игра". ("Он был убит"). Но это все относится, по-видимому, к земному, иллюзорному "Раю", возвращаемому или приобретаемому... А есть ли истинный,

## ВОЗВРАЩЕННЫЙ РАЙ?

Наш Герой, накануне смерти обращаясь к матери, не забыл упомянуть о земном "вожде", в то время как мильтоновский Адам, еще не прощенный, но уже озаренный Истиной, начинает приходить в себя:

Отныне знаю: высшее из благ -  
Повиновение, любовь и страх  
Лишь Богу воздавать...

\* \* \*

И ту любовь, что будет зваться впредь  
Любовью к ближнему; она - душа

Всего. Тогда не будешь ты скорбеть,  
Утратив Рай, но обретешь иной,  
Внутри себя, стократ блаженный Рай.

"Был ли Одоевский католик или православный ... не знаю. Он был просто христианин... скорее поэт христианской мысли... Он в христианстве искал не церковного единства, как Бадаев, а исключительно самоотречения, чувства преданности... ему было нужно подчинить себя идеалу человеческой чистоты, которая для него осуществлялась в Христе". (Н.Огарев).

"Молча, глубоко глядела она (Вера из "Обрыва" - Т.П.) в смотрящий на нее, задумчивый взор образа. - Ужели он не поймет этого никогда и не воротится - ни сюда... к этой вечной правде... ни ко мне, к правде моей любви (И.Гончаров).

Мелькнула верина Часовня, обратив лже - "Иеронима" в Иеронима-Святого, автора первого перевода Священного Писания, автора проникновенных посланий о воспитании, о терпении в несчастье, о непрестанном самосовершенствовании. Или нет...- в Иеронима-Пражского (все та же "чешская кровь"), писателя-богослова и соратника Яна Гуса, сожженного на костре, но не отрекшегося от истины. И возникает вновь (не может не возникнуть) главный вопрос: а так ли просты и "черно-белы" внутренние взаимоотношения автора романа о ненависти со своими антигероями, предшественники которых, с одной стороны, формировали менталитет его предков, а с другой стороны, - первыми вдохнули литературную Жизнь в город, где так и не смогла "затихнуть" его "боль"?..

... Как знать, может и откроется когда-нибудь в стенах литературного "палаццо" домовая церковь, несущая Свет и Истину, Прощение и Примирение старым, новым и будущим.

## **ДИАЛЕКТИКА "ЖИВОГО МУЗЕЯ"**

Не трудно заметить, что сюжетное развитие экспозиционной "пьесы" подразумевает и постепенное перерастание "профанических" форм параллельной социо-культурной деятельности музея в "сакральные", вплоть до абсолютной сакрализации "романа с идеей". Если в экспозиционно-художественной среде "Анатомии Ада" возможно появление самых неожиданных структур современной жизни, ассоциативно иронически связанных с темой, то уже литературно-педагогическая символика "Чистилища" требует более культурологических форм: от суеты административной зоны музея, от экономически выгодных "магазинов", фирменных "офисов", выставок-распродаж... - Жизнь незаметно переходит в более замкнутую среду, способную трансформироваться в читальный зал, литературный кружок, поэтическую студию или мастерскую... Наконец, откровенно эстетская среда "Иллюзии" обретает функции камерного салона. Храма Муз, что позволяет, затем, подумать и о создании реального Храма - домового церкви ("Возвращенный Рай").

Впрочем, та же жизнь сама подскажет возможные и перспективные формы своего музейного Бытия.

## **О БУДУЩИХ "АКТЕРАХ"**

Обозначив основных "действующих лиц", скажем несколько слов и об "исполнителях". Программа комплектования будущей экспозиции тесным образом

связана с темой "Сочи литературный" и нисколько не сдерживается сложностями сюжета. Стратегическая задача - поиск предметной символики (от вещевых до изобразительных источников), характерной, прежде всего, для Сочи времен Н.Островского, времени "литературных бабушек", а также эпохи аристократических салонов России. Кстати, что касается подобных салонов, то в центре "исполнителей" второго уровня (см. "Основную идею") неизбежно оказывается фигура Хозяйки. Недаром умение "держать салон" П. А. Вяземский называл "искусством". "Ум женщины, - подчеркивал он, - тем и обольщает и господствует, что отменно чуток на чужой ум. Женский ум часто гостеприимен; он охотно завязывает и приветствует умных гостей, заботливо и ловко устраивает их у себя". Впрочем, коллективу музея Н. Островского сие авторитетное мнение давно известно.

## РОЖДЕСТВО В РОССИИ

*(Сценарные предложения для выставки “Шагал и его картины” в Музее для детей в Париже)*

Мир Шагала - миф, в котором причудливо сочетались библейские легенды и образы фольклорного мышления, персонажи цирка и сказки, предметы быта - по своему поэтическому, символическому восприятию близок атмосфере рождественских обрядов, которые были, несмотря на морозы, одними из самых веселых и радостных в годовом календарном цикле. Васильковые избы, красные петухи, зеленые свиньи, беременные коровы, загадочные саркастические козы - все увидено взглядом поэта.

Мотивы народной еврейской культуры, белорусской народной культуры и русского лубка сильны в интонациях живописи Мастера, считавшего себя **русским** художником.

В основу его образов, - писал Д.Сарабьянов, - лег сложный сплав визионерских представлений собственной и народной памяти, национального ритуального мышления, фольклора, возвышающей мечты, наивного и в чем-то простодушного восприятия мира, детской тревоги и волнующих предчувствий. Это единство и определило своеобразный мифологизм Шагала.

Календарные праздники и обряды занимают особое место в контексте культуры и являются одним из древнейших ее элементов. Через них ребенок приобщался к своему роду, общине, культуре, происходила его социализация. Праздник может функционировать там, где существуют постоянные культурные связи между людьми. Совместное празднование, рефлексия по этому поводу укрепляет эти связи.

Народный календарь в России складывался из взаимодействия и слияния двух обрядово-праздничных систем: языческой и христианской.

Годовой цикл языческих празднеств состоял из нескольких сезонных периодов, определяющими точками которого были обряды зимнего и летнего солнцестояния и сроки начала и окончания сельскохозяйственных работ. С принятием христианства на Русь привносится новая система празднеств. Обе эти системы нашли свое отражение в рождественском цикле, который несколько варьируясь в датах начала и конца охватывает конец декабря и первую половину января. Апогеем этого цикла является день Рождества Христова (7 января).

Таким образом, нам видится **четыре** достаточно четко просматриваемые раздела к теме **“Рождество в России”**. Цель - познакомить детей с кругом понятий, сюжетов, знаков, смыслов, контекстов, связанных с периодом 23 декабря - 19 января и некоторыми комплексами и отдельными предметами, в которых в определенной степени отразились эти контексты. (изложение материала нами дается по гражданскому календарю (даты указаны по новому стилю).

Некоторая конспективность и обобщенность предложений достигается за счет отказа от детализации обрядов и учета их локальных, местных особенностей, разброс которых может быть в действительности достаточно велик. Принцип “усредненности”, “обобщения” в данном случае считаем оправданным - так как основная задача -

познакомиться с элементами народной культуры в целом. Возможно, это первое знакомство обратит кого-то из зрителей-участников (взрослых и детей) к более серьезному и углубленному изучению традиций, верований, обычаев народа, разбудит интерес к ним.

### **I. Предновогодняя неделя**

С зимним обрядом солнцеворота - 24- декабря - был когда-то связан образ языческого бога солнца славян, сына Сварога - Дажьбога. Возможно, этот комплекс предметов начинается с изображения этого божества (можно поместить копию фото, слайд, графическое увеличение орнамента вышивки олонецкого полотенца, изображающего антропоморфную фигуру всадника - Дажьбога. Вышивка наполнена солярной символикой, в частности знаком: крест в круге, колесо).- Рис.1, 2.

Тема солнца в этой части может быть основной, разыгрываемой и повторяемой в различных контекстах несколько раз (солнечным знаком “косого креста” месяц январь обозначался уже на древних славянских сосудах).

В русском народном календаре 25 декабря отмечается как день Спиридона-солнцеворота. В эти дни зажигались костры, с горок катали тележные колеса. На Украине и в Белоруссии в честь торжества солнца к спиридонову дню варилось пиво и, начиная с этого дня, откладывалось по одному полону дров. Когда набиралось 12 поленьев, ими на святой вечер затапливали печь. Число 12 - особенное, чаще всего встречается в новогодней обрядности: 12 старцев руководят ритуалом, по 12 снопам гадали о будущем урожае, из 12 колодцев брали воду для святочных гаданий, священный “живой” огонь горел в домах 12 дней.

В Спиридонов день дети пели песенку:

Спиридон-солнцеворот  
Стоит прямо у ворот,  
Колесо в руках несет,  
Красно солнышко зовет,  
Ко Святой Руси идет.  
Разыграйся солнце красно,  
Ты на свете не погасло.

В этих игровых контекстах можно представить маленький спектакль: покатать небольшие колеса - у кого ловчее и дальше укатится, изобразить Спиридона с колесом в руке, сложить поленницу из 12 бревен, а может быть, устроить во дворе праздничный костер. На Рождество костры жгли во многих местностях России.

### **II. Новый год**

Апогеем, кульминацией языческих святок некоторые исследователи, например Б.Рыбаков, считают 1 января - Новый год. Знаком этого праздника сегодня является елка, Дед Мороз и Снегурочка.

Елка - символ вечнозеленой растительности. Считается, что без елки нет в доме праздника. Наши далекие предки относились к деревьям как к живым существам, наделяли их способностью творить добро и зло, что в вечно-зеленых ветвях ели зимуют

добрые духи. Им приносились дары - первоначально елка украшалась орехами и сушеными плодами.

Обычай ставить елки в домах на Руси был введен Петром I. Обычай этот был легко и естественно воспринят русским народом именно потому, что имел далекие корни в верованиях древних славян.

Добрый лесной дедушка и его внучка появились вместе с елкой. Прототипы Деда Мороза и Снегурочки испокон веков жили в русских народных сказках и поверьях. Мороз в представлении славян первоначально, очевидно, ассоциировался с домашними духами - домовой, дворовой. В рождественский и крещенский сочельник варили кутью и ложку кушанья бросали за окно - приглашали Мороза "есть кутью". (Кутья - кушанье из разваренных зерен пшеницы с добавлением меда).

Для детей Новый год - это всегда подарки, хороводы вокруг елки, сладости.

Этот раздел можно построить как "подарочный" музейный натюрморт. В первую очередь хорошо бы познакомить маленьких посетителей с теми игрушками, которые были распространены в России в начале XIX века. Здесь могут быть представлены игрушки из разного рода материалов, изготовить которые можно на заказ, а некоторую их часть могут изготовить сами дети. Например: нарядить тряпчатую куклу, разрисовать матрешку или глиняную свистульку и пр.

"Подарочный" музейный натюрморт может таким образом включать:

- погремушки (шаркунцы, горьковские и др.) Рис. 3 а,б.
- глиняные игрушки (свистульки: абашевская, дымковская, романовская, хлебниковская, филимоновская, каргопольская, орловская и др.) Рис. 4 а,б,в.
- тряпчатые куклы (куклы-"пеленашки", куклы в русских, украинских, белорусских и еврейских национальных костюмах, куклы-"талии" и др) Рис. 5 а,б.
- деревянные игрушки (мечи, лошадки, повозки, каталки, куклы, матрешки, расписные санки, стульчики, бирюльки, вкладыши (городецкие, горьковские, богородские). Рис. 6 а,б.
- игрушки плетеные из бересты (мечи, птицы, животные, куклы и др.) Рис. 7.
- маски из бересты, кожи (цыган, нищий, черт, козел, медведь, смерть, Баба-Яга, барыня и пр.) Рис.8.
- игрушки из соломы, льна, пеньки (куклы и животные) Рис.9. (.
- тканые пояса (дарились детям на праздники) Рис.10 .

Дед мороз и Снегурочка могут быть выполнены на заказ в жанре матрешек. Частично, это могут быть заготовки, так называемое "белье", которые предлагается раскрасить или расписать самим детям. Подарочный вариант в виде матрешек: дед Мороз-Снегурочка-яйцо с "сирпризом", например, маленькой глиняной свистулькой внутри.

Все "звучащие" игрушки: погремушки, свистульки, трещетки раздаются детям во время хоровода вокруг елки. Появляется приятная возможность "помузыцировать" от души. Кроме того, одеваются маски, разноцветные тканые пояса, что достаточно для создания атмосферы новогоднего карнавала.

Сладости: участвуют в празднике в качестве “съедобных” подарков. Пряники с изображением солнца, животных и птиц, “козули” (из пшеницы и ржаной муки делали печенье в форме животных: быков, коней, овец, коров, домашних птиц) Рис. 11. Если нет возможности угостить, то хотя бы показать, как выглядели эти забавные сладости, несущие в себе древние архаические черты.

### III. Рождество

Считалось, что на Рождество открываются небесные врата и солнце “играет”, испуская особенно яркие лучи и радужные ленты. Этот этап новогоднего цикла интересно было бы построить как игру “хождение со звездой”. “Входом” в игровое пространство могут быть условные “небесные врата”, орнаментированные солнечными знаками (эти врата могут быть похожи на большой оконный наличник, во все стороны от которого натянута радужная лента-лучи).

Славление, “хождение со звездой” и “вертепом” (кукольным ящиком, где изображалась сцена рождения Иисуса) возникло под влиянием обрядов калядования, Христославления, совершавшихся взрослыми. “Хождение со звездой” исполняется обычно детьми. Необходимые атрибуты игры: звезда на шесте с фонариком или свечой, “вертеп”, “батлейка” - кукольный ящик. Персонажи вертепа - различные игрушки, которые уже участвовали в “подарочном” музейном натюрморте. Это могут быть тряпчатые, глиняные или деревянные герои. Можно сделать куклы вертепа на заказ - в жанре все той же матрешки или яйца. Яйцо - предмет чрезвычайно семиотичный, используется в культуре многих народов полифункционально. Естественно сцену рождества в “вертепе” связать со знаком, формой яйца. Младенец Христос - Мария - Иосиф - Волхвы - животные - и, наконец, самое большое яйцо, покрытое различными идеограммами, принятыми в народном орнаменте для обозначения зародыша жизни.

В российских музеях хранятся тысячи “писанок”, являющихся, пожалуй, самым массовым наследием языческих представлений, трансформировавшихся в христианском искусстве (рис.12).

Во время славения на пол избы бросались зерна пшеницы, которые хозяева подбирали и сохраняли для будущего сева, что бы урожай “был богатым”.

С помощью всевозможных игрушек дети могут разыграть сцену “хождения со звездой” и в других вариантах: славильщиками и хозяевами могут в этом случае быть так же куклы.

### IV. Святки

Заключительным разделом выставки может стать еще один “музейный натюрморт”, связанный с темой святочных гаданий.

Во всем славянском годовом цикле обрядов и праздников святки выделялись как время, когда взор человека охватывал весь год в целом, все двенадцать месяцев. В это время произносились заклинания и производились гадания на весь будущий год.

В “натюрморт” таким образом могут быть включены утилитарные предметы, которые на время гаданий как бы обретали иной, знаковый смысл. Это могут быть, например: большой глиняный горшок, кочерга, метла, сковорода, лапоть, башмак, валенок, полотенце, гребень, зеркало, кольцо, свечи и др.

В большой глиняный горшок клали разные по характеристикам предметы: золотое кольцо, кусочек дерева, уголь, зерна и пр. Каждый, не глядя, вытаскивал, что попадется- по этому предмету предрекали, каков будет новый год. На кочерге в Васильев вечер (14 января) хозяйка дома “ездит”, прося Св.Власия, что бы новый год был счастлив и благополучен для семьи. На святки обсыпали друг друга зерном, как счаслоивое пожелание. По брошенному через голову лаптю, валенку девушки гадали, выйдут ли в этот год замуж. Этим же целям служило на святки полотенце. Если вывешанное на ночь за окно полотенце было влажным, то это было знаком близкого замужества. С помощью зеркал и свечей пытались увидеть своего суженого-ряженого. По выбранному с закрытыми глазами из поленницы полену пытались определить характер будущего мужа и т.п.

Очень распространен в святочных гаданиях, мотив круга. В центр выложенного из колечек и других мелких вещей участниц гадания круга выпускалась курица. Та, чей предмет или колечко курица клюнет первым, будей наиболее удачлива в новом году. Живую курицу в нашем “натюрморте” можно заменить на глиняную или деревянную игрушку птицы, которую ведет по кругу ведущий.

Магическим кругом являются катание на санях волкруг села на святки и новогодний хоровод- неперименная игра наших детей в новогодние праздники.

В “музейный натюрморт” включаются и маски из бересты и кожи: медведь, коза, старик, Бука, конь и др. Обычай переряживания очень древний и сохраняется во многих культурах по сегодняшний день.

Святочные вечера подразделялись на “святые”- до 7 января и “страшные” - до 18 января. “Страшные” вечера считались разгулом нечистой силы -знаком которой в музейном “натюрморте” являются маски. Смастерить некоторые из них, например, из бересты, картона, бумаги можно предложить детям.

Святочные гадания совершались вл все дни святок, но наиболее значимыми были канун Рождества - 6 января, старый Новый год - 14 января и Крещенье - 19 января.

### **Колядка**

Коляда, Коляда!  
Вскочил козел  
На боярский двор  
-По что вскочил?  
-Бруска просить.  
-На что бруска просить?  
-Косу наточить.  
-На что косу точить?  
-Сено косить.  
-На что сено косить?  
-Коня накормить.  
-На что коня кормить?  
-Дрова возить.  
-На что дрова возить?  
-Избу топить.  
-На что избу топить?  
-Маленьким ребятишкам козульки печь.

Колядка может разыгрываться с использованием почти всех названных в ней предметов: козел и конь могут быть глиняной или деревянной игрушкой, коса и брусок - настоящими, дрова - 12 поленьев- складываются здесь же. Самое интересное - это, конечно, **козульки**.

Можно попытаться испечь это ржаное печенье заранее силами родителей, или заменить его покупным печеньем с изображением животных.

### **Игра “Хождение со звездой”**

От востока с мудрецами  
Путешествует звезда.  
С драгоценными дарами  
Одарить пришла Христа.  
Мы пришли Христа прославить,  
А Вас с праздником поздравить.  
Вам - для потешки,  
А нам - на орешки.

## Сведения об авторах

*Галкина Елена Львовна* – старший научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук.

*Гнедовский Михаил Борисович* – старший научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук.

*Дукельский Владимир Юрьевич* – старший научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук.

*Никишин Николай Алексеевич* – заведующий Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат географических наук.

*Сергей Ковалевский, Виктор Сачивко, Владимир Марьясов* - сотрудники Красноярского Культурно-исторического центра.

*Поляков Тарас Пантелеймонович* – ведущий научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования РИК, кандидат исторических наук.

# **MUSEUM SCENARIOS**

**Editor-in-Chief and Compiler N.Nickishin**

**Series of Electronic Issues**

**MUSEUM PRO 3.0**

**Moscow 1997**

The paper collection is concerned with scenarios and concepts designed mainly for new or renovated museum exhibitions in recent years. In spite of a great diversity of modern museum interpretative models common to all of them is the process of mental transferring from scientific, didactic, nonindividual and schematic museum exhibition to dramatic, imaginative, alternative, author's one, considered to be a work of presentation art as well as a major step towards communicative method of museum design.

## CONTENTS

*T.Polyakov*

**Seven Days in Sacred Town (Scenario Conception for Historical Display of The Khanty-Mansi Regional Museum of Local Lore).**

*M.Gnedovsky*

**Scenario Sketch of The Mill Combine Museum Display in Sokolniki (Moscow).**

*N.Nickishin*

**Nine Evenings in Sochi (Display Scenario Conception of The Museum on Sochi City Health-Resort History).**

*V.Dukelsky*

**At Cross-Roads of Cultures.**

*S.Kovalevsky, V.Sachivko, V.Marjasov*

**Turukhansk Card Index.**

*T.Polyakov*

**Returned Eden (Scenario Conception of Literary Display in the Context of The Memorial Museum of Nikolai Ostrovsky, Sochi).**

*E.Galkina*

**Christmas in Russia (Scenario Suggestions for Children Museum Exhibition "Shagal and his Painting" in Paris).**

## ABSTRACTS

*T.Polyakov* **Seven Days in Sacred Town (Scenario Conception for Historical Display of The Khanty-Mansi Regional Museum of Local Lore).**

The paper deals with the scenario conception for historical display of The Khanty-Mansi Regional Museum serving as a prominent example of so-called author's display considered to mean a work of presentation art in recent years. The basis for this scenario is an idea of global collision between two universes, two mentalities, two cultures - traditional and western, taking place in dimension of mythical and historical time as well as in dimension of presentation space. Following the imaginative-artistic method scenario conception brings into existence a dramatic, non-traditional, alternative, non-didactic image of original khanty-mansi culture and history.

*M.Gnedovsky* **Scenario Sketch of The Mill Combine Museum Display in Sokolniki (Moscow).**

The essay is dedicated to the museum conception and scenario for the oldest Moscow mill combine, providing the first Russian example of so-called corporate museum which is the most prospective world-wide museum model nowadays because of its image-making characteristics. Based on the central idea of harmonious unity of technological and humanitarian approaches the museum scenario is concerned with "The Mill N1" history in wide social, historical-political, technological and humanistic context.

*N.Nickishin* **Nine Evenings in Sochi (Display Scenario Conception of The Museum on Sochi City Health-Resort History).**

The paper deals with museum scenario conception on history of one of the most popular Russian resorts with special emphasis on imaginative-artistic method taken as a starting point for scenario developing followed by its conversion to a work of presentation art. Abandoning the former didactic, scientific-educational and moralistic museum stereotypes the author puts forward a whole new set of museum prime objects focused on the key word "recreation".

*V.Dukelsky* **At Cross-Roads of Cultures.**

The paper consists of two parts, devoted to scenario conceptions of Tatarstan Central State Museum and Taimyr Regional Museum. Common to both are basic grounds of museum historicism with its special emphasis on culmination turning points in the ordinary course of history as well as culturological approach giving insight into isolated historic and cultural worlds on the one hand and integrating separate presentation themes into a single whole course of history on the other. On the strength of these grounds scenario conception of Tatarstan Museum brings into focus the key idea of East and West civilisations meeting, and Taimyr Museum display scenario places primary emphasis upon involving microcosm of the Russian North aboriginal population life in the universe space and time of human civilisation development.

*S.Kovalevsky, V.Sachivko, V.Marjasov* **Turukhansk Card Index.**

The paper is concerned with conceptual interpretation of Turukhansk cultural landscape as a kind of Russian regional culture advanced post as well as its comprehensive transformation into museum-recreational space, incorporating tourist foot-zone, museum park and innovative museum-attraction. The authors bring into focus museum dramatic composition giving a great stress to associative-symbolical rearrangement the very museum space, its plastic forms, volumes and dimensions.

*T.Polyakov (with the participation of A.Bezrukova, O.Matvienko, K.Seina, E.Skripkina)* **Returned Eden (Scenario Conception of Literary Display in the Context of The Memorial Museum of Nikolai Ostrovsky, Sochi).**

The essay is devoted to original scenario conception of The Ostrovsky Museum literary display, typical of so called author's museum. By applying the principles of artistic display projection with its philosophical-poetic and associative outlook, scenario conception transforms museum display into performance, museum pieces and museum visitors into actors and museum space into unique social and cultural phenomenon, synthesising the elements of traditional museum, theatre, salon, club, library.

*E. Galkina* **Christmas in Russia (Scenario Suggestions for Children Museum Exhibition "Shagal and his Painting" in Paris).**

Based on the belief that Shagal's painting attitude is the fantastic combination of biblical legends, folk thinking image and child spontaneous perception the author puts forward some interesting scenario suggestions for Shagal's Exhibition so as to acquaint with ideas, subjects, symbols and senses associated with Christmas traditions in Russia.