

И.А.Щепеткова

Феномен "театрализации музея"

В теоретических работах музей рассматривается как объект, имеющий несколько основных социальных функций (среди них: культурно-просветительская, научно-исследовательская, образовательно-воспитательная и т.д.). В последнее время музеееды и культурологи предпринимают попытки рассмотрения музея как единого социокультурного феномена, укорененного в системе культуры и обладающего специфичным «подлинно-предметно-знаковым» языком¹, отличным от других языков культуры. Такой подход дает возможность музею выйти за рамки утилитарных функций, а музееведению превратиться из совокупности знаний о частных проявлениях жизни музея, в полноценную культурологическую дисциплину.

Не игнорируя корректность всех определений функций музея, как и важность всех направлений его деятельности, современный музей может рассматриваться и как *коммуникативное пространство, открытое для художественной практики*. Имеется в виду привнесение образного, многозначного, игрового начала в построение музейной экспозиции, органичное существование в художественных музеях и галереях «пограничных» жанров: перформансов и театрализованных акций, а также полноценных театральных постановок (театрально-музейных проектов), которые все чаще осуществляются в музеях разного профиля, на территории музеев-заповедников.

В последнее десятилетие происходит изменение подхода к просветительским задачам музея. Все чаще делается ставка на развлекательную функцию, поскольку музеи вынуждены искать пути привлечения посетителей в условиях нового экономического уклада жизни страны. Таким образом, музей становится не только хранилищем мемориальных предметов, уникальных экспонатов и произведений искусства, лабораторией для историков разных отраслей знания и подспорьем в работе

¹ Пшеничная С.В. Музей как информационно-коммуникативная система. Автореферат на соискание ученой степени кандидата культурологических наук. Санкт-Петербург. 1999

школьных учителей, а также учреждением, которое дает возможность посетителю увидеть предметы, явленные нам в первоизданном виде из далекого прошлого, но и своеобразными «сценическими подмостками», на которых силами экспозиционеров и художников-оформителей «оживают» и по-своему (музейными средствами и средствами, заимствованными из других видов зрелища) «инсценируются» исторические события, факты биографий знаменитых писателей, художников, режиссеров, сюжеты литературных произведений и т.д.

Современный музей в своей экспозиционной практике все дальше отходит от «музея-коллекции» и все больше приближается к «музею-событию» и «музею-со-бытию». Может быть, это назначение музея и имел в виду Николай Федоров, когда писал, что память неотделима от действия. Напомню эти строки: «Музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия, памяти не о потере вещей, а об утрате лиц. Деятельность музея выражается в собирании и восстановлении, а не в хранении только <...>¹ Для музея нет ничего безнадежного <...> «отпетого», то есть такого, что оживить и воскресить невозможно»².

Музей, как система, укорененная в культуре и стремящаяся к развитию, в последние десятилетия начал как бы «оккупировать» не принадлежащие ему ранее «территории». Все ярче проявляющая себя тенденция, получившая название «театрализации музея», имеет как горячих защитников, так и противников, предостерегающих от экспансии зрелища в музейную практику, в том числе в такую сферу деятельности, как музейная педагогика. Нужно отметить, что современный призыв: «Не превращайте музей в театр!» созвучен лозунгу: «Не превращайте театр в музей!», который был популярен в начале XX века в связи с ретроспективными и очень разными по своей сути исканиями молодых режиссеров-концептуалистов Н.Евреинова, Вс.Мейерхольда, А.Таирова. Возможно, так разведенные в обыденном сознании социокультурные институты - музей и театр, на самом деле не столь уж обособлены и как две ветви на древе единой культуры пронизывают друг друга живительными капиллярными связями. По мнению философа А.Банфи

1 Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С.599

2 Там же, с.578

«<...> зрелище является одним из проявлений абсолютной и всеобщей общественной жизни: оно не только сопутствует и придает ритм общественной жизни как таковой и гарантирует ее преемственность, но и лежит в основе разнообразных явлений в сфере культуры»¹. Изучение взаимодействия двух социокультурных институтов - музея и театра, опытов взаимопроникновения и «взаимодополнения» двух разных семантических и зрелищных структур - экспозиции и спектакля, оперирующих репрезентативным и игровым языком, дает возможность под иным углом зрения взглянуть на музейную практику.

Очевидно, что в жизни любого музея сегодня неизбежно возрастает роль куратора выставки и художника-дизайнера. Технические новшества расширяют возможности музейной экспозиции. Все более определяющим ее успех становится не только научная или художественная обоснованность предъявления тех или иных экспонатов, но и образное решение, предложенное художником. Художник выставки превращается на наших глазах из оформителя в очень значимую для музея фигуру, которой в театре соответствует положение художника-постановщика. Заметим, что за последнее столетие художник в театре проделал путь от декорирования сценического пространства к структурной его организации и активному участию в «смыслопорождении»: «ранее считалось, что художник в экспозиции не должен быть виден, что его задача лишь в грамотном решении маршрута экспозиции и «культурной» подаче экспозиционных материалов на основе четко разработанного научными сотрудниками тематико-экспозиционного плана»². Теперь задача художника формулируется по-иному: «в результате последовательной «артизации» пограничных с искусством областей участие художника в формировании предметно-пространственной среды становится неременным и решающим. Теперь экспозицию начали воспринимать как произведение дизайнерского искусства»³.

Технические возможности выставочного оборудования, внесение в экспозицию качественных копий, с одной стороны

1 Банфи А. Философия искусства. М., 1998. С.66

2 Розенблом Е.А. и Михайлова Е.Д. Художник и музей //Историко-литературная экспозиция. Принципы научного построения. Сборник научных трудов. М., 1984. С. 97

3 Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С.109-110

расширяют возможности для экспозиционной деятельности, с другой, приближают музейную экспозицию к инсталляции, в которой экспонат рискует потерять свое основное свойство – подлинность, и превратиться в «знак», вписанный в определенный контекст. Это происходит потому, что «музей ассимилирует элементы других сфер культурной коммуникации. Поэтому есть опасения по поводу возможной утраты музеем его своеобразия, особого места в культуре и обществе <...> Музейные предметы являются знаками, с помощью которых создается основа любого экспозиционного «высказывания». И если основа сообщения, с которым музей обращается к своим посетителям, выражена знаками других языков – словами, музыкальными звуками, цветом, светом, дизайном конструкций оборудования, интерьера, то вряд ли то, что в результате получается, может быть названо музейной экспозицией»¹. Похожего мнения придерживается и опытный художник-оформитель выставок, один из авторов музея В.В.Маяковского в Москве Е.Розенблюм: «можно искать новые закономерности, расширяя этим границы вида, но нельзя уничтожить уже определившиеся, иначе этот вид погибнет, а если и сложится новый, то к искусству музейной экспозиции он уже прямого отношения иметь не будет. Это, очевидно, и происходит в складывающемся сейчас искусстве аранжировки пространства и в искусстве инсталляции»². Однако автор тут же делает оговорку: «интересно отметить, что этимология слова «инсталляция» связана с актом посвящения в сан высших иерархов церкви, т.е. речь идет именно об искусстве перевод предмета из его обыденного значения в значение конечное, что соответствует и основной задаче искусства музейной экспозиции»³.

В силу объективных причин – стремительного развития зрелищных форм искусства, экспозиция начинает сближаться с инсталляцией, а этот процесс чреват глубинным конфликтом между художником-оформителем и музейным работником; т.е. между тенденцией превращения экспоната в «знак», вписанный в определенный художественный контекст (худож-

1 *Никишин Н.* Музейные средства: знаки и символы // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.41-42

2 *Розенблюм Е.* Время и пространство в музейной экспозиции или 30 лет спустя // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.182

3 Там же, с.182

ник-оформитель), и тенденцией сохранения за экспонатом его музейных свойств – уникальности и «самоценности» (эту позицию представляет экспозиционер).

Интересно, что пугающая многих музейных работников активизация художников-оформителей экспозиций и выставок, возрастание значимости аранжировки и дизайна, уже давно беспокоят театроведов относительно своего объекта изучения. Пожалуй, первым эту тенденцию еще в конце 1980-х годов определил театровед Ю.Барбой: «если принципиально новаторские решения сценического пространства эпохи 1900-1910-х, а затем 1920-х годов целиком были связаны с режиссерской и общетеатральной революцией, с каждым ее этапом, то сегодня самые блистательные сценографические решения не то чтобы непременно обгоняют решения режиссерские, но порой живут в спектакле как бы сами по себе, выражают смысл действия нередко таким образом, что становятся не частью, а как бы заменителем целого»¹. Все чаще музейные работники говорят о «театрализации музея», имея в виду и более зрелищную и более выстроенную подачу материалов в экспозиции, «так как в основе лежит драматургически осмысленный визуально-пространственный текст»², использование приема моделирования, принципа интерактивности, привнесение в музейную экспозицию специфических «знаков», характерных для «языка» других зрелищ и т.д., и расширяющуюся из года в год программу мероприятий, которую по инерции называют «внемузейной».

В процессе «театрализации музея» видят как положительные стороны – привлечение посетителей, расширение представлений о выразительных средствах, которыми располагает музейная экспозиция и музей в целом, так и отрицательные – музей рискует превратиться в досуговый клуб³.

1 Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С.4

2 Шляхтина Л.М. Музей в современном мире. Новые подходы к музейной работе //Музей в современной культуре. Сборник научных трудов. СПб. 1997. С.235

3 «Как и коммерциализация, театрализация – реально присутствующая в музейной жизни вещь. Она очень опасна – очень трудно не перейти ту грань, которая отделяет искусство от ширпотреба. Я не имею в виду театральные представления и концерты в музеях – это совершенно нормально. Но во всем мире искусство театрализуется – дизайнеры становятся режиссерами, устраиваются декорации... Это и хорошо, ибо оживляет выставку, и плохо, ибо при переходе незримой «популистской» черты превращает серьезное зрелище в балаган» //Интервью М.Б.Пиотровского «Мир един, пока в нем

Очевидно, что сегодня каждый музей самостоятельно решает вопрос о мере «театрализации» и ее допустимых формах. Наверное, невозможно выработать единых критериев, какая «театрализация» полезна музею, а какая вредна, прежде всего, из-за множественности авторитетных мнений, основывающихся на вкусовых пристрастиях. Мешает выработке единых подходов и то обстоятельство, что сегодня понятие «музей» включает в себе достаточно большое разнообразие характеристик, что отражает полифункциональность современного музея.

В языке, которым мы пользуемся, выявляются и исподволь закрепляются понятия. По М.Хайдеггеру «язык – это дом бытия», т.е. не мы говорим языком, а «он говорит нами»¹. Закрепление в языке тех или иных определений и метафор – процесс, имеющий онтологический характер. То, что музееведы широко используют для описания экспозиционной работы театральные термины, известно давно. Так директор Государственного музея А.С.Пушкина в Москве З.А.Крейн для каждого этапа экспозиционной работы находит адекватное понятие из процесса подготовки театрального спектакля: «Говорят, что режиссер умирает в актере. То же можно сказать об экспозиционерах: они «умирают» в своей экспозиции, огромная часть их руда остается безвестной <...> Научный план экспозиции – не книга, не статья. Нам удобно сравнивать его с пьесой или, если угодно, - сценарием <...> Персонажи – музейные вещи <...> Раскладка – столь же характерный для музеев творческий процесс, как репетиция в театре <...> Навеска же материалов на готовые стены, укладка в витрины напоминает генеральную репетицию в декорациях, с полным освещением и оркестром»².

И все-таки, как бы ни хотелось приблизить музей к театру, это вряд ли удастся, поскольку существуют «границы» или «рамки», обусловленные своеобразием выразительного языка музейной экспозиции и театрального спектакля, предотвращающие синтетическое перемешивание³. К тому же надо отме-

есть искусство» //Мир музея. 2001, № 5 (183). С.4.

1 Хайдеггер М. Время и бытие. М. Республика. 1993. С.394

2 Крейн А.З. Жизнь музея. М. Советская Россия. 1979. С.125-126

3 «Проблема «рамок» существует, конечно, и в театральном действии, где «рамки» выражаются, в частности, в виде рампы, просцениума, занавеса и т.п. При этом в каких-то специальных ситуациях (часто обусловленных именно стремлением преодолеть рамки художественного пространства) актеры могут выходить в зрительный зал, даже обращаться к залу и вообще

титель, что в понятия «театрализация» и «театральность» театроведы и музееведы, как правило, вкладывают разный смысл, и те тенденции, которые музееведы склонны относить к «театрализации», не всегда имеют прямое отношение к театральному искусству, более корректным определением для них было бы слово «игрализация»¹.

Анализ такого сложного и «многоформного» явления, как «театрализация музея» показывает, что этот процесс сегодня идет в трех основных направлениях.

Во-первых, экспозиции строятся по драматургическим («сюжетным» или «театральным») законам. Характерные тенденции проявляются в так называемом концептуальном подходе или «сценарии», предполагающем разработку как научных, так и художественных принципов предъявления материалов посетителю-зрителю.

Второй путь – привнесение в практику экспонирования выразительных элементов из области театрального действия и других видов зрелищности, то есть использование знаков других языков культуры.

Третье направление связано с созданием на территории музея перформансов, артакций, а также полноценных театральных спектаклей, способных стать заметным событием не только музейной, но и театральной жизни².

как-то вступать в контакт со зрителями – но тем не менее не нарушают границ между условным (представляемым) миром и миром повседневным. Можно сказать, что условное художественное пространство при этом меняется в своих границах, но сами границы эти никоим образом не нарушаются» // Успенский Б. Поэтика композиции. СПб. Азбука. 2000. С.227

1 Существует различие между общекультурным феноменом игры, который может проявляться в разных областях деятельности человека и игры собственно театральной, основу которой составляет творческая жизнь актера в роли на глазах зрителей, причем, цель этой игры - создание художественного образа.

2 Спектакль, поставленный в пространстве музея, – особый тип театрального представления, имеющий свою историю, генезис и органически связанный, как с музейной, так и с театральной зрелищностью. Это очень интересная и пока мало изученная тема, как правило, маргинальная для театроведения и музееведения, и являющаяся предметом изучения культурологов. Можно сказать, что практика - постановка спектаклей у стен исторических крепостей, в сохранившихся старинных театрах-музеях, мемориально-литературных и театральных музеях, музеях-заповедниках, в том числе в пространстве музейной экспозиции, - намного опережает теоретическое осмысление этого явления, присутствующего в жизни современ-

Первый тип характерен для музеев разного профиля и наиболее органичен для музейной практики, поскольку рождается «изнутри» традиционной выставочной деятельности и не «подрывает основ» музея, т.е. не вносит в структуру экспозиции «знаки» из других «языков». Кроме «драматургической», то есть концептуальной организации музейной композиции существуют технические возможности для «театральной», т.е. эффектной, выразительной подачи экспонатов. Так, например, в художественных музеях распространен прием, который создает эффект «экспоната в фокусе». Экспозицию выстраивают так, чтобы внимание посетителя было направлено на определенное произведение искусства. Желаемого результата можно добиться разными способами: «если представители такого подхода <...> используют искусственный свет, то пытаются с его помощью инсценировать некую «драму» (обратим внимание на то, что театральные термины – «инсценировать», «драматизм», «режиссура» - почти столь же часты в публикациях этого направления, как и «созерцание», и производные от него.) Прежние галереи ставили свою «драму», выставляя картины в ярком свете и тяжелых золоченых рамах на фоне темного, поглощавшего свет плюша. А, например, директор «нового Гугенхайма» Дж.Дж.Свинси сделал наоборот: убрал рамы и осветил яркие белые стены даже сильнее, чем сами картины»¹. В результате «<...> индивидуальное произведение стало единственным и главным «действующим лицом» экспозиции, более того, оно стало и «пьесой», разыгрываемой в экспозиционном пространстве, целью и смыслом экспозиционного действия <...> Несмотря на то, что экспозиционный ряд такого типа создает иллюзию свободной, бессистемной, даже случайной аранжировки, он, на самом деле тщательно продуман и отрежиссирован по законам эстетического восприятия. Именно отрежиссирован, потому что многие компоненты – и направленная подсветка, и цветные «задники» и «кулисы», и даже сидения перед «главными исполнителями» - все это уж очень напоминает театр, точнее театр одного актера, ведь каждое из выставленных произведений претендует на главную роль, и зритель, придя на экспо-

ной культуры.

¹ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2001. С.107

зицию, смотрит не одну пьесу с розданными ролями, а много отдельных моноспектаклей»¹.

Нужно отметить, что происходящее в художественных музеях и галереях не является чем-то необычным для музеев другого профиля. Ведущей часто становится тема, идея, концепция, а, в конечном счете, авторский подход экспозиционера и художника-оформителя к интерпретации символического языка, присущего экспонатам и экспозиционным комплексам. Сегодня они могут «вырваться» из привычного контекста, обнаруживая все новые напластования смыслов. Или располагаться в выставочном пространстве по принципу контрастности «звучания», т.е. экспозиционер музейными средствами намеренно формирует конфликт интерпретаций художественных образов. Нельзя не согласиться с исследователем М.Майстровской в том, что «<...> экспозиция наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуется многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со специфической театральной действительностью, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится «игровой»².

Второй тип «театрализации» музея связан с привнесением в структуру музейной экспозиции «знаков» из других художественных «языков». В музеях разного профиля используются игровые приемы, характерные для зрелищных видов искусства, в том числе театра. Это введение в экспозицию костюмированных персонажей, использование обучающих игр (например, в музее ремесел), или представление ритуалов (в музеях этнографии), музыкальное, шумовое, световое и сенсорное сопровождение экспозиции.

Появилась возможность не только выделить определенный экспонат, например, подсветкой, создать для него «среду обитания», включить его в сюжетный ряд, но и озвучить. «Театрализация» помогает в создании художественного высказывания, в котором заключено современное прочтение заложенных в экспонате смыслов. Так своеобразное комментирование - «опевание» экспонатов художественной выставки демонстрировал

1 Там же, с.110

2 Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденция развития // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.12

Вертепный театр Санкт-Петербурга на выставке «От авангарда до наших дней», которая проходила несколько лет назад в ЦВЗ «Манеж». Вертепному театру удалось «объединить «опевание», городской кант и романс с живописью, представленной на выставке, выстроив некое особое действо с внутренней логикой и эмоциональной линией». «Три девушки» Казимира Малевича. Яркая лапидарная живопись оказалась созвучной мелодике крестьянской баллады. Эффект удивительный и непонятный. Как необъяснимо разумом, но, безусловно, принимается на эмоциональном уровне соединение «Формулы космоса» П.Филонова с вибрирующей фактурой весеннего брянского хоровода «Сама Мати Пречистая». Потрясающая по тексту и напряженности звучания баллада «Черный ворон», спетая у картины с эпизодом гражданской войны, заставила увидеть и прочувствовать ужас братоубийственной резни, вовсе не подразумеваемой художником; и соцреалистическая романтика, спетая таким образом, обернулась ложью и грехом. Старообрядческий духовный стих «Горе мне великое» как нельзя более кстати подошел к портрету молодого Сталина кисти И.Бродского. Наконец, в финале, у композиции Виталия Левакова «Вожди» трагически и тревожно прозвучали слова покаянного канта...»¹.

Очевидно, что способ подачи материалов серьезно отличается в зависимости от профиля музея, его экспозиционных традиций. Так музеи, представляющие произведения искусства, как правило, более консервативны, чем литературные, театральные или краеведческие музеи (чем более уникален с точки зрения своих художественных свойств музейный предмет, тем он меньше нуждается в «театрализованном» показе). Однако если попытаться обобщить опыт экспозиционной деятельности музеев разного профиля, выяснится, что обращение к оркестровке экспозиции, ее музыкальному или шумовому сопровождению, использованию сенсорных эффектов, реконструкции нематериальных форм культурного наследия являются распространенными явлениями и уже не столько подчеркивают правило «одномерности» музея (то есть обращенности исключительно к зрительному восприятию), сколько его опровергают.

Сегодня лекция в стенах этнографического музея снова, как и в 1920-е годы, может превратиться в лекцию-представление с

¹ Некрылова А. От наших дней до Рождества Христова. (Вертепный театр) //Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С.23

костюмированными танцами. Годовщина важного исторического события под патронажем краеведческого музея может быть отмечена детальным воссозданием баталии в костюмах и вооружении. Нужно отметить, что сегодня такое явление, как реконструкция нематериальных форм культурного наследия происходит в разных формах, начиная со «стилизаторства», когда «важнее создать атмосферу, чем точно воспроизвести действительность <...>. Музей просто пытается организовать впечатляющее современное представление, чтобы помочь посетителям, как специалистам, так и непрофессионалам, сформировать образ прошлого»¹, и заканчивая попытками создания аутентичного зрелища².

Широко используют второй тип «театрализации» театральные музеи, которые сталкиваются с проблемой показа театрального процесса, имеющего сиюминутный характер и непосредственно зависящего от личного контакта зрителей и актеров. Они используют возможности, которые предоставляют «смежные», по отношению к театру, искусства: радио- и телетеатр, вводят технические средства в ткань экспозиции.

Залы музеев и художественных галерей становятся площадкой для создания арт-акций, тяготеющих к театральным способам выражения образа и перформансов, которые, несмотря на видимую связь с театральным типом зрелища, специалисты, тем не менее, склонны относить к особому виду изобразительного искусства. «Полноту» жизни живописи, фотографии, кино и телевидению дала эпоха, культивирующая визуальность. Однако точка зрения – точка утверждения и развертывания идеальной проекции, доступной прямому взгляду и просмотру, – уступает сегодня по всему полю культуры точке переживания, точке прикосновения, точке испытания»³. Современная экспозиция не живет изолированно, она вбирает в себя практику про-

1 Дессенс Х. Государственный морской музей Нидерландов: от «отчужденности» к «доступности» //Международный журнал Музеум. 1997. № 3.

2 Можно сказать, что мода на аутентичность в разных областях деятельности, в том числе в сфере художественного творчества (реконструкция театральных жанров прошлых эпох; создание оркестров старинной музыки, которые используют исторические музыкальные инструменты; приоритет консервации, а не воссоздания в процессе реставрации архитектурных памятников и т.д.) – это своеобразный ответ культуры на вызов технического прогресса.

3 Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С.55

странственной и временной организации образов, явленных в разных родах искусства, в том числе использует приемы инсталляции и преформанса. Второй тип «театрализации» позволяет музейной экспозиции стать не только феноменом визуальной культуры, но и своеобразной «точкой испытания».

Анализ тенденций, характеризующих современную экспозицию, дает основание для того, чтобы увидеть глубокую связь между первым и вторым типами «театрализации». В свою очередь, драматургическая подача материала, выраженная в «звучавшем» или «ожившем» экспонате – это начало более сложного процесса, естественным продолжением которого становится сочетание экспозиции со сценическим действием, т.е. «идет формирование нового типа музейной и выставочной экспозиции более синтезированной с близкими и родственными ей изначально областями (театральным и храмовым действием)»¹. В ситуации «театрализации» музеев разного профиля, т.е. создания нового более «синтезированного» типа экспозиции, дискуссионным оказывается вопрос о месте в ней экскурсовода. Вопрос этот, вероятно, настолько сложен, что его по возможности стараются обойти все исследователи, пишущие о феномене «театрализации музея».

Существуют разные определения того, что представляют собой музейная экскурсия и деятельность экскурсовода, однако за основу можно взять следующее высказывание: экскурсия – это целенаправленный, заранее запрограммированный процесс, его основой является наличие как минимум двух элементов – показа и рассказа. Существует несколько жанров экскурсий: «экскурсия-прогулка», «экскурсия-обсуждение», «экскурсия-рассказ» и т.д., есть и такая форма, как «экскурсионный спектакль» - одна из разновидностей экскурсий в литературных музеях, которая предполагает путешествие по конкретным адресам, связанным с жизнью героев литературного произведения. Однако, как правило, такой «экскурсионный спектакль» ведет экскурсовод, функции которого мало чем отличаются от функций экскурсовода-рассказчика. Процесс же «театрализации музея» или ставит перед экскурсоводом уже совсем другие задачи, или «вытесняет» его из пространства «театрализованной» экспозиции.

¹ Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. М. 1997. С.17

О том, каким быть экскурсоводу в музее будущего (а, по сути, в музее настоящего, поскольку книга написана в конце 1970-х годов) можно прочесть в монографии З.Крейна: «в музеях необходимо иметь не просто методиста, а методиста-режиссера. Он должен ставить экскурсию так, как в театре готовят роль в спектакле»¹. Симптоматична противоречивая формулировка задач экскурсовода, которую дает музейный художник-оформитель Е.Розенблюм: «экскурсовод – это ведущий представитель творческого коллектива, выступающий с авторским текстом» - пишет автор, и далее продолжает: «главное в его искусстве – это пауза, время, которое он должен оставить посетителю для музейного сопереживания, для активного творческого восприятия экспозиционного образа»². То есть, художник отделяет экскурсовода от экспозиции, выводит его из числа ее художественных компонентов. А, следовательно, возникает вопрос: нужен ли экскурсовод драматургически организованной экспозиции, созданной как цельный художественный образ?

Если все-таки оставить экскурсовода на «площадке» «театрализованной» экспозиции, его неизбежно нужно будет «ввести» в ее «ткань», но в этом случае экскурсовод рискует превратиться в «Лицо от музея». В разных театральных системах, начиная с хора в древнегреческой трагедии и заканчивая зонгами в театре Б.Брехта, существовала возможность по ходу театрального действия комментировать происходящее на сцене, давать авторскую (режиссера или драматурга) оценку событиям и действиям главных героев. Но «Лицо от театра» – это полноценная роль для актера. Справится ли с нею экскурсовод? Таким образом, сегодня происходит либо игнорирование вопроса о месте экскурсовода в «театрализованной» экспозиции, а значит, имеется в виду, что его там быть не должно. Либо к нему предъявляются требования, которые правомерно адресовать театральному актеру. Если предположить, что второй путь более перспективен, то экспозиционеру и художнику-оформителю нужно будет включать в свои художественные построения не менее целостную и художественную составляющую – экскурсовода, который, по сути, превращается в актера, играющего опреде-

1 Крейн З.А. Жизнь музея. М., 1979. С.171

2 Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции или 30 лет спустя // На пути к музею XXI века. Сборник научных трудов. С. 1997. С.186

ленную роль (или роли). Но тогда и работа экспозиционера становится не работой «как бы режиссера» а режиссурой в прямом, театральном смысле этого слова, а музейная экспозиция превращается (или не превращается?) в декорацию для спектакля одного актера, которого мы по привычке продолжаем называть экскурсоводом.

Заметим, что именно в сфере «со-бытия» музейных (подлинных, наделенных сверх-утилитарной или художественной ценностью) предметов и человека, берущего на себя определенную роль или роли в рамках экспозиции и в присутствии зрителей – посетителей музея, заключена самая острая проблема процесса «театрализации музея». И пока в этой области вопросов больше, чем ответов. Однако стоит вспомнить, что в самом начале XX века все дерзкие замыслы режиссеров-реформаторов, представителей так называемого «условного театра», разбивались о неподготовленность профессиональных актеров к существованию в новых сценических условиях, в концептуальных режиссерских построениях. Спасение было в одном – в создании собственной школы, где молодых актеров обучали профессии, исходя из конкретных задач, которые ставили перед ними новые театральные системы. Возможно, грядет переоценка принципов подготовки экскурсоводов для музеев, вступивших на путь «театрализации».