

Аброськина Е.В.

ЭКСПОЗИЦИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ: ОТ КРЫЖАНОВСКОГО ДО БЕЖКОВИЧА

Аброськина, Евгения Вячеславовна — магистр музеологии, научный сотрудник, Россия, Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, evgeniia.abroskina@gmail.com.

Статья посвящена теме разработки и развития методики создания экспозиции в Российском этнографическом музее в советский период. Основной фокус исследования направлен на две ключевые фигуры того времени — Б.Г. Крыжановского и А.С. Бежковича, сотрудников музея, которые сформировали основные принципы создания этнографической экспозиции. Предложенные ими концепции легли в основу строительства экспозиций как в самом Этнографическом музее, так и в краеведческих и историко-этнографических музеях СССР. Автором были выявлены и проанализированы основные проблемные темы, волнующие и Крыжановского, и Бежковича: проблема создания экспозиционного плана, определение объекта показа и критериев отбора музейных предметов для презентации, вопрос художественного оформления экспозиции, феномен привнесения «жизни» в этнографическую экспозицию и др. Тексты, написанные упомянутыми исследователями с разницей в более чем тридцать лет, легли в основу данного исследования. Благодаря их анализу удалось реконструировать динамику развития методики показа, процессы трансформации определенных идей, а также отказ от ряда более ранних установок в контексте политических и научных перемен.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, экспозиция, методика показа, Б.Г. Крыжановский, А.С. Бежкович.

EXPOSITION OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM: FROM KRYZHANOVSKY TO BEZHKOVICH

Abroskina, Evgenia Vyacheslavovna — MA in Museology, Research Fellow, Russia, the Russian museum of ethnography, Saint-Petersburg, evgeniia.abroskina@gmail.com.

The article considers the theme of formation and development of methods for creating an exposition in the Russian museum of ethnography during the Soviet period. The main focus of the research is aimed at two key figures of the time — B. Kryzhanovsky and A. Bezhkovich, museum researches, who formed the basic principles of creating an ethnographic exposition. The concepts proposed by them formed the basis for the construction of exhibitions both in the Ethnographic Museum itself and in the local historic and ethnographic museums of the USSR. The author identified and analyzed the main problem topics that are exciting Kryzhanovskiy and Bezhkovich: the problem of creating an exposition plan, the definition of the object of presentation and the criteria for selecting museum items for exposition, the issue of the artistic design of the exposition, the phenomenon of bringing “life” into the ethnographic exposition, etc. Texts, written by the mentioned researchers with a difference of more than thirty years, formed the basis of this article, due to their analysis, it was possible to reconstruct the dynamics of the development the processes of transformation of certain ideas, as well as the rejection of a number of older ideas in the context of political and scientific changes.

Key words: the Russian museum of ethnography, exposition, exposure technique, B. Kryzhanovsky, A. Bezhkovich.

Российский этнографический музей, начинавший свою историю как Этнографический отдел Русского музея, со временем отделившийся в самостоятельный музей, на протяжении всего своего развития занимался разработкой методики показа этнографических музейных предметов. В 1977 г. музей становится методическим центром для музейной сети СССР, тем самым на него возлагается большая ответственность: методики, разработанные в Государственном музее этнографии, лягут в основу ряда экспозиций краеведческих и историко-этнографических музеев страны. К 1970-м гг. в музее уже сформируется определенная система построения этнографических экспозиций. Экспозиционное пространство музея, достаточно инертное в период 1960–1980-х гг., мало меняется и в постсоветское время. По большей части это связано с тем, что специфические идеологические смыслы, заложенные в экспозицию, расшифровывались при помощи экскурсионной работы, которая, безусловно, была кардинально переосмыслена после распада СССР. Те же части экспозиций, которые не отвечали запросам нового времени (прежде всего, посвященные советскому периоду), достаточно «безболезненно» изымались из музейного пространства. В 1990-х гг. это было уже не так сложно: часть экспозиции, посвященная советскому настоящему, была уже в 1960-х гг. изъята из региональных экспозиций и помещена в центральные залы музея. Тем самым, облегчив ее вычленение из общемузейной экспозиции.

Между тем, показ этнографических предметов — во многом через показ бытовых сцен, через научно-вспомогательные материалы — разрабатывался на протяжении длительного времени и, сформировавшись, мало был изменен в постсоветское время. Большая часть экспозиций, построенная в 1970–1980-е гг., продолжала существовать вплоть до недавнего времени, а ряд экспозиций до сих пор является своеобразным памятником экспозиционному строительству советской эпохи (такие, как экспозиция, посвященная русскому народу, а также народам Поволжья и Приуралья и др.). В то же время, новые экспозиции, которые были построены в 2000–2010-х гг., обладают новой риторикой, отличаются друг от друга (такие, как экспозиции народов Северо-Запада или экспозиция народов Южного Кавказа), но сохраняются и единые для всего музея черты показа: комплексный показ, показ бытовых сцен, в основу презентации ложится концепция хозяйственно-культурных типов, через призму которой осуществляется показ культурой специфики того или иного народа. С одной стороны, это говорит об инертности Этнографического музея, с другой стороны, об универсальности выработанной еще в 1920-е гг. и развитой в 1950–1970-е гг. методики показа.

В 1926 г. в четвертом выпуске «Музейного дела» вышла статья заведующего отделением Украины Бориса Георгиевича Крыжановского «Принципы экспозиции этнографического музея»¹, в которой он обобщил музейный опыт построения экспозиции. Появление этого текста далеко не случайно. Прежде всего, это связано с тем, что после долгого промедления, связанного с нестабильной политической и экономической ситуацией в стране, музей в 1923 г. был открыт для широкой публики. Экспозиция 1923 г. являлась прямой наследницей экспозиции, построенной и непродемонстрированной еще в дореволюционный период. Сегодня трудно определить, каковы были различия этих экспозиций, но одно можно сказать точно: идеологическая составляющая первой экспозиции

¹ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. Л., 1926. (Музейное дело. Вып. IV).

Этнографического отдела была заложена, прежде всего, при помощи устной речи экскурсовода, сама же экспозиция была вполне нейтральной и являла собой продукт, прежде всего, научной мысли. Между тем, 1920-е гг. — беспокойный, но плодотворный для музея период: в музее работают ученые первой величины — А.А. Миллер, С.И. Руденко, Д.А. Золотарев и др. Б.Г. Крыжановский, который заведовал отделом Украины, Белоруссии и зарубежных славян, также являлся частью этой блестящей плеяды. Несомненно, что Крыжановский участвовал в длительном процессе экспозиционного строительства, поэтому текст, написанный им, можно считать осмыслением длительной коллективной работы над экспозиционным пространством музея.

Сам Крыжановский пишет: «Изложенное в настоящей статье представляет личное мнение автора. Пришлось говорить о стольких спорных вопросах, уточнять и формулировать столько расплывчатых определений, что было бы трудно добиться единодушного взгляда на все эти принципиальные вопросы даже в ближайшем кругу сотрудников. Тем не менее, опыт разработки плана экспозиции одного из Отделений Этнографического Отдела Русского Музея и проведения его в жизнь, трижды последовательно повторенный с постепенным углублением, хотя и далеко не доведенным до конца, принимаемых принципов, побуждает к формулировке сложившихся взглядов»².

По сути, это концентрация взглядов исследователей начала XX в. на экспозицию этнографических музеев, в данном случае, демаркация взглядов происходит не в 1917 г., а позднее, в 1930-е гг., когда большая часть исследователей предшествующего поколения будет репрессирована.

Крыжановский начинает текст с того, что делит этнографические музеи на центральные и областные, отмечая, что в первом случае музей стоит перед сложным выбором отбора ряда предметов для презентации их посетителю, в отличие от областных музеев, которые имеют возможность представлять свои коллекции полностью. Отсюда и вытекает главная сложность для экспозиционера: какие предметы необходимо выбрать из фондохранилища для экспонирования, каковы должны быть критерии отбора. Этот вопрос — первый, которым задается Крыжановский. Для того чтобы разрешить эту задачу, автор предлагает ряд критериев, которые должны помочь при выборе экспонатов. Главные критерии — бытование и широкий спектр распространения: «Из однородных предметов, бытующих или бытовавших у населения, на постоянную выставку, как основные, должны идти наиболее распространенные в настоящее время; отличающиеся же от него предметы старинные, или устанавливающие связь с другими народностями, явятся на выставке дополнительными ...»³.

Экспонат должен быть оригинальным: макеты, муляжи, эстампы играют роль исключительно второстепенную, кроме того, они должны быть выполнены с тщательной точностью: «Модели могут быть выставлены только сделанные по точным обмерам какого-либо определенного сооружения, и отнюдь не являться воспроизведением отвлеченного архитектурного типа»⁴. Между тем, это замечание говорит о том, что научно-вспомогательный фонд уже обладал своим скромным местом на экспозиции музея в то время. Определившись с предметами, необходимо было решить, что именно является объектом показа этнографической экспозиции⁵. Крыжановский считает, что основная единица

² Там же. С. 3.

³ Там же. С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Интересно, что в тексте эти вопросы идут в таком порядке: от отбора предметов к вопросу объекту показа, это делает текст логически непоследовательным.

в экспозиции — народность, при этом способ показа — географический: «Народности, принадлежащие к одной этнической группе, экспонируются в непосредственном соседстве одна с другой, сохраняя, по возможности, последовательность их географического расселения»⁶. Он настаивает на показе через экспозицию не только культур, но и культурных связей, показ культурной близости: «Коллекции по каждой народности выставляются обычно отдельно. Но вполне возможна совместная для нескольких народностей или для всей группы экспозиция тех элементов быта, которые у них имеют общий характер <...> Равным образом возможно в пределах одной группы экспонировать полностью быт одной из народностей, к ней относящейся, а для остальных ограничиться экспозицией тех элементов, которые существенным образом отличаются»⁷.

Текст Крыжановского достаточно хаотичен, он неоднократно возвращается к вопросу выбора предметов. Рефлексируя на дореволюционную манеру показа, исследователь категорически отказывается от показа однородных предметов: ««Нужно избегать помещения на выставку многочисленных видоизменений одного и того же инструмента или вариантов изделий»⁸. При этом он подчеркивает важность демонстрации процесса производства: от материала и инструментов до конечной стадии. Интересно, что эта идея закрепится в советской традиции и отразится на методике сбора предметов: важно было не только собрать интересные экспонаты, но и предметы «в процессе производства», в фондах музея хранятся зафиксированные в разных стадиях создания корзины, обувь и т.д. Видимо, корни данного феномена находились в разработках 1920-х гг. Несмотря на отказ от показа схожих предметов, Крыжановский делает акцент на показ «эволютивных рядов»: «Устойчивость основных форм и постепенность их изменения дает возможность рядом с описанной выставкой по локальным типам костюма сделать сравнительную выставку отдельных частей одежды и построить эволютивные ряды»⁹.

В целом, основная концепция показа разных народов СССР базировалась на эволюционизме — представлении о «примитивных» народах (таких, как народы Сибири) и «развитых» (великороссы или украинцы). Он пишет, что наряду с предметами, которые распространены в настоящее время, на экспозицию нужно помещать «старинные типы»: «Это важно прежде всего потому, что таким путем вскрывается направление органической эволюции предмета, или новейшее заимствование у кого-либо его новой формы»¹⁰.

Отдельно Крыжановский говорит о костюме и трудностях, которые могут возникнуть при показе: «Развитие экспозиции таких элементов, напр., одежды, в этом направлении не вызывало бы затруднений и не нарушало бы стройности всей выставки, если бы была возможность сконцентрировать все видоизменения одежды в одном месте, — напр., иметь один огромный шкаф или ряд шкафов, стоящих в том месте зала, в котором по намеченной последовательности должна находиться одежда. На практике этого трудно достичь, и одежда раздробляется по разным частям зала, отчего цельность общего впечатления неизбежно утрачивается, в каком бы систематическом порядке мы не размещали костюмы по отдельным шкафам»¹¹. Искусственность, которая является определенной данностью музейной экспозиции, беспокоила Крыжановского. Он выделяет два

⁶ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. С. 5.

⁷ Там же. С. 6.

⁸ Там же. С. 7.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 11–12.

¹¹ Там же. С. 8–9.

типа костюмных комплексов: естественные (которые бытовали) и искусственные (которые конструируются в музее). «Само собой разумеется, что следует предпочесть именно естественный комплекс, как являющийся действительно документальным, и к искусственному прибегать только тогда, когда почему либо невозможно приобрести цельный костюм. Однако, в этих случаях безусловно необходимо, чтобы все вещи, вводимые в костюм, были одного времени и из одной и той же местности. К сожалению, для старинных костюмов такая реконструкция в настоящее время уже неизбежна»¹², пишет автор.

Крыжановский поднимает вопрос «жизни» в экспозиционном пространстве. Рассуждая о фотографии, он говорит, что, помимо того, что она призвана показать бытовые сцены из жизни, тем самым разнообразив экспозицию, фотография также оживляет выставку и «хотя бы отчасти возвращает увезенные в музей предметы к их нормальной обстановке»¹³. Таким образом, можно сделать вывод, что проблема «искусственности», некоторой «ненормальности» музейной экспозиции по отношению к реальной жизни действительно была осмысленна, и что подобную «ненормальность» старались максимально преодолеть. Об этом же свидетельствует замечание Крыжановского относительно манекенов, которые, по его мнению, должны находиться в статичных позах, а не в движении: «фигура человека среди своей бытовой обстановки застывшего в момент движения, всегда производит неприятное и искусственное впечатление. По этой причине невозможны «мертвые» воспроизведения свадебных или ярмарочных сцен и т.п., так как они оказываются лишенными живости, движения и шума, характерных и неизменно сопутствующих им»¹⁴. Рассуждая о музее через пятьдесят лет после его открытия, Т.А. Крюкова и Е.Н. Студенецкая так же рефлексируют на специфику «перенесения в музей как бы куса жизни»¹⁵.

Помимо рассуждения о специфике этнографической экспозиции в целом, Крыжановский рассуждает и о более частных сюжетах. Так, раскрывая тему музейного оборудования, Крыжановский пишет, что громоздкие предметы необходимо располагать в открытом хранении, таким образом, чтоб их можно было обойти со всех сторон, но при этом нельзя располагать предмет на полу, необходимо разместить его на подставке-рундуке. Такое символическое разграничение пространства, формирование для музейного предмета специального, пусть и открытого, места, говорит о рефлексии на особую природу музейного экспоната: борона, которая была в употреблении много лет и хранилась на полу в сарае, и борона, которая стала экспонатом, частью коллекции и музейным предметом на экспозиции — совершенно разные предметы, символическая природа предмета меняется в зависимости от контекста, в котором предмет начинает фигурировать, поэтому обращение с музейным предметом становится совершенно иным — ему требуется определенное, ограниченное пространство.

Другим частным, но, безусловно, важным сюжетом является вопрос дизайнерского оформления экспозиции. Крыжановский пишет как о необходимой музейной мебели, которая облегчит показ специфических этнографических предметов (шкафы, открытые и застекленные щиты, витрины, подставки-рундуки и т.д.), так и о способах размещения предметов: «Мелкие предметы прикрепляются на щиты — открытые и закрытые, смотря

¹² Там же. С. 10.

¹³ Там же. С. 5.

¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. М., 1971. Вып. VII. С. 18.

по роду экспонатов. На щитах они распределяются также в порядке классификации, но при этом лучше не размещать их на равном расстоянии друг от друга, равномерно заполняя всю площадь щита, а соединять в группы, отдельные предметы которых сближены между собою, а группы от групп отделены несколько большим промежутком»¹⁶. Представление о свободном размещении предметов, о симметрии, равномерности показа ляжет в основу создания художественных эскизов экспозиций и будет развито и дополнено в послевоенное время. Рассуждая о фоне для этнографических предметов, Крыжановский делает очень важное замечание: «Совершенно невозможно пользоваться, как фоном, этнографическим материалом. Если ковры могут висеть за манекенами, теряя лишь часть производимого ими впечатления, то когда непосредственно на какую-нибудь ткань прикрепляются мелкие предметы, они сами проигрывают, а нижний экспонат превращается в простой фон»¹⁷. Судя по данной идее, отношение к коврам было неоднозначным: с одной стороны, интуитивно ощущалось, что ковер представляет из себя самостоятельный экспонат и не должен быть ничем загорожен, с другой стороны, ковер кажется достаточно выигрышным фоном, подчеркивающим манекен, в таком случае, его новой природой музейного предмета неминуемо жертвуют: «Эти последние [манекены — Е.А.] очень красиво могут выделяться на фоне ковров и тканей, повешенных на заднюю стенку шкафа»¹⁸. Возможно, это связано с тем, что в жилом пространстве ковер чаще всего функционировал как фон, предмет быта, на котором вполне могли разместить сверху картины, фотографии, оружие. Можно предположить, что это сбивало с толку экспозиционеров 1920-х гг.

Интересны размышления автора о размещении предметов в свободном пространстве. Он пишет: «Для экспозиции могут быть использованы также верхи шкафов и вообще музейной мебели и верхние части стен над нею. На верху мебели можно выставлять крупные предметы, но только такие, которые не требуют рассматривания сверху, и, конечно, в ограниченном количестве. Верхняя часть стен тоже может быть использована для экспозиции плоских предметов»¹⁹. Конечно, сегодня такая загроможденность предметами шкафов покажется неуместной, но в 1920-е гг., в условиях недостроенных экспозиций, отсутствия пространства для фондохранилища, разрастания количества предметов и неизбежного помещения большей части вещей на экспозицию, такое экономное использование пространства выглядит вполне здравым.

Другим свидетельством эпохи является рассуждение о фоне для предметов, который должен быть спокойным, нейтральным: «очень хорош для этой цели серовато-коричневый цвет некрашеной джутовой ткани; обыкновенная мешечная ткань тоже может быть с успехом применена для этой цели»²⁰. С одной стороны, подобный цвет действительно является максимально нейтральным, с другой стороны, материал для создания такого фона очевидно достаточно недорогой, в условиях экономической нестабильности раннесоветского периода подобный выбор фона кажется вполне адекватным времени. Любопытно, что от такого невыразительного, даже в чем-то отталкивающего, фона не отказывались вплоть до 1980-х гг., и сегодня мы можем увидеть подобный фон на щитах и задниках шкафов в залах этнографии русских.

¹⁶ Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 19.

¹⁸ Там же. С. 18.

¹⁹ Там же. С. 19.

²⁰ Там же. С. 18.

Не обошел стороной автор и вопрос света. Здесь он рассуждает почти поэтически: «Наиболее нуждаются в полном свете тонкие изделия, требующие внимательного рассматривания и те предметы народного искусства, которые рассчитаны на яркий блеск. Красочную керамику или стекло и металлические изделия хорошо выставлять даже в залах с верхним светом с таким расчетом, чтобы они, кроме того оказались хотя бы в рассеянном свете сбоку. Это дает очень красивую игру бликов, особенно при солнечных лучах. Но нужно остерегаться помещать очень яркие предметы рядом с тусклыми»²¹. Таким образом, можно сделать вывод, что предметы классифицируются им не только по оригинальности и бытованию, но и по аттрактивности, по их эстетической привлекательности.

Крыжановский также говорит о расширении направлений комплектования музейных коллекций: необходимо презентовать палеоэтнографию (особенно, на примере «примитивных» народов Сибири), мещанскую культуру (те ее элементы, которые сохранили крестьянские, народные проявления), а также «экземпляры, которые по формам сближаются с соответствующими предметами других племен»²². По мнению Крыжановского: «Музей, в котором будут показаны все этнические и культурные связи, и который не только представит нам народную культуру своей территории в статическом состоянии, но при помощи этих связей, а также исторического и палеоэтнографического материала раскроет ее динамику, будет иметь постоянную выставку, отвечающую задачам этнологического музея»²³.

Многие идеи, которые развивал Крыжановский, нашли отражение в экспозициях музея, а позднее были переосмыслены и дополнены в послевоенный период уже другим исследователем. К сожалению, обращение к трудам Крыжановского долгое время было невозможным: в 1930 г. Крыжановского объявили руководителем «контрреволюционной украинской организации» в Этнографическом отделе и арестовали. 3 декабря 1937 г. он был расстрелян и реабилитирован лишь в 1964 г. Однако, спустя почти тридцать лет, к его тексту обратился другой исследователь — Афанасий Семенович Бежкович. В апреле 1950 г. А.С. Бежкович сделал в музее доклад на тему «Основные принципы построения экспозиций в этнографических музеях». Предтечей Бежковича, безусловно, был Б.Г. Крыжановский: Афанасий Семенович во многом опирается на текст предшественника, хотя прямая ссылка у него лишь одна, что неудивительно, поскольку Крыжановский в это время все еще не был реабилитирован. Между тем, по иронии судьбы, не только в тематике текстов и в схожих взглядах на этнографическую экспозицию, но и в личных судьбах эти два автора имели ряд пересечений.

Бежкович, профессиональный этнограф, закончивший кафедру этнографии географического факультета ЛГУ, в 1931–1933 гг. работал в Институте экономики и организации социалистического земледелия ВАСХНИЛ, а также в Институте народов Севера, где читал курс о земледелии на Севере²⁴. Также как и Крыжановский, он был арестован осенью 1933 г. по «Делу славистов». Проведя три года в лагерях, Бежкович работает в Кабардинском музее и научно-исследовательском институте в Нальчике, а затем на одиннадцать лет уезжает в Узбекистан, где ему удалось проработать в самых разных музеях в качестве научного сотрудника, а также заместителя директора и директора (Янги-Юльский

²¹ Там же. С. 20.

²² Там же. С. 14.

²³ Там же. С. 15.

²⁴ См.: *Решетов А.М.* А.С. Бежкович — этнограф и музеевед. (http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3/; дата последнего обращения: 15.03.17)

краеведческий музей, Республиканский музей культуры узбекского народа в Самарканде и т.д.). В 1948 г. Бежкович поступает на работу в Государственный музей этнографии народов СССР, где, как в свое время Крыжановский, возглавит отдел Украины и Белорусии, оставаясь на этом посту до своего выхода на пенсию.

Появление подобного текста — обобщения опыта, а также выявления тупиковых путей экспозиционного развития — не случайно. Крыжановский пишет свое эссе в 1926 г., когда музей оправляется после революции, Гражданской войны, строит новые экспозиции. В 1950 г. ситуация у музея похожая — здание сильно пострадало во время войны, произошло множество изменений, необходимо было переосмыслить и научную составляющую экспозиции, и материальную, визуальную ее часть. Имея за плечами огромный опыт не только этнографической, но и музейной работы, Бежкович по праву взялся за пересмотр феномена экспозиции этнографического музея.

Начинает он с основы — с тех установок, которые должны быть заложены научными сотрудниками в экспозицию и которые должны быть отражены в тематическом и тематико-экспозиционном планах. По мнению автора, такое сепарирование, создание двух разных документов необходимо: «Тематический план называется потому, что с его помощью музейный работник разрешает тематические вопросы экспозиции, а тематико-экспозиционный — потому, что он разрешает еще и экспозиционные вопросы. Первый отвечает на вопрос — что показывать, а второй — чем показывать»²⁵. Рассуждая о политических установках, Бежкович отмечает: «В вводной части плана излагаются установки, дающие политическое направление, цели и задачи экспозиции. Затем содержание темы кратко излагается, дается теоретическое обоснование и идеологическое направление ее»²⁶. Таким образом, с самого начала создания экспозиции, необходимо проработать ее политическую, идеологическую составляющую, которая будет выражена через цитаты классиков-марксистов, а также будет всячески отражаться в текстовом сопровождении экспозиции.

Далее Бежкович переходит к следующему уровню построения экспозиции — осмыслению способа показа. По его мнению, вещеведческий показ, который имел место в Этнографическом отделе, неприемлем и должен быть заменен показом бытовым, а также необходимо отказаться от чрезмерной академичности в экспозиции: «Мы глубоко убеждены, что одежду надо показывать только в быту. И не только одежду, но все абсолютно музейные предметы следует экспонировать в бытовой обстановке, чтобы посетитель мог наблюдать не только экспонат, но и условия, в которых он бытует и способ пользования им и употребления его»²⁷. Опираясь на то, что этнография — научная историческая, он утверждает, что и быт необходимо показывать в историческом аспекте. Презентация современности в Этнографическом музее — камень преткновения в дискуссиях 1950–1960-х гг. — не игнорируется и Бежковичем. Он считает необходимым показ «нового быта»: «Новый быт может развиваться и в старой хате, приспособивая ее к новым потребностям быта, например, украшение литографиями советского содержания, электрическое освещение, устройства радио, замена старой обстановки новой, современной и т.д.»²⁸. Укоряя многих музейных работников в излишней «ортодоксальности», Бежкович расширяет горизонты этнографической экспозиции, предлагая экспонировать

²⁵ Архив Российского этнографического музея. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1157. Л. 6.

²⁶ Там же. Л. 9.

²⁷ Там же. Л. 11.

²⁸ Там же. Вставка к Л. 16 (С. 4).

не только то, что сделано руками человека, но и предметы промышленного масштаба: «Трактор, комбайн и др. современные машины играют огромную роль в переделке быта колхозников и поэтому их надо использовать в культурно-просветительных и пропагандистских целях. Для этой цели нет необходимости ставить в экспозиционные залы трактор или комбайн в натуре, а достаточно дать модель, строго выдержанную в масштабе и конструктивно, способную работать на холостом ходу»²⁹.

Заканчивая тему бытового показа, Бежкович затрагивает важный вопрос соотношения тем в экспозиционном пространстве: что нужно показывать больше, а что меньше, в условиях формационного подхода? Объясняя, что пропорция является лишь приближительной, исследователь считает, что соотношение эпох феодально-крепостного, капиталистического и социалистического быта должно быть равно 1:2:3. В то же время, он признает, что возможны темы, когда социалистическая составляющая совсем незначительна: например в тех случаях, когда происходит показ пережитков.

Снова затрагивая тему показа, Бежкович предлагает внедрить элементы показа географического: «Хорошо бы дать образцы почвы, некоторые наиболее ценные для страны, края или для данной местности экземпляры растений в виде гербария, например для степи ковыль»³⁰. Это замечание неслучайно — этнографические экспедиции наравне со сбором предметов быта и культа, занимались сбором гербариев, особенно, если определенные растения имели значение для традиционной культуры того или иного народа (так, например, М.А. Браун привезла коллекцию лекарственных трав, которые имеют большое значение для народной медицины и магии у коми).

Оставляя тему научной составляющей экспозиции, Бежкович переходит к непосредственному оформлению (чем во многом переключается с идеями Крыжановского, и что говорит о некоторой инертности взглядов на оформлении этнографических музеев). Магистральными идеями для Бежковича являются две: во-первых, в оформлении экспозиции не должно быть ничего лишнего, а во-вторых, важное место в оформлении должна играть идея эстетического, прекрасного. «В экспозиционных залах всячески надо избегать лепных, скульптурных и фигурных украшений, стены и потолок должны быть гладкими, ровными без украшений. Весь внутренний вид зала не должен отвлекать внимание посетителей»³¹, пишет Бежкович. Он не обошел своим вниманием ни один элемент экспозиции: шкафы, витрины, рундуки, этикетаж, оформление цитат, фон и цвет стен ... Ни один исследователь Этнографического музея до него не проделал такой кропотливой работы.

Интересно, что освещая практическую сторону вопроса (например, насколько вместительной должна быть мебель), автор затрагивает совершенно новую, почти лирическую, тему «воздуха» в экспозиции: «Соблюдая симметрию в расположении экспонатов, пирамидальность композиции и определяя место объяснительного текста на щите необходимо, ко всему этому, еще найти то среднее пространство между экспонатами, которое не создало бы впечатления скученности композиции или пустоты на щите. Это среднее пространство, разделяющее экспонаты на языке музейных работников называется «воздухом». Вот этот воздух надо суметь дать на щите в такой оптимальной пропорции, которая бы так сочеталась с площадью щита и экспонатами, что посетитель осматривая экспозицию, не чувствовал ни пустоты, ни скученности»³². Другая тема, которая

²⁹ Там же. Вставка к Л. 16 (С. 6).

³⁰ Там же. Л. 17.

³¹ Там же. Л. 19.

³² Там же. Л. 42.

не была обозначена Крыжановским — тема чистоты. По мнению Бежковича, предметы, представленные на экспозиции, должны быть эстетически привлекательными: «Этнографические экспонаты прежде чем поместить их в экспозицию должны быть обработаны, приведены в соответствующий порядок: верхняя одежда должна быть очищена, реставрирована, а бельевая — выстирана и выглажена (если в быту ее гладят). Экспонаты из дерева также должны быть очищены от грязи и реставрированы, если в этом имеется необходимость»³³. Нельзя утверждать, что такое мнение разделили бы все сотрудники музея, ведь вопрос «этнографической грязи» в какой-то степени остается нерешенным: нужно ли избавлять предмет от следов его бытования?

Бежкович, вслед за Крыжановским продолжает проблему использования ковра как фона, но его позиция однозначна: такое просто недопустимо. «Абсолютно неправильно и подстилате ковра, плахт и другой узорной ткани на пол шкафа под манекены. В данном случае не только пропадает экспонат (ковер, плахта), но он еще создает ложное представление о бытовом значении ковров, например, в украинской экспозиции. Посетитель может сделать вывод, что украинцы своими коврами застилают полы и это будет противоречить обычному использованию ковров в украинском быте»³⁴, пишет Бежкович.

Завершая свой доклад, Афанасий Семенович затрагивает сюжет художественной привлекательности музейного пространства, он считает, что посетитель, пришедший в музей, должен не только обучаться, получать знания, но и отдыхать, проводить хорошо время, поэтому просто необходимо продумать все детали экспозиции. Он пишет: «Строители экспозиций вообще, и этнографической в частности, должны в процессе работы, начиная от мелочи и кончая готовой экспозицией, добиваться художественного облика ее. В этот облик входят такие элементы выставки, как стиль ее, гармоническое сочетание цветов окраски зал, мебели и экспонатов, а также оформление их и размещение в экспозиции. Добиваясь этих качеств экспозиции, музейные работники должны помнить, что вся художественная часть ее должна быть строго подчинена содержанию выставки, а не наоборот»³⁵.

Несмотря на то, что с 1950 г. многое изменилось в пространстве Этнографического музея, основные позиции, заложенные Крыжановским и развитые и дополненные Бежковичем, не теряют своей актуальности вплоть до настоящего времени. Во многом это связано с универсальностью и некоторой очевидностью ряда заявлений: нейтральный фон действительно лучше пестрого, а свободное расположение предметов действительно воспринимается лучше загруженных шкафов. И все же, эта очевидность во многом обманчива, ведь мы судим об экспозиции с точки зрения современной науки, в то время как решения для показа этнографических предметов претерпевали длительные изменения, апробировались на целом ряде выставок на протяжении десятилетий ради того, чтобы сегодня стать универсальными и очевидными. Нет сомнений, что экспозиции 1960–1970-х гг. формировались во многом на основе идей А.С. Бежковича, а после становления музея методическим центром для других музеев, эти идеи распространились и закрепились (где-то трансформировались) в пространстве краеведческих и историко-этнографических музеев нашей страны, а в условиях небольшой инертности процесса реэкспозиции, можно быть уверенным, что ряд музеев, включая сам Российский этнографический музей, продолжает презентовать идеи Крыжановского и Бежковича.

³³ Там же. Л. 32.

³⁴ Там же. Л. 35.

³⁵ Там же. Л. 45.

Список литературы

Крыжановский Б.Г. Принципы экспозиции этнографического музея. Л.: Государственная типография имени Ивана Федорова, 1926. 20 с. (Музейное дело. Вып. IV).

Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за пятьдесят лет советской власти // Очерки истории музейного дела в СССР. М.: Советская Россия, 1971. Вып. VII. С. 9–120.

Решетов А.М. А.С. Бежкович—этнограф и музеевед. Режим доступа: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3/ (ссылка последний раз проверялась 12.06.2017).

References

Kryzhanovskiy B. *Principy jekspozicii jetnograficheskogo muzeja* [Principles of the exposition in the ethnographic museum]. Leningrad: Gosudarstvennaja tipografija imeni Ivana Fedorova, 1926. 20 p. (Muzeynoe delo. Vol. IV). (in Rus.).

Kryukova T.A., Studenetskaya E.N. Gosudarstvennyj muzej jetnografii narodov SSSR za pjat'desjat let sovetskoj vlasti [State Museum of Ethnography of the Peoples of the USSR for fifty years of Soviet period], in *Očerki istorii muzejnogo dela v SSSR*. Moscow: Sovetskaja Rossija, 1971. Vol. VII. P. 9–120. (in Rus.).

Reshetov A.M. *A.S. Bezhkovich—jetnograf i muzeeved* [A.S. Bezhkovic—an ethnographer and a museologist]: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-150-3 (last visit 12.06.2017). (in Rus.).