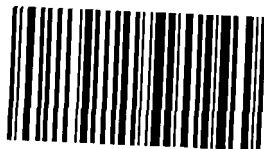


САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



005002281

СИ

ЧУКЛИНА ТАТЬЯНА ИЗОСИМОВНА

**МЕТОД ПОГРУЖЕНИЯ КАК АКТУАЛЬНЫЙ МЕТОД
ПОСТРОЕНИЯ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ**

Специальность 24.00.03 – музееведение, консервация и реставрация
историко-культурных объектов

17 НОЯ 2011

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Санкт-Петербург
2011

Работа выполнена на кафедре музейного дела и охраны памятников философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета

Научный руководитель:

доктор культурологии
Дриккер Александр Самойлович
(Санкт-Петербургский
государственный университет)

Официальные оппоненты:

доктор культурологии
Толшин Андрей Валерьевич
(Театр комедии им. Н.П. Акимова)

кандидат культурологии
Пчелянская Татьяна Михайловна
(Государственный музей истории
религии)

Ведущая организация:

Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

Защита состоится «1» декабря 2011 года в 16 часов на заседании совета Д.212.232.55 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, В.О., Менделевская линия, д. 5, философский факультет, ауд. 167

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М.Горького Санкт-Петербургского государственного университета

Автореферат разослан «27» Октя 2011 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат философских наук, доцент



А.А. Никонова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Актуальность исследования.

Одна из отличительных особенностей второй половины XX столетия, отмеченная даже теоретиками информационного общества, – это «музейный бум», характеризующийся резким увеличением количества музеев и посетителей, демократизацией деятельности музеев, их усиленной ориентацией на широкую аудиторию.

Важным фактором увеличения числа музейных посетителей стали демографические изменения: увеличилась численность населения, практически исчезла безграмотность, значительно вырос образовательный уровень населения, что, естественно, вызвало возрастание культурных потребностей. Демократизация общества повлекла за собой многочисленные изменения в общественной жизни. Улучшение качества жизни, увеличение свободного времени и свободных средств привели к тому, что посетителями музея стали не только учащиеся, студенты и специалисты, но и рядовые граждане, желающие расширить свой кругозор и приятно провести досуг. Началось развитие массового туризма, в индустрии которого музей занимает одно из ключевых мест.

Музей «ошутил» принципиальную модернизацию современного посетителя, что не могло не отразиться на таком важном виде музейной деятельности, как музейное экспонирование. Каждый этап развития общества «оставил след» в формах экспозиционной деятельности музея. Просвещенный XVIII век создал кунсткамеры и открыл широкой публике двери музея, научно-технический XIX век создал систематический (коллекционный) и тематический (иллюстративный) методы экспонирования, демонстрирующие достижения науки и техники, развитие мирового искусства, революционный XX век укрепил позиции ансамблевого метода в национализированных дворцах и усадьбах.

Конец XVIII – начало XIX вв. выдвигает на первый план научный аспект экспозиции. Не столько каждый предмет как самоценность, сколько предмет в контексте научного знания интересует создателей музеев, коллекции составляют предметную основу сложившегося систематического метода. Появление во второй половине XIX века этнографических музеев вызвало к жизни ансамблевый метод, в котором воссоздавался (а позднее, с развитием музеефикации, сохранялся) цельный ансамбль музейных предметов со связями, существовавшими между ними в среде бытования. Ансамблевый метод чаще всего применяется в дворцовых и усадебных комплексах, мемориальных и этнографических музеях. В 1920-е гг. происходит становление тематического метода, призванного решать задачи, поставленные новой властью, в первую очередь осуществлять просветительскую и пропагандистскую функции. Тематический метод до сих пор один из самых распространенных при создании краеведческих, исторических, естественнонаучных экспозиций.

Все три метода на первый план выдвигают научную концепцию экспозиции и характеризуются довольно большой устойчивостью по отношению к субъективным интерпретациям авторов экспозиции.

Во второй половине XX века появляются методы, широко использующие художественные средства для построения экспозиции, – музейно-образный и образно-сюжетный. Эти методы, напротив, отчетливо выражают авторскую художественную концепцию. Автор образно-сюжетного метода Поляков Т.П. называет также свой метод художественно-мифологическим, тем самым подчеркивая его авторский характер. Мифология может иметь место в литературных, мемориальных музеях, поскольку творчество героя экспозиции, являющееся основным объектом показа, изначально допускает художественный вымысел и вариативность восприятия. Даже в исторических музеях она в некоторой степени оправдана, поскольку «белые пятна» истории никогда не будут устранены. Однако в естественнонаучных, технических, промышленных музеях этот метод фактически не применим.

Казалось бы, все виды экспозиции описаны и внесены в учебники. Однако уже с конца XIX века появляются музеи, с трудом вписывающиеся в рамки известных концепций, такие, например, как «Скансен». Во второй половине XX века сайт-музеи (включающие в себя экомузеи, этнографические, исторические и археологические музеи, разработанные и учрежденные с целью защиты природного или культурного достояния, движимого или недвижимого, на его исконном месте, то есть там, где это достояние было создано или обнаружено), средовые музеи, промышленные музеи, разворачивающиеся на огромных территориях бывших промышленных зон, образовали большую группу музеев, экспозиция которых уже не могла быть описана в существующей классификации.

Изменения культурной ситуации инициировали трансформацию музея и привели к активному поиску новых музейных средств. Появился тип экспозиции, для которого характерно стремление к гипертекстуальному построению экспозиции, расширение ее пространственно-временных границ, использование театральных приемов, поиск новых способов пробуждения интереса, активизации зрителя на экспозиции. Одним из приоритетных направлений развития экспозиционных методов стала переориентация с «вещеведения» на «антропологический» принцип построения экспозиции. Музееведение, как и вся современная наука, идет к тому, чтобы рассматривать не мир объектов, мир вещей, а мир, включающий человека и его деятельность в мире объектов и в общении с себе подобными. Структура такой экспозиции подчинена некоему сюжету, трактовке исторических событий через призму человеческих отношений. Подобная сюжетность предполагает и избирательность в отношении экспонатов: предметный ряд должен быть максимально полным, и при недостатке подлинников их заменяют копиями, макетами или специально созданными музейными предметами. Использование современных технических средств открыло перед экспозиционерами широкие возможности для повышения привлекательности и доступности экспозиции.

Трансформация музея, породившая новые принципы построения экспозиции, порождает и необходимость переосмысления отношений между посетителем и музеем. В сегодняшней массовой культуре общества потребления музей остается одним из немногих мест, где можно прикоснуться к высокому

искусству или обратиться к первоисточнику, дающему пищу для размышлений, почувствовать сопричастность к творчеству, получить импульс к самовыражению. Решение задачи активизации творческого потенциала в современной культуре пассивного развлечения может стать критерием для оценки социальной эффективности музея, его влияния как на личность, так и на культурную среду.

Анализ новых типов экспонирования, их важнейших характеристик, поиск принципов организации, теоретическое обобщение, осмысление методов, способов построения экспозиции является крайне актуальной задачей не только музееведения, но и культуры в целом.

Степень научной разработанности проблемы.

Попытки создать обоснованную классификацию тех или иных методов, характерных для конкретных исторических этапов, предпринимались исследователями на протяжении всей истории музеев. В советский период этой проблеме были посвящены работы Ф.И. Шмита, А.Ф. Котса, Н.И. Романова, Н.М. Дружинина, А.И. Михайловской, А.Б. Закса, М.В. Фармаковского и др.

В двадцатом столетии методами построения экспозиции занимались Ж. Роллен, И.В. Худяков, Т. Даффи, М. Шерер, К.М. Газалова, У.М. Полякова, З.А. Огризко, Н.П. Финягина, Й. Бенеш, Р.Р. Кликс, Е.А. Розенблюм, Я.Н. Грачёв, Л. Каратеев, К.И. Рождественский, Д. Дэвис, Ж. Ландри, Ж.-П. Натали, А. Декросс, Т.П. Поляков, Т.П. Калугина, Н. Никишин, М. Гнедовский, В.М. Грусман, В. Дукельский, М.Т. Майстровская и др.

До сих пор, ввиду сложности поставленной задачи, эта проблема находится в стадии разработки. В обобщенном виде классификация экспозиционных методов представлена в «Кратком словаре музееведческих терминов», изданном НИИ культуры в 1983 г., а также в научной разработке «Музейные термины», подготовленной лабораторией музееведения Музея революции в 1986 г.

И в том, и в другом издании классификация методов строится по традиционной схеме: прежде всего, это *систематический* и *тематический*, а также *ансамблевый* методы. Некоторые исследователи также выделяют в качестве самостоятельного *ландшафтный* метод, имеющий характеристики, сходные с ансамблевым. Эти методы составляют группу линейных, нехудожественных, методов создания экспозиции, построенной по принципам научной, деловой речи, такая экспозиция представляет собой последовательность визуальных сообщений, следующих одно за другим и подразумевающих однозначное и точное истолкование. Вторая половина XX века породила нелинейные, художественные, методы проектирования, отличающиеся многообразием смысла, его многоплановостью.

Одной из наиболее заметных новаций в экспозиционной практике явился музейно-образный метод, который был предложен музейным художником Е.А. Розенблюмом в середине XX века как попытка создать в музейном пространстве полноценный экспозиционно-художественный образ, не иллюстрирующий научную идею, а являющийся самостоятельным произведением искусства с музейной спецификой. Его ученик Т.П. Поляков в 1980-е годы развил эту идею художественного проектирования и создал образно-сюжетный, или

художественно-мифологический, метод, создающий синтетическое произведение искусства, активно вбирающее в свою ткань элементы литературы, драматургии и театра.

Тенденции развития экспозиции в различных аспектах рассматриваются в отечественных исследованиях: Т.П. Калугиной, М.Т. Майстровской, Е.Н. Мастеницы, Л.М. Шляхтиной, Т.Ю. Юреновой, А.В. Лебедева, Т.П. Полякова, Н.А. Никишина, В.П. Арзамасцева, а также исследованиях зарубежных авторов: Й. Бенеша, Е. Свецимского, Ю. Ромедера, К. Хадсона, Н. Коссонса.

Однако проблемы теоретического обобщения современного практического опыта, поиска закономерностей в историческом развитии музейной экспозиции в условиях активного музейного строительства, усиления социальной роли музея в демократической культуре остаются недостаточно разработанными.

Цели и задачи.

Цель данного исследования – выявление закономерностей эволюции музейной экспозиции как реакции на изменения культурной и общественной ситуации, закономерностей, оформляющихся в результате современной демократизации общества и социализации музея и проявляющихся в становлении актуального метода построения музейной экспозиции.

Достижение поставленной цели требует решения следующих **задач**:

1. Проанализировать этапы развития музеев с точки зрения развития музейной экспозиции.
2. Выявить связь эволюционного механизма развития экспозиции с изменениями современной ей культурной и общественной ситуации.
3. В предположении о становлении актуального в ситуации демократического общества современного экспозиционного метода определить практику уже опробованных экспозиционных форм.
4. Установить принципиальные особенности метода, определяющие новые типы экспозиции, классифицировать его элементы и средства.
5. Наметить устойчивую тенденцию и предложить прогноз развития музейной экспозиции.

Объектом исследования является музейная экспозиция в ее историческом развитии как отражение смены потребностей, установок, норм и ценностных ориентиров общества.

Предмет исследования – функциональные принципы музейной экспозиции, ее структура, научное и художественно-архитектурное проектирование, методика и принципы формирования экспозиционных комплексов.

Методологическая основа исследования.

Помимо общенаучных методов и приемов исследования (анализ, синтез, индукция, дедукция, гипотетико-дедуктивный метод, структурно-функциональный метод) были применены сравнительно-исторический и сравнительно-культурологический методы, использован системный подход как методологическое направление. При исследовании экспозиции современных музеев был применен метод непосредственного наблюдения. В

методологическую базу исследования вошли как основные элементы теории музееведения (теория документирования, теория тезаврирования), так и методологические основы других научных дисциплин – культурологии, философии и социологии.

Базой исследования послужили теоретические труды отечественных и западных специалистов (Ф.И. Шмита, А.Ф. Котса, Н.И.Романова, Н.М. Дружинина, А.Б. Закса, М.В. Фармаковского, М.Т.Майстровской, Й.Бенеша, Е.А.Розенблюма, М.Гнедовского, Т.П. Полякова, Н. Никишина, В. Дукельского, Т.П. Калугиной и др.) и практика тех музеев (российских и зарубежных), в которых наиболее явственно и выпукло проявляются важнейшие (для данного исследования) актуальные тенденции экспозиционно-музейной деятельности. Это, в первую очередь, Государственный Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Дарвиновский музей, Российский этнографический музей, Государственный музей В.В. Маяковского, Центральный музей железнодорожного транспорта Министерства путей сообщения Российской Федерации (Санкт-Петербург), Сургутский краеведческий музей, Вельский краеведческий музей (Архангельская область), Музей художника и сказочника С.Г. Писахова (Архангельск), Центральная городская библиотека-мемориальный центр «Дом Гоголя» (Москва), Музей-заповедник М.Ю. Лермонтова «Тарханы», Музей одной картины им. В.Г. Мясникова (Пенза), Московский музей современного искусства, «Инзель Хомбройх» (Германия), детский музей-мастерская «Калейдоскоп» (Франкфурт, Германия), музей «Ущелье Айронбридж» (Великобритания), Немецкий Музей Бундесвера (Дрезден, Германия), город-музей Уильямсберг (США), «Скансен» (Стокгольм, Швеция), Северный зоопарк (Эммен, Нидерланды), Музей Человека и Промышленности (Ле-Крезо, Франция), Музей ткачества (Брамш, Германия).

Научная новизна исследования.

Научная новизна исследования состоит в том, что

1. В ряду других социальных функций музея выделена получившая развитие в последние годы функция по активизации творческих способностей и общественной активности музейного посетителя, названная прокреативной функцией.

2. В современной экспозиционной практике (начиная со второй половины XX века) выявлен новый принцип организации экспозиции, который раскрывается как актуальный метод, названный методом погружения (субмерсивным методом).

3. Сформулированы базисные установки и принципы построения субмерсивной экспозиции, определены основные типы (реконструкция, транспозиция и стилизация), изучены элементы и специфические средства субмерсивной экспозиции.

4. Введены новые определения:

прокреативная функция – функция музея по активизации творческих способностей;

субмерсивный метод – метод погружения;

типы субмерсивной экспозиции:

стилизация – создание экспозиции практически без подлинных музейных экспонатов;

транспозиция – экспозиция как результат музеефикации уже сложившегося комплекса со всеми его связями и отношениями.

реконструкция – воссоздание частично утраченного облика исторического объекта (этот известный прием в субмерсивной экспозиции – попытка воссоздать не столько исторический облик, сколько исторический дух и колорит той или иной эпохи с помощью максимально доступных средств: одежды, предметов быта, технических средств и даже собственного поведения).

Теоретическая и практическая значимость диссертации состоит в том, что ее результаты позволяют классифицировать все существующие на сегодняшний день экспозиции и могут служить методической рекомендацией для практической разработки концепций новых экспозиций. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы при чтении общих и специальных курсов по музееведению.

Положения, выносимые на защиту.

1. Специальная прокреативная функция музея, все более актуализирующаяся в последние десятилетия, выделена из образовательно-воспитательной функции как автономная; она направлена на выявление и активизацию творческих способностей на основе культурного опыта, на примере образцов высокого искусства, народных традиций и технических достижений человечества.
2. Современный этап развития общества, характеризующийся демократизацией и возрастающей социальной ролью музея, выдвигает на первый план актуальный метод экспонирования – метод погружения.
3. Метод погружения направлен на воссоздание и выявление связей не только между объектами культуры и искусства, но и между человеком и его объектно-культурным окружением, этот метод в наибольшей степени отвечает актуальным запросам современного демократического зрителя и может эффективно применяться в музеях любого типа.
4. Метод погружения стимулирует использование интерактивных элементов, разработку прокреативных методик, широкое применение новых технических средств и художественных решений, что, в свою очередь, будет обогащать и развивать метод погружения.

Апробация работы.

Материалы диссертации были апробированы на международных и всероссийских научных конференциях: CIDOC/ADIT-2003 «Электронный потенциал музея: стимулы и ограничения: достижения и проблемы» (СПб, 2003), АДИТ (Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии) -2006 (Соловецкие острова, 2006), «Музей и образование: история и

современность» (СПбГУ, 17–19 апреля 2008 г.), «Музей и церковь» (СПбГУ, 16–17 апреля 2009 г.), "Театрализация в музейном пространстве: за и против" (Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 1-2 декабря 2010 г.), а также на круглых столах «Философия музея: мемория» в рамках «Дней петербургской философии – 2007» (СПбГУ, 16 ноября 2007 г.) и «Этика сохранения культурных ценностей» в рамках «Дней петербургской философии – 2008» (СПбГУ, 18 ноября 2008 г.).

По теме диссертации опубликованы статьи в научных сборниках и журналах общим объемом 3,7 п.л.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры музейного дела и охраны памятников философского факультета СПбГУ.

Структура работы:

Диссертация состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения и списка использованной литературы. Структура диссертационного исследования соответствует порядку и логике раскрытия поставленных задач.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** охарактеризована актуальность темы для современного музееведения, определены цель и задачи исследования, его методологическая основа, источниковая база. Изложены основные положения, выносимые на защиту. Определены научная новизна и практическая значимость работы.

Первая глава **«О методах построения музейной экспозиции»** посвящена обзору исторического развития и современного состояния подходов и представлений о музейной экспозиции, осуществлен обзор и анализ литературных источников. Глава представляет собой обзор научных исследований, посвященных классификации экспозиций, а также выявлению новых критериев для этой классификации. В качестве отправной точки для создания новой модели музейной экспозиции служит анализ общественных изменений, произошедших во второй половине двадцатого века. Глава включает в себя четыре параграфа.

Первый параграф «Современные классификации методов построения музейных экспозиций» посвящен анализу и сопоставлению различных концепций классификации музейных экспозиций.

В общем виде определение метода построения музейной экспозиции дано в научной разработке «Музейные термины» Центрального музея революции СССР. В данном словаре было выделено три метода: систематический, тематический и ансамблевый. В «Российской музейной энциклопедии», изданной в 2001 году, методов насчитывается четыре: систематический, ансамблевый, ландшафтный и тематический. В данном параграфе дан краткий обзор всех этих методов.

Во **втором параграфе «Из истории создания различных классификаций»** рассмотрены классификации, предшествовавшие выделению систематического, ансамблевого и тематического методов построения

экспозиции. В первую очередь это работа одного из создателей историко-бытового отдела Государственного Русского музея М.В. Фармаковского, который в своей книге «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях» (1928) изложил свои представления о классификации и развитии экспозиции. Они интересны уже потому, что в это время в нашей стране только начинал формироваться новый тип экспонирования, впоследствии получивший широкое распространение и названный тематическим. Заслуживает внимания классификация, предложенная в начале 1980-х годов директором Центрального музея революции СССР Ф.Г. Кротовым, который классифицирует виды экспозиции и методы её построения по другим критериям, отличным от рассмотренных ранее. Первостепенный фактор – играет ли экспонат самостоятельную роль или является частью неделимого целого; кроме того, существенен способ раскрытия темы: выявление имманентных свойств экспоната, играющего самостоятельную роль, в коллекционной и иллюстративной экспозициях, или использование экспоната как средства для создания целостного образа эпохи в экспозиции музейно-образной. В соответствии с этими критериями Ф.Г. Кротов выделил три метода: коллекционный, иллюстративный и музейно-образный.

Существенно отличается от рассмотренных выше концепция чешского музеолога Йозефа Бенеша, который предлагает принять в качестве критерия степень сохранения связи экспоната с его первоначальной средой. Основными разновидностями экспозиции, по идее Й. Бенеша, являются Аутентичная, Документированная и Недокументированная экспозиции.

Краткий обзор предложенных исследователями классификаций методов построения музейной экспозиции позволяет сделать вывод: формы экспонирования, возникшие ранее, не исчезают, но сохраняются и используются впоследствии, расширяя, дополняя возможности более поздних, новых.

В третьем параграфе «Образно-сюжетный метод Т.П. Полякова» описан образно-сюжетный, или художественно-мифологический, метод, созданный в 1980-ых годах. Этот метод развивает принципы музейно-образного метода Е.А. Розенблюма, и «выводит музейную экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, дизайна, живописи, скульптуры, драматургии, театра и т.п.»¹. Цель экспозиции – создать художественно-мифологическую модель историко-культурного процесса или явления, основанную на сюжетной коллизии, учитывающую мемориальную ауру экспозиционного пространства и сохраняющую музейную специфику.

В четвертом параграфе «Линейные и нелинейные методы построения экспозиции» рассмотрены альтернативные принципы классификации экспозиций.

В конце 1970-х годов Н.А. Николаева предложила классификацию, основанную на применении принципов организации речи. В статье «Музейная

¹ Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования или «Как делать музей?»-2 – М.: Издательство Министерства Культуры Р.Ф. Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма; РИК, 2003. – с. 96.

экспозиция как художественная структура» к исследованию экспозиции автор применила литературно-семиотическую теорию Ю.М. Лотмана. Экспозиция, построенная по принципу линейной речи (деловой, прагматической, научной), представляет собой последовательность визуальных сообщений, следующих одно за другим и подразумевающих однозначное и точное истолкование. Другой тип экспозиции соответствует художественной, поэтической речи. Многообразие смысла, его многоплановость служат отличием от первого типа.

Аналогичную классификацию предложили авторы монографии «Музейная выставка. История, проблемы, перспективы» Мазный И.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. По мнению авторов, музейные выставки (и шире – экспозиции музеев) делятся на нехудожественные (линейные) и художественные (нелинейные, объёмные).

Идея синтетического воздействия на восприятие посетителя также отражена в работах Ф.И. Шмита. Для того чтобы сделать восприятие экспозиции более активным, он предлагал использовать в музейной практике приёмы, которые в настоящее время обозначают термином «театрализация». Если музейная экспозиция – спектакль, то актёр в ней, несомненно, – экспонат. Создание определённого контекста для показа предмета сродни работе сценографа, а стремление выделить какое-то конкретное значение из смыслового потенциала, которым обладает предмет, сближает труд экспозиционера с творчеством режиссёра.

В пятом параграфе «История музеев как смена типов и методов экспозиционных решений» представлен взгляд на историю музея с точки зрения развития экспозиции и приведены соответствующие примеры. Наиболее ярко тенденция прослеживается в промышленных музеях. Со временем, по мере старения техники, эти музеи превратились в исторические промышленные музеи, и хотя ценность их коллекций огромна, с экспозиционной точки зрения они имели ряд серьезных недостатков. Они скорее напоминали хранилище экспонатов или, в лучшем случае, пассивный учебный материал.

В начале 20 века появились промышленные музеи второго поколения, например, Немецкий музей в Мюнхене, в котором немалая часть аппаратуры была в рабочем состоянии, а посетителям разъяснялись важнейшие особенности производственных процессов.

Музеи третьего поколения (такие, как чикагский Музей науки и промышленности или Центр науки провинции Онтарио (Канада)) поставили своей целью «сочетание эмоционального переживания с интеллектуальным удовлетворением» и «активное участие» посетителей, то, что сейчас называется интерактивностью. Учитывая, что на второй и третьей стадии образовательно-воспитательная цель являлась ведущей, эти этапы можно объединить в один, характеризующийся доминированием образовательно-воспитательной функции.

Кеннет Хадсон обнаружил появление музеев четвертой стадии: он назвал их музеями, наделенными чувством социальной ответственности. Первым таким промышленным музеем стал муниципальный музей в немецком городе Рюссельхайме близ Франкфурта. Его новизна и первенство определяются тем, что своей темой он сделал не индустрию, а индустриализацию. Музей в

Рюссельхайме демонстрирует много творческих находок, которые служат постоянным напоминанием о том, что для работы машин и хода производственных процессов необходимы люди, что жизни и чувства этих людей составляют столь же важную часть индустриализации, как сами машины и изделия.

В истории каждого типа музея и каждого музея в отдельности есть нюансы и отклонения от подобной схемы развития, но в целом историю любого типа музеев можно условно разделить на три периода:

1. Кумулятивный.
2. Дидактически-просветительский.
3. Синкретический.

В соответствии с меняющимися запросами общества музеев предлагал и разные способы экспонирования. На третьем этапе, во второй половине XX века, формируется новый метод построения экспозиции. Совершенно определенно он относится к нелинейным методам, но не может быть отнесен ни к камерному музейно-образному, ни к образно-сюжетному, так как художественные решения, несомненно, играют значительную роль, но являются далеко не определяющими.

В шестом параграфе «Общественные изменения XX – XXI веков» рассмотрены причины появления этого метода. В первую очередь, это эффект «музейного бума» конца XX столетия – резкого увеличения количества музеев и посетителей, демократизации деятельности музеев, их усиленной ориентации на потребности музейной аудитории.

Музеи непосредственно обратились к социальным, политическим проблемам современности и начали активную работу по привлечению местного сообщества к сотрудничеству с музеем, включились в работу по формированию культурной среды обитания и единой культурно-экономической политики региона. Освобождаясь от некоторых черт элитарности, отходя от «классической» концепции предшествующих столетий, музеи ищут новые способы подачи музейного материала, разрабатывают нетрадиционные программы культурно-образовательной деятельности, создают специальные музейные структуры, готовят персонал для культурно-просветительской работы с детской и взрослой аудиторией.

Расширение сферы интересов музея в социокультурном пространстве не могло не отразиться и на внутримузеевской работе, связанной с комплектованием и экспонированием. Научность и зрелищность, тематическая привлекательность и эмоциональная насыщенность музейной экспозиции стали основными критериями ее успешности. Практика создания таких экспозиций выявила некоторые общие принципы их построения и способы организации музейного пространства, которые позволяют говорить о том, что в музейной практике складывается новый метод построения экспозиции, вобравший в себя все достижения современного музейного проектирования.

Во второй главе «Метод погружения, или субмерсивный метод создания экспозиции» исследуется история становления нового метода, раскрываются основные принципы построения субмерсивной экспозиции, ее

типологизация, определяются элементы и специфические средства и даются многочисленные примеры из опыта музеев России и мира.

В первом параграфе «Прокреативная функция» подробно рассмотрена музейная функция «развития творческих начал» – прокреативная функция. Под влиянием общественных процессов второй половины XX века, с началом бурного развития музейной сферы возникает новая философия музея, которая расширяет спектр его традиционных задач. Музеи, реагируя на общественный запрос, не только демонстрируют научные достижения и произведения искусства, но предлагают задуматься, составить свое мнение о событиях и явлениях.

Прокреативная функция связана с попыткой пробудить в человеке творческие способности на примерах образцов высокого искусства, народных традиций и технических достижений человечества. Но это только исходный посыл: главной целью в таком подходе становится пробуждение в человеке творческого импульса.

Отдельные исследователи выделяли функцию формирования творческих способностей, но дальнейшего развития это направление не получило. Развитие творческих способностей традиционно относилось к задачам образовательно-воспитательной функции. В настоящее время задача развития творческой активности выходит за рамки работы с детской аудиторией. К примеру, в 2001 году в Государственном Эрмитаже создан сектор научно-просветительского отдела, получивший название Молодежный образовательный центр. В 2007 году Государственной Третьяковской галереей был представлен краткосрочный творческий проект, предложивший в рамках выставки «И.И. Шишкин. К 175-летию со дня рождения» широкую образовательную программу для взрослых.

Одна из концепций музейного образования как трансляции культурных кодов (З.А. Бонами, М.С. Каган, Т.П. Калугина) опирается на представление о культуре как механизме социального наследования, когда культура определяется как система хранения и передачи информации. В этом отношении музей как институт культурной памяти стоит в одном ряду с архивом и библиотекой, системой образования и искусством в целом, однако функции этих институтов не ограничиваются лишь хранением и передачей культурных ценностей, важнейшая составляющая культурного прогресса – это продуцирование новых ценностей. На прямое решение подобных задач музей претендовать не может, но значимость музея как института для личностного воспроизводства культурных ценностей, их персональной актуализации, имеющей целью активизацию творческого потенциала, несомненно, возрастает.

Во втором параграфе «Актуальность прокреативной функции» анализируются причины возрастания роли этого направления в современной музейной деятельности.

Во-первых, в сегодняшней культуре стандарта, идеалов потребительства, пассивного развлечения, единообразия, навязываемого СМИ и телевидением, музей остается одним из немногих мест, где можно прикоснуться к высокому искусству или обратиться к первоисточнику, дающему пищу для размышлений.

Во-вторых, по-новому начинает звучать тема предназначения музея в современную эпоху постмодерна, одним из последствий которой является отрицание традиций не только религиозного, национального или цивилизационного типа, но и традиций семейных, бытовых, что создает вокруг человека вакуум, который непременно будет заполнен. Музей – чуть ли не единственный общественный институт, в котором культура отразилась современный процесс еще задолго до наступления эпохи постмодерна и создала возможности для сохранения и передачи исчезающих традиций.

Наконец, изучение механизмов реализации прокреативной функции музея может пролить свет на вопрос, не так давно поднятый отечественными музеологами: что такое результат в культуре, и, в частности, в музейной деятельности. Творческая активность населения, стимулируемая в музее, может стать интегральным критерием успешности музейных услуг, ориентированных и на формирование личности и сообщества, и, в конечном счете, на повышение качества городской или сельской среды.

В третьем параграфе «Механизмы реализации прокреативной функции» дан анализ проблем, связанных с реализацией прокреативной функции музеев в современных условиях.

В музеях нет специальных подразделений, нацеленных на подобную деятельность, большая часть работы ведется в рамках образовательно-воспитательной работы: чаще всего, это творческие занятия с детьми и молодежью на постоянной основе, выездные мастер-классы, проводимые во время народных гуляний и разнообразных фестивалей. Прокреативная направленность предполагает, так же как и привычная образовательно-воспитательная деятельность, активную ориентацию на музейную экспозицию, однако здесь руководящая роль отводится не педагогу-преподавателю, а носителю аутентичного профессионального знания-умения. Существенно здесь и само музейное пространство как таковое, и использование музейных предметов.

Особенно действенными для реализации прокреативной функции являются интерактивные экспозиции, где посетитель может потрогать предметы руками, поставить научный эксперимент и получить знания не в готовом виде, а посредством чувственного восприятия и творческого осмысления.

Чаще всего подобные экспозиции используются в детских музеях, которые возникли еще в конце 19 века, но получили широкое развитие в Америке и Европе во второй половине 20 века. В основе американской модели детского музея лежит концепция интерактивного музея, где дети осваивают предметную среду и социальную действительность путем самого непосредственного с ней соприкосновения и взаимодействия. Для европейской модели, помимо интерактивности, существенной оказалась идея погружения в определенную историческую реальность, в культурный контекст.

Прием погружения в иную реальность стал широко применяться в музейной практике с началом «музейного бума». Эти экспозиции дали толчок к развитию нового направления в искусстве создания экспозиций – метода погружения.

В четвертом параграфе «Что такое метод погружения» систематизировано понятие субмерсивной экспозиции.

Теория и практика многочисленных частных методов и приемов, появляющихся на современном этапе развития музея и основанных на принципах сюжетности, театральности, персонификации историй, интенсификации прокреативного воздействия, внедрения интерактивности, усиления роли дизайнера, свидетельствует о формировании и утверждении достаточно общего нового актуального метода экспонирования, который требует своего определения. Этот метод и назван методом погружения, или субмерсивным методом построения экспозиции.

Метод погружения, или субмерсия (от лат. *submersiōn* – «погружение») – это метод создания экспозиции, в основе которого эффект погружения в атмосферу эпохи, события, вживания в художественный образ, внедрения человека в конкретное время, картину жизни путем воссоздания объекта со всеми его взаимосвязями, включения воображения и ассоциативного мышления посетителя, – действий, имеющих целью стимулировать эмпатию за счет создания цельного образа предлагаемой экспозиции. Цель такого воздействия – пробуждение живого интереса и желания не только узнать, но, главным образом, почувствовать, что и отличает метод погружения от существующих.

В основе метода погружения — нелинейный принцип построения экспозиции. Нелинейный принцип предполагает многомерность, гипертекстуальность экспозиции, ориентированной на широкий круг посетителей разного уровня подготовки; использование театральных и интерактивных приемов и технических средств расширяют ее пространственно-временные границы и позволяют посетителю «окунуться» в предлагаемые обстоятельства. Одним из базисных факторов привлекательности субмерсивной экспозиции должна стать доступность предлагаемого материала для разных категорий посетителей.

Само слово «погружение» в музееведении не является новым, оно довольно часто употребляется для описания музейной экспозиции. Многие исследователи (Розенблюм Е.А., Поляков Т.П., Каулен М.Е., Калугина Т.П.) описывали его частные случаи, рассматривая с позиций художника, сценариста, музейведа и культуролога.

В пятом параграфе «Принципы построения субмерсивной экспозиции» систематизируются основные принципы создания экспозиции, основанной на методе погружения. Принципиальные особенности метода таковы:

1. переориентация с «вещеведения» на «антропологический» принцип комплектования коллекций и построения экспозиции;

2. концептуальность и научная обоснованность: применительно к субмерсивному методу можно сказать, что концепция понимается специфично – это ориентация музейной экспозиции или отдельной выставки на изложение некоего сюжета, которому подчинена вся структура экспозиции;

3. **полнота коллекции:** принцип предметности продолжает оставаться одним из основополагающих, однако в субмерсивной экспозиции он не всегда носит обязательный характер. Предметный ряд должен быть максимально полным, иначе теряется нить повествования, и при недостатке подлинников их можно и нужно заменять копиями, макетами или специально созданными музейными предметами, разумеется, при условии высокого качества исполнения;

4. **тщательное и скрупулезное воссоздание отдельных деталей,** особенно если это касается представления относительно короткого промежутка истории;

5. **высокий уровень дизайна:** дизайну уделяется очень важная роль, он должен подавать, поддерживать основную идею, вводить зрителя в часовой пояс «экспозиционного» времени;

6. **использование современных технических средств:** диорамы, аудиовизуальные демонстрации, документальные кино- и фотохроники, игровые постановки, компьютерные и мультимедийные презентации – все, что помогает посетителю «погрузиться и не всплывать»;

7. **«история на месте ее действия»:** осмысление истории на месте ее действия – основополагающий принцип многих современных музеев, который доказал свою чрезвычайную привлекательность, но этот принцип не является обязательным;

8. **обратная связь:** экскурсии в форме дискуссий и обсуждений, семинары, интерактивные методы работы, обработка и анализ запросов посетителей в компьютерной базе данных помогают музейным работникам обновлять и развивать экспозицию.

Некоторые из этих принципов были воплощены во многих музейных экспозициях, построенных на основе, например, коллекционного или ансамблевого методов, и эти тенденции практически сразу улавливались практикующими музейщиками.

Розенблюм Е.А., не считая себя музейным научным работником, тем не менее, достаточно ясно и точно изложил концепцию субмерсивной экспозиции: «Музейная экспозиция, как и всякое художественное произведение, не учит, а пробуждает ассоциации, рождает образы, мысли и чувства, обогащает культуру как творцов экспозиции, так и ее посетителей... Экспозиция не иллюстрация к учебнику, а инструмент формирования и совершенствования личности».²

Музейный сценарист **Поляков Т.П.** развил идеи своего предшественника и создал новое направление в музейном проектировании. Его образно-сюжетный метод создает экспозицию как *художественную* модель определенного исторического процесса (явления, события). Принципы построения образно-сюжетной экспозиции очень близки предлагаемому субмерсивному методу, но, в отличие от него, экспозиционные задачи решаются исключительно художественными, авторскими, средствами, что, с одной стороны, дает

Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции. // Музейная экспозиция. Сб. научных трудов Российского института культурологи. М., 1997, стр. 113.

эффектные результаты, с другой, – слишком субъективную оценку историческому процессу. Отличительная особенность образно-сюжетного метода – отказ от использования неподлинных предметов – также не позволяет считать этот метод общим и приемлемым для всех типов музеев. Это позволяет говорить о том, что образно-сюжетный метод – частный случай субмерсивного метода.

В шестом параграфе «Типы субмерсивной экспозиции» представлена история становления «нового» метода, выделены три направления в развитии метода погружения, описаны элементы и специфические приемы субмерсивной экспозиции.

По степени использования аутентичных музейных предметов можно выделить три способа построения субмерсивной экспозиции:

1. Реконструкция (архитектурная и документальная);
2. Транспозиция;
3. Стилизация.

В подразделах шестого параграфа каждому из типов субмерсивной экспозиции дана подробная характеристика.

Реконструкция. *Реконструкция архитектурная*, применительно к музею, – это воссоздание частично утраченного облика исторического объекта, например, отдельного дома, интерьера или даже целого города, до исторически оправданной законченной композиции, основывающееся на достоверных источниках.

Истоки реконструкции можно найти в итальянском собирательстве эпохи Возрождения, когда кроме галереи, как основной формы хранения и экспонирования предметов старины, существовал и античный сад, который реконструировал сад греко-римской культуры и использовал античную скульптуру для украшения пространства, становясь при этом организованной формой существования коллекции и, по сути, первым опытом применения субмерсивной технологии.

Одним из первых музеев с субмерсивной экспозицией можно считать музей «Скансен» (Швеция) – этнографический музей, которые начинался скорее как исторический музей, призванный сохранить быт и традиции народов.

Основной принцип реконструкции – использование аутентичных исторических объектов и достраивание их до максимально полной картины исторического явления – не всегда однозначно принимался и принимается специалистами, однако в музейной среде этот прием получил довольно широкое распространение в так называемых сайт-музеях. Среди сайт-музеев выделяются четыре типа: экологический, этнографический, исторический и археологический.

Этнографические, исторические, мемориальные музеи в силу своей природы достаточно органично воспринимают метод погружения и выстраивают свои экспозиции соответственно его принципам. Гораздо сложнее дело обстоит с естественнонаучными музеями, где связь человека с предлагаемой экспозицией не столь очевидна. Один из недостатков подобных музеев – фрагментарность и чрезмерная специализация знаний – довольно

труднопреодолим, но с этой проблемой довольно успешно справился Северный зоопарк в Эммене (Нидерланды), созданный в 1970 году и ставший центром нововведений и экспериментов, повлиявших на теорию и практику во всем мире.

Государственный Дарвиновский музей пошел несколько иным путем и предложил публике мультимедийную интерактивную выставку «Пройди путем эволюции», при создании которой были соблюдены практически все принципы метода погружения. Посетители могут вернуться на 3,5 миллиарда лет назад, пройти по лабиринту эволюции и, отвечая на вопросы, проследить за возникновением и развитием различных видов на Земле. Использование метода погружения в естественнонаучных музеях позволяет представлять огромные пласты научной информации в максимально доступной и понятной манере, привлекая в эти музеи широкую публику, и демонстрировать огромное разнообразие жизни как путем комбинирования зоопарков с научными музеями, так и с помощью широкого спектра современных технических средств.

Погружение в среду – это попытка воссоздать не столько исторический облик, сколько исторический дух и колорит той или иной эпохи с помощью максимально доступных средств: одежды, предметов быта, технических средств и даже собственного поведения. Использование для этих целей документальных свидетельств может произвести не меньшее впечатление на зрителей и заставить их проникнуться духом эпохи; в этом случае можно говорить о *документальной реконструкции*. Примером такого музея может служить музей в Рюссельхайме.

Транспозиция. Музеефикацию уже сложившегося комплекса со всеми его связями и отношениями, его дальнейшую жизнь и развитие в рамках созданного музея мы назовем **транспозицией**. Характерная черта транспозиции: вместо изъятия предмета музейного значения из среды бытования – создание музейной среды вокруг и внутри объекта, где каждый элемент, его связи и значения – музейный предмет (в широком смысле этого слова). Сохранение не только материальных элементов культуры, но и среды бытования – это применение субмерсивной технологии в чистом виде, способствующее полному погружению посетителя в предлагаемую среду.

Примером такого музея может служить знаменитая Оптина Пустынь, объявленная музеем в 1919 г. Музейными сотрудниками велась многолетняя упорная борьба с местными властями за сохранение права монахов проживать в монастыре, пользоваться храмами и скитом, вести хозяйство. Музей стремился сохранить в неприкосновенности сам исторический уклад жизни, традиции Оптиной Пустыни, ее дух.

Одним из ярких примеров транспозиции могут служить экомузеи, появившиеся на волне интереса к исчезающей культуре в период глобализации, информатизации, постмодернизма. Концепция нового экологического музея была впервые разработана и внедрена во Франции. Идеи регионального развития, с одной стороны, и сохранение природного и культурного наследия, с другой, и стали причиной появления нового типа музейного учреждения, получившего название «экомузей». Это не были экологические музеи в узком

смысле этого слова, посвященные исключительно охране природного мира. Первые такие музеи были созданы в 1960-е гг. в чисто сельских районах, и целью их было представить традиционную культуру в естественной среде.

В музейной типологии экомuzeи утвердились к середине 1980-х гг. Важнейшую роль в становлении теории экомuzeя сыграл проведенный в Квебеке в 1984 г. международный семинар «Экомuzeи и новая музеология», на котором была принята «Квебекская декларация». Декларация констатировала возникновение нового типа музейного учреждения, характеризующегося ярко выраженной социальной миссией, и зафиксировала важнейшие положения этого нового направления в мировом музейном деле.

Активное внедрение метода погружения можно наблюдать и в бурно развивающихся промышленных музеях. Если еще в середине XX века промышленные музеи создавались на основе реконструкции сохранившихся промышленных объектов, то в 70-80-е годы в связи с экономическим кризисом и закрытием многих морально устаревших предприятий музеям представилась возможность музеефицировать объекты в их практически первозданной целостности. Ярким примером такого музеефицирования является Рурская область в Германии.

В России промышленные музеи не получили заметного развития (как не было практически создано экомuzeев). Развитие принципов погружения получило другое направление, появились иные музейные формы, в которых это направление получило мощный стимул к развитию.

В конце 1980-х-начале 1990-х гг. стало ясно, что предложенное разделение музеев по признаку хранимого и репрезентируемого наследия на коллекционные и ансамблевые музеи (Д.А. Равикович) не охватывает всего многообразия появившихся в последние два десятилетия XX века музейных форм. Появились музеи, в деятельности которых главным фактором стали не коллекции и ансамбли, а историко-культурная среда во всем ее многообразии, среда, наполненная самыми разнообразными движимыми и недвижимыми объектами с их сложными и многогранными взаимосвязями и взаимозависимостями, населенная людьми, животными, птицами, живущими и действующими в этой среде и составляющими ее неотъемлемую часть. Такие музеи были определены в музееведческой литературе как средовые музеи (М. Каулен).

Средовой музей – музей, деятельность которого основывается в первую очередь на музеефикации историко-культурной и/или природной среды со всеми составляющими ее движимыми, недвижимыми и нематериальными объектами и существующими между ними взаимосвязями, а также с участием людей, населяющих территорию. Понятие средового музея близко западному термину «сайт-музей», о которых речь шла выше, и в полной мере соответствует принципу «истории на месте ее действия», характерному для субмерсивной экспозиции. Экспозиция средового музея в полной мере является субмерсивной, так как построена на ее принципах: сюжетности, персонификации, полноты коллекции, воссоздании исторических научно обоснованных реалий прошлого.

Элементы субмерсивной экспозиции. Субмерсивная экспозиция состоит из традиционных экспозиционных материалов: музейные предметы, фото-,

фоно- и киноматериалы, воспроизведения музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, тексты и другие формы комментариев. Каждый из этих элементов играет свою определенную роль. Как правило, основа экспозиции – подлинные музейные предметы, все остальное вводится в экспозицию только при необходимости восполнить отсутствующие, но чрезвычайно важные предметы для восстановления первоначальных связей со средой. Отличает метод погружения от традиционных, линейных, методов проектирования экспозиции **распределение ролей между ее элементами**. Главные роли могут достаться как подлинникам, так и воспроизведениям подлинных предметов, в организации околопредметного пространства могут также участвовать все элементы экспозиции.

Опираясь на классификацию объектов М.Е. Каулен и Т.П. Полякова, элементы субмерсивной экспозиции можно разделить на следующие группы:

1. *Основные музейные объекты*, имеющие непосредственное отношение к основной научной теме экспозиции.

2. *Достоверные музейные объекты* (движимые и недвижимые, материальные и нематериальные), не имеющие прямого отношения к теме экспозиции, но помогающие воссоздать достоверную среду бытования основных музейных объектов.

3. *Связующие элементы* – подлинные или специально созданные материальные и нематериальные, движимые и недвижимые объекты, не обладающие бесспорной музейной ценностью, но обладающие ценностью для данной среды и значимостью для установления взаимосвязей и формирования целостного облика экспозиции.

4. *Музейные посредники* – элементы, созданные специально с целью организовать процесс коммуникации посетителей с остальными группами объектов (например, электронные информационные киоски).

Основные музейные объекты составляют линейную часть субмерсивной экспозиции, ее фундамент. Достоверные музейные объекты и связующие элементы создают объемную часть экспозиции, выявляют и воссоздают взаимосвязи и взаимозависимости как между музейными объектами, так и между объектами и человеком, формируют целостный образ среды и делают ее эмоционально насыщенной. Категория связующих элементов представляется наиболее значимой для нашей темы, так как преобладание относящихся к ней объектов и составляет основное отличие субмерсивной экспозиции. Организация работы со «связующими» элементами – один из специфических приемов создания субмерсивной экспозиции.

Специфические приемы субмерсивной экспозиции. Эффективность, перспективность субмерсивной экспозиции основывается не только на грамотном использовании традиционных элементов и подходов, но и предполагает активное внедрение специфических экспозиционных приемов.

К специфическим приемам субмерсивной экспозиции можно отнести:

1) театрализацию: поскольку субмерсивная экспозиция изначально предполагает сюжетность, театрализация латентно присутствует в каждой субмерсивной экспозиции;

2) интерактивность: посетитель может потрогать предметы руками, поставить научный эксперимент, расширить опыт посредством чувственного восприятия;

3) историческую реконструкцию: воссоздание исторического события с использованием костюмов, доспехов, оружия, предметов быта, характерных для данного места и исторического периода;

4) ревитализацию: «оживление», восстановление способности объекта к функционированию и самовоспроизведению;

5) событийный маркетинг: организация акции, приуроченной к некоторой календарной дате или значимому событию, для привлечения аудитории и общественного внимания;

6) привлечение местного населения к работе музея (не будучи сотрудниками музея, такие люди являются его *со-трудниками* по сути, ибо *соучаствуют* в нелегком труде по сохранению и воспроизводству наследия).

Стилизация. Массовое появление музеев без подлинных музейных предметов началось не так давно, во второй половине XX столетия, с началом современной фазы развития, поэтому субмерсивные экспозиции встречаются в них довольно часто.

Стилизация – создание экспозиции практически без подлинных музейных экспонатов, экспозиции, обеспечивающей погружение в предметную среду сегодняшней реальности или воссоздание художественного, мемориального образа прошлого в условиях минимального наличия аутентичных предметов. Несмотря на ожесточенные споры музееведов, экспозиции с минимальным набором подлинных предметов существуют и пользуются популярностью у публики.

Седьмой параграф – «Использование метода погружения разных типов на примере литературных музеев». Литературные музеи занимают видное место в российском и в мировом музейном ландшафте, что отражает богатейшую литературную традицию, роль литературы в формировании культуры. Уникальная предметно-художественная среда, с одной стороны, должна сохранять музейную специфику, с другой стороны, стимулировать живое общение посетителей с музеем, именно поэтому применение субмерсивного метода здесь более чем актуально. В данной работе не ставится цель описать все многообразие литературных музеев. В контексте данной работы приведены лишь некоторые примеры ярких экспозиций, использующих субмерсивные технологии.

Литературные музеи предоставляют богатые возможности для экспозиционеров в плане использования метода погружения, так как литература таит в себе неисчерпаемое множество сюжетов для новых и интересных музейных экспозиций. Совсем иначе обстоит дело в художественных музеях.

Восьмой параграф. «Особенности применения метода погружения в экспозициях художественных музеев». Художественные музеи стоят несколько особняком от остального музейного мира. Во-первых, художественные музеи работают преимущественно с вещами-уникатами –

принципиально единичными и незаменимыми, в отличие от других музеев (за исключением мемориальных), в коллекциях которых представлены в основном вещи-образцы – достаточно случайно выбранные представители некоего множества. Во-вторых, принципиальное отличие художественного музея от всех прочих: если другие музеи вырывают вещь из ее среды обитания, из ее первичного функционального контекста, то музей художественный свою вещь «ниоткуда не вырывает», ибо никакого иного функционального контекста художественная вещь не имеет с тех пор, как утратила свои прежде неразрывные связи с другими сферами человеческой деятельности, на этапе возникновения феномена авторства и уникальности единичного произведения. В-третьих, произведения искусства в музее не только представительствуют, свидетельствуют, визуализируют идеи, но они также и самоценны. Этой самоценностью экспонаты художественного музея принципиально отличаются от экспонатов любого другого музея.

Этими отличиями было предопределено и особое развитие экспозиции художественного музея, которая появилась еще задолго до появления самой культурной формы «музей».

Отсутствие прежней среды обитания художественных произведений создает некоторую трудность при проектировании субмерсивной экспозиции в художественном музее. Наиболее перспективным путем в этом случае можно считать идею «погружения в образ» или частичное использование в традиционных экспозициях субмерсивных технологий.

В главе 3 «Художественные и технические средства» дан анализ конкретных способов, приемов, средств, использующихся при создании субмерсивной экспозиции. Создание субмерсивных экспозиций требует от создателей нестандартного мышления, знания не только предмета выставочного показа, но и всей богатой палитры художественных и технических средств, психологии музейного посетителя. Сложность создания субмерсивных экспозиций состоит в том, что не существует единых правил и четких рекомендаций по использованию этого метода. Каждый раз это творческий процесс, требующий таланта, вкуса, изобретательности и знания предмета. Тем не менее, существуют некоторые художественные приемы и технические средства, применяемые при создании субмерсивных экспозиций.

В первом параграфе «Комплектование фондов» рассмотрены проблемы музейного комплектования, неизбежно встающие перед создателями субмерсивных экспозиций. Подлинный музейный предмет не теряет свои лидирующие позиции и является основой большинства субмерсивных экспозиций, но основой музейной экспозиции может служить и коллекция, составленная из воспроизведений музейных предметов или специально созданных объектов, объединенных концептуальной идеей, и в целом представляющая музейную ценность.

Во втором параграфе «Технические средства» дан обзор технических возможностей для практической реализации субмерсивных экспозиций. Во многих субмерсивных экспозициях с разной долей успешности применяются

разнообразные технические средства, которые условно можно разделить на следующие группы:

1. Кино- и фотоматериалы: используются в музейных экспозициях фактически с момента их изобретения, и сегодня подлинные фотографии и негативы являются полноправными подлинными музейными предметами.

2. Свет, звук, запах: световые и звуковые эффекты применяются в музейной практике уже давно. «Искусство запаха» до сих пор остается одной из проблем в «деле погружения посетителя в среду», но уже есть музеи, решившие и этот трудный вопрос.

3. Видеонинсталляции: в последние два десятилетия компьютерные технологии прочно вошли в музейный обиход и стали неотъемлемой частью многих музейных экспозиций.

4. Голограммы: одна из последних технических новинок, появившихся в музеях. На протяжении последних двадцати лет голография дала исключительно эффективный способ создания безукоризненных по качеству трехмерных изображений.

5. 3D-реконструкции: развитие старой традиции музейной реконструкции на новом техническом уровне.

В **Заключении** подводятся основные итоги проведенной исследовательской работы, свидетельствующие о выполнении поставленных целей и задач, и намечаются перспективы научного исследования разработанной темы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ для публикации основных положений диссертации:

1. Экологический музей как репетиция идеального общества. // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб.: 2009 - Серия 6. Выпуск 2. – с.249-254. (0,4 п.л.)

Статьи в сборниках:

2. Ретроконверсия: от локального учетного инструмента к полномасштабной базе изобразительного наследия// Труды Международной конференции CIDOC/ADIT-2003 Санкт-Петербург <Электронный потенциал музея: стимулы и ограничения: достижения и проблемы>, СПб, Государственный Русский музей, Государственный Эрмитаж, 2003. (Каратеев В., Морозкина Л., Чуклина Т., Дриккер А.). – с.42-44. (0,3 п.л.)
3. Идеальная экспозиция в традиционном музейном и новом технологичном пространстве.// Тезисы докладов Конференции АДIT (Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии) - 2006. Соловецкие острова: Федеральное агентство по культуре и кинематографии, АДIT, 2006, (Дриккер А.С., Чуклина Т.И.). – с.23-27. (0,4 п.л.)
4. Субмерсия как принцип построения экспозиции. // Сборник научных трудов конференции «Музей и образование: история и современность». СПб, 2008. (0,5 п.л.)

5. Музей-храм или музей-мастерская?. // Сборник научных трудов конференции «Музей и церковь». СПб., 2009. (0,3 п.л.)
6. Погружать, не нагружая. // Газета научного сообщества «Поиск». М., 25 июля 2008. (0,3 п.л.)
7. Мой дом – музей. // Газета научного сообщества «Поиск». М., 12 ноября 2008. (0,3 п.л.)
8. Креативный примитив. // Газета научного сообщества «Поиск». М., 24 января 2009. (0,3 п.л.)
9. Зажечь желание. // Газета научного сообщества «Поиск». М., 30 апреля 2009. (0,3 п.л.)
10. Под небом голубым. // Газета научного сообщества «Поиск». М., 25 сентября 2009. (0,3 п.л.)
11. Прокреативность против постмодерна // Культурное наследие в ситуации постмодерна. Материалы докладов и выступлений научной конференции 6 ноября 2009 г. – СПб.: СПбГУ, ВВМ, 2009 – с.213-218. (0,3 п.л.)

Подписано в печать 14.10.2011г.
Формат 60х84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 1,4. Тираж 100 экз.
Заказ № 2262.

Отпечатано в ООО «Издательство «ЛЕМА»»
199004, Россия, Санкт-Петербург, В.О., Средний пр., д. 24
тел.: 323-30-50, тел./факс: 323-67-74
e-mail: izd_lemma@mail.ru
<http://www.lemaprint.ru>