

ДИЗАЙН

УДК 747.012+792.01+069.01

Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства

Е. Я. Кальницкая

Государственный музей-заповедник «Петергоф»,
Российская Федерация, 198516, Санкт-Петербург, г. Петергоф, ул. Разводная, 2

Для цитирования: Кальницкая, Елена. «Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 3 (2018): 480–507. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.309>

Рассматривается вопрос создания новых экспозиций ГМЗ «Петергоф», построенных на основе опыта современного взаимодействия музея и театра. От анализа исторических музейных экспозиций в петергофских дворцах делается переход к истории появления новых разнообразных экспозиций в историческом пространстве музея-заповедника на основе приемов театрализации музейного пространства. Сравнение принципов построения этих экспозиций, названных «историко-культурными проектами», а также сопоставление типов музейной и театральной зрелищности получают принципиально новое теоретическое осмысление. Создание музейной экспозиции на современном этапе рассматривается как специфическая сфера искусства, архитектуры и дизайна. Традиционно она воспринималась как основная форма презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры. В настоящее время новейшие технические средства и инновационные информационные технологии привнесли в этот процесс динамику, дали возможность авторской интерпретации экспозиционной темы на основе музыкальных, драматических, аудиовизуальных и других средств. Сегодня экспозиции характеризуются сложностью концептуальных решений и разнообразным пластическим выражением, что сближает этот жанр с театральным действием, а построение музейной среды происходит по принципам сценографии. В связи с этим традиционные экспозиционные приемы, основанные на показе совокупности музейных предметов, подобранных по определенной системе, заменяются приемами музеефикации культурных явлений. Для решения этой задачи составляется сценарий, над воплощением которого музейные специалисты работают совместно с театральными режиссерами и сценографами. В результате музейная театрализация поднимается до уровня сложного междисциплинарного явления, проявившегося в предметно-образном контексте. Определяя синтез научно-исследовательских, эстетических и эмоциональных

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

составляющих экспозиции, зрелищность становится понятным проводником между прошлым и настоящим, обуславливает связь между музеем и посетителем, в полной мере позволяет создавать «музеи утраченных событий», музеефицировать явления культуры.

Ключевые слова: ГМЗ Петергоф, музейное пространство, театральная режиссура, экспозиционный дизайн, синтез музейного и театрального художественного языка, методика экспозиционного дизайнерского проектирования, экспозиционная драматургия, инновационный художественный дизайн.

К 100-летию создания музеев во дворцах Петергофа

Искусство музейной экспозиции на современном этапе рассматривается как специфическая сфера искусства, архитектуры и дизайна, как «экспозиционный ансамбль, обладающий качествами уникальной системы социально-ценностной информации, обусловленной научными доктринами музея и общехудожественными тенденциями эпохи» [1, с. 8]. В условиях современной жизни музеи находятся в постоянном поиске новых форм интерпретации прошлого и настоящего, расширяют спектр изучения художественных процессов, с ними связанных. В этом контексте с учетом глобальных инновационных процессов, возникающих в сфере культуры в целом и в музейной сфере в частности, постоянно изменяется подход к созданию экспозиций. Способы восприятия разного рода культурно-исторической информации обновились в обществе достаточно давно, что потребовало от музеев новых принципов создания экспозиции — важнейшей составляющей музейного пространства. До недавнего времени они создавались в расчете на восприятие зрителями различных категорий и определялись в качестве «основной формы презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры» [2, с. 64]. Экспозиции проектировались и строились на основе совокупности музейных предметов, подобранных по определенной системе, и преследовали цель оптимальной демонстрации коллекций.

К проблеме изучения методов построения экспозиции и экспозиционного дизайна исследователи обратились в 1960-х годах. Одним из первых трудов, обобщивших и систематизировавших разнообразные подходы в их создании, явилась работа А. И. Михайловской [3]. В дальнейшем к различным аспектам экспозиционной деятельности обращались Т. П. Калугина [4], М. Т. Майстровская [1; 5], Н. А. Никишин [6], Т. П. Поляков [7] и др.

В последнее время возникли различные предпосылки для переосмысления методик экспозиционного построения: новейшие технические средства и инновационные информационные технологии привнесли в этот процесс динамику, дали возможность авторской интерпретации экспозиционной темы на основе музыкальных, драматических, аудиовизуальных и других средств. Справедливым представляется утверждение М. Т. Майстровской, что «экспозиции наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуются многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со спецификой театрального действия, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится игровой» [5, с. 7].

Участие художников и дизайнеров экспозиции получило развитие в европейской музейной практике значительно раньше, чем в отечественной. Понимание их роли в российских музеях складывалось постепенно, и в этом процессе пришлось в некоторой степени преодолевать сопротивление музейных специалистов: научных сотрудников, хранителей, кураторов выставок, которые отстаивали право заниматься не только концепцией, но и построением экспозиций. Однако практика художественного проектирования экспозиций развивалась, неизменно следуя изменениям времени и ориентируясь на новые художественные и технические приемы. Нельзя не согласиться с мнением М. Т. Майстровской о том, что «наиболее талантливые экспозиции, в свою очередь, приобрели статус своеобразного жанра творчества, одного из сложнейших направлений в современном искусстве и дизайне, особенно в средовом дизайне» [5, с. 17].

На современном этапе музейного развития этот жанр все больше ориентируется на потребности высокотехнологичного общества: при создании новых экспозиций музеи учитывают и новое восприятие реальности, и стремление к скорости передачи и усвоения информации. Однако наряду с этим они все чаще и чаще ориентируются на зрелищную функцию, органично им присущую, и эта тенденция проявляется в разных формах: создании «театрализованных» музейных проектов, проведении костюмированных экскурсий, постановке спектаклей и организации праздников в историческом пространстве музейного комплекса и т. д. [8; 9]. При этом в экспозиционной работе, наиболее чутко реагирующей на изменения времени, ни в коей мере не снижаются, а по-прежнему остаются приоритетными роль и значение музейных предметов.

Роль художника экспозиции, давно переставшая сводиться к расстановке и развеске экспонатов, сегодня поднимается на качественно новый уровень, подразумевающая его участие в разработке концепции, написании на ее основе музейного сценария и его художественную интерпретацию. Главная задача художника заключается в переводе предметного языка на образный. Его роль становится аналогичной творчеству театрального режиссера, от мастерства которого зависят как успех, так и неуспех проекта, а экспозиция, в свою очередь, становится своего рода спектаклем, созданным на основе синтеза музейного и театрального художественного языка.

В последнее десятилетие творческий союз музейных специалистов (научных сотрудников, хранителей, кураторов и др.) и театральных деятелей (режиссеров, художников, сценографов), готовых к работе в музейном пространстве, сложился и получил развитие. Их совместное осмысление этого пространства, сравнительный анализ процессов построения музейной экспозиции и создания театрального спектакля, понимание различия двух видов зрелищности — музейной и театральной, осмысление существующих связей между музеем и театром привели к принципиально новым процессам театрализации музейного пространства. Это распространявшееся на практике явление начинает сегодня исследоваться специалистами, среди которых в первую очередь следует назвать И. А. Щепеткову [8; 9].

Современный Петергоф, отмечающий в 2018 г. столетие с момента превращения императорских дворцов в музеи, объединяет около тридцати экспозиций разного профиля. Принципы их построения отличаются друг от друга, что в полной мере позволяет проследить тенденции развития и рассмотреть инновационные

аспекты экспозиционных приемов последних лет. Помимо традиционных путей создания экспозиционного образа, новое значение приобрело создание экспозиционного сценария, экспозиционной драматургии и, как следствие, организация на их основе художественно-пространственной композиции.

В последние годы в Петергофе получили реализацию четыре музейных проекта, отвечающие требованиям времени и организованные по новым принципам: «Государевы потехи» в Кавалерском доме, «Ораниенбаум сквозь века» в Большом Меншиковском дворце, «Рождение русской оперы» в Картинном доме в Ораниенбауме и «Петергофские дачники» в Фермерском дворце в парке Александрия. Каждый из них можно рассматривать как инновационную форму экспозиционного построения, основанную на информационных технологиях и художественных приемах создания театральной среды для размещения музейных предметов. Все экспозиции, объединенные названием «историко-культурные проекты», требовали новаторских, нередко экспериментальных подходов, переосмысления многих взглядов прошлых лет, разработки оригинальных технических решений. Концепции их экспозиций создавались на научной основе, приоритет неизменно отдавался музейным предметам, но при воплощении творческих замыслов использовались иные, чем прежде, художественно-выразительные средства. В итоге экспозиции, явившиеся важнейшим аспектом музеев, обрели новое качество как самостоятельный художественный жанр, названный создателями «музеи утраченных событий».

Предыстория: «нужны ли вообще музеи и кому они нужны?»

Создание первых музейных экспозиций Петергофа связано с зарождением отечественного музейного дела после Февральской революции 1917 г. Дворцы, ранее находившиеся в ведении Министерства Императорского двора и подчинявшиеся Петергофскому дворцовому управлению, объявили национальной собственностью. Представители творческой интеллигенции, обеспокоенные судьбой памятников и коллекций, приняли предложение нового правительства возглавить процесс музеефикации и в марте 1917 г. стали членами «Особого совещания по делам искусств», образованного при комиссаре Временного правительства В. А. Головине. Вскоре сформировалась и начала работу Петергофская художественно-историческая комиссия, во главе которой встал В. К. Макаров, а в 1918 г. хранителем Петергофских дворцов-музеев назначили Ф. Г. Беренштама.

В январе 1918 г. Комиссариат просвещения дал установку на переустройство бывших императорских резиденций в музеи, и 2 июня 1918 г. первая экскурсия прошла по Большому дворцу. В это время дворцы Петергофа представляли собой сложные комплексы, сформировавшиеся за длительный период бытования в качестве парадных, жилых и служебных апартаментов. Их интерьеры, оформленные лучшими зодчими, обладали особым «средовым» пространством и носили ярко выраженный музейный характер, наглядно отражая разные периоды русской художественной культуры. Кроме того, они несли в себе элементы исторических, художественных и бытовых музеев, сплетенных в единое целое. Функция репрезентации коллекций закладывалась в них исторически, а особая ценность заключалась в документальной подлинности.

После того как дворцы утратили свою мемориальную принадлежность, настало время разработки принципов создания в них музеев со всеми присущими им функциями и формами. Эта проблема решалась в ходе бурной полемики, и при этом даже в профессиональной среде не было абсолютного понимания того, что сделать дворцы музеями смогут только экспозиции. «Мне кажется, что каждый из дворцов-музеев (во всех случаях мы подразумеваем не отдельное здание, а объединенные территориями комплексы их), каждый из дворцов должно рассматривать не как захваченный историей в определенный момент и подлежащий мумификации труп, — писал А. Н. Бенуа, один из идеологов музеефикации пригородов, — но как обладающий своей жизнью организм, требующий не только правил хранения существующего, но и подчиняющийся известным законам развития» [10, с. 74].

Знарок истории, искусствовед и художник А. Н. Бенуа предложил «населить» пространства пригородных дворцов набором предметов, который помог бы каждому из них превратиться в музей особого типа, где мемориальные вещи подчеркнули бы присущие ему характерные черты. Петергоф виделся Бенуа своеобразным мемориалом Петра Великого, памятником его эпохи. «В Петергофе и следовало бы сосредоточить все, что мы имеем в смысле предметов петровского времени и что не попало ни в Эрмитаж, ни в Русский музей, ни в кабинет Петра Великого и что вообще не имеет своего определенного традиционного места. В Петергофе можно устроить экспозицию картин современных Петру европейских художников, как голландских, так и других, русской иконописи того же времени, — всего, что найдется петровского из мебели, из предметов домашнего обихода и т. д.» [10, с. 75]. Одновременно, по его мнению, с памятью Петра в Петергофе могло «уживаться» воспоминание об императоре Николае I, в Царском Селе — об императрицах Елизавете Петровне и Екатерине II, в Гатчине — о Павле I и Александре III, в Павловске — вновь о Павле и Марии Федоровне.

Однако это предложение не нашло поддержки и не было реализовано. Большинство музейных специалистов склонялись к позиции, обобщенной и сформулированной Ф. И. Шмитом: он настаивал на представлении всей эволюции музеефицированного памятника и, характеризуя специфику Петергофа, отмечал: «Петергоф дает возможность воспроизвести полную и непрерывную картину прошлого на протяжении двух веков и раскрывает развитие исторического процесса. В Петергофе представлены: Петр, Екатерина, Елизавета; Павел I представлен неполно: некоторое представление о Павле дают только фонтаны и балюстрады; великолепно представлены Николай I, Александр II и Николай II <...> мы имеем возможность показать 200 лет истории без всяких перерывов. Петергоф в целом, как музей-город, большой бытовой комплекс, имеет огромное значение» [11, с. 133].

В первые послереволюционные годы для экспонирования коллекций в петергофских дворцах-музеях не предполагалось создания специально оборудованных пространств, императорские собрания не изучались, не проводились выставки. В дворцовых залах экспонаты располагались в шкафах и витринах, часто делая экспозиции бессистемными и перегруженными. Вскоре дворцы стали называться «музеями дворянского быта», по сути они превратились в музеи декоративно-прикладного искусства. Массовый зритель, движимый естественным любопытством

к образу жизни царской семьи, постепенно терял интерес к дворцам-музеям, над которыми нависла угроза закрытия и расформирования собраний.

В 1920-е годы в Петергофе разработали новый метод подачи разного исторического материала, обусловленный идеологией времени. Молодые сотрудники А. В. Шеманский и С. С. Гейченко, поставив кардинальный вопрос, «нужны ли вообще музеи и кому они нужны», предложили не сохранять в царских дворцах атмосферу прошлого, а превратить их в «подлинные музеи», служащие целям политпросветительской пропаганды. С помощью разработанного ими «метода дополнительных экспозиций», или «метода документального комментирования бытовых памятников», посетителям рассказывали о ходе исторического процесса в марксистском понимании [12, с. 40]. Для этого в аутентичную интерьерную среду внедряли специальные щиты, на которых размещался «дополнительный» материал — фотографии, диаграммы, планы, гравюры, рисунки и акварели. Так в парадные апартаменты Романовых вводился исторический контекст, выраженный в развернутых текстах и цитатах, доносящих до зрителей идеологию власти. В залах Большого и Фермерского дворцов, Нижней дачи и других дворцов в разное время создавались экспозиции: «Империалистическая война и крушение царизма», «Церковь на службе самодержавия», «Царские долги в СССР» и др. [13, с. 131].

Однако эти выставки делались отнюдь не в образовательных целях: новый метод в значительной степени предотвратил передачу дворцов под советские учреждения, а подлинные предметы царского быта из дворцовых кладовых, введенные в идеологически выдержанные экспозиции, избежали начавшихся распродаж. Новые экспозиции явились продуманным шагом для сохранения петергофских дворцов, но при этом их историческое пространство выполняло политпросветительную миссию, что устраивало новую власть.

В дальнейшем «дополнительные экспозиции» петергофских музеев развивались, ежегодно претерпевая изменения, а метод быстро распространился в Петербурге. В 1929 г. его основы получили теоретическое обоснование в работах Ф. И. Шмита, который целью музеефикации Большого дворца назвал показ «динамики диалектики исторического процесса» [14, с. 232]. Идя на компромисс, соответствовавший требованиям времени, он вынужден был признать, что «дворец-реликвия в дворец-музей превращается лишь тогда, когда четко продумана та специфическая тема, которая может и должна быть выявлена данным вещественным ансамблем» [15, с. 149–50].

С начала 1930-х годов петергофские парки постепенно начали обретать вид парков-комбинатов, парков культуры и отдыха, а продолжившиеся изменения во дворцах привели к тому, что каждый из них утратил «программный» ансамбль мемориального убранства и превратился в «дом без хозяина». В 1933 г. в сопровождении С. М. Кирова Петергоф посетил И. В. Сталин, и на вопрос директора музея Н. И. Архипова о том, правильно ли сохранять царские реликвии Петергофа, «вождь и учитель» дал положительный ответ. Однако это не спасло от закрытия ни Фермерский дворец, ни Собственную дачу, ни павильоны Царицына и Ольгина островов, а позднее Нижнюю дачу, взорванную уже в 1961 г. Не предполагалось выделения средств для ремонта и содержания дворцов, а затем ситуация еще больше усугубилась: в 1937 г. последовал арест директора Н. И. Архипова и его заместителя

по научной работе А. В. Шеманского, а вскоре началась война и оккупация музейной зоны Петергофа, погубившая почти все дворцы.

Масштабная реставрация, начавшаяся после окончания войны, продолжалась не одно десятилетие, возвратив памятникам архитектуры XVIII–XIX вв. их прежний облик. В процессе создания новых экспозиций во дворцах главной формообразующей основой по-прежнему оставался ансамбль, построенный на воссоздании исторических интерьерных схем и принципах архитектурно-декоративного единства. Однако со временем дворцы вновь обрели хозяев, а экспозиции — мемориальный характер. Их архитектурные и художественные концепции определялись вкусами прежних владельцев и приглашенных ими зодчих. Несмотря на то что в послевоенном экспозиционном пространстве Петергофа присутствовало всего 17 % музейных предметов из исторической коллекции, в результате большой собирательской работы петергофские музеи вновь обрели все возрастающий зрительский интерес.

В конце XX — начале XXI столетия к ансамблю полностью или частично восстановленных и открытых дворцов петровского времени, включающих Монплеизр (1965), Марли (1982), Эрмитаж (1952) и Большой дворец (1964), добавились памятники Александрии — Коттедж (1979), Фермерский дворец (2010), Царицын и Ольгин павильоны на островах (2005), экспозиции которых создавались по принципу историзма. Все они становились дворцами-музеями с высокой художественной и исторической ценностью, в интерьерах реконструировалась жилая обстановка, представляющая собой синтез архитектуры, живописи, скульптуры и произведений декоративно-прикладного искусства и воссоздающая картину быта. В ряде дворцов создавались экспозиции, в меньшей степени находившиеся во временном или тематическом единстве с обликом памятника (Екатерининский корпус Монплезира, Музей императорских яхт и др.).

По мере реставрации комплекса музеи стали создаваться и в его служебных зданиях: экспозиции появились в Кавалерских и Фрейлинских домах на Правленской улице, музейфикации подлежали хозяйственные половины зданий. Теперь здесь проектировалось и создавалось музейное пространство для разнообразных коллекций (Музей семьи Бенуа, Музей коллекционеров, Музей велосипедов, Музей игральных карт).

По мере развития информационной эпохи изменился зрительский подход к восприятию экспозиций: теперь из «созерцателя» жизни петергофских дворцов посетитель музея постепенно превратился в активного соучастника «действия» в музейных залах, включался в процессе музейного познания. Для удовлетворения этих потребностей потребовалась трансформация музейного пространства, и в музейный арсенал пришли информационные технологии. Одним из первых новшеств явилось размещение в экспозициях плазменных панелей и экранов с программами, посвященными истории дворцов и биографиям их владельцев¹. Внедрение динамичных движущихся изображений в статичные экспозиционные системы на первых порах вызвало заинтересованную реакцию, притом что экраны

¹ Программы такого рода размещены в экспозиции Фермерского дворца («Александр II. Жизнь и судьба»), Китайского дворца в Ораниенбауме («Шинуазри в русском искусстве»), Дворца Петра III («История крепости Петерштадт») и др.

несли только информационную функцию. Однако программы нередко создавались на основе ординарного контента и быстро утратили зрительский интерес.

Новым методом вовлечения посетителя музея в активное взаимодействие с экспозицией стало ее превращение в особое мультимедийное пространство. Объединение разнообразных форм искусства: картин, скульптур, произведений декоративно-прикладного искусства, фотографий, видеоарта, музыки, мэппинга и другого — позволило трансформировать зрительское восприятие, сделав экспозиции более динамичными, однако граница между людьми и экспонатами по-прежнему сохранялась.

Наконец наступил момент, когда основной составляющей экспозиции, помимо заложенной в ней научной информации, стала архитектурно-пространственная форма. Экспозиционная структура, строившаяся по принципу создания образа посредством предметного ряда, сменилась постановкой драматургического действия, находящегося в развитии и влияющего на стилистику визуального ряда.

С этого момента экспозиционные приемы обрели общую природу с отдельными видами театрального искусства, наиболее близко соприкасаясь с искусством сценографии. Музей начал постепенно превращаться в живую, постоянно изменяющуюся художественную среду, в пространство диалога и познания. Этот процесс, который музейные специалисты назвали «театрализацией», выразился в создании экспозиций и выставок с внутренней драматургией и инновационным художественным дизайном. Введение в традиционную практику все более и более сложной интерактивной составляющей, создание синтеза различных видов и языков культуры стало возможно с помощью привлечения в музейную жизнь специалистов в области театрального искусства.

Представляя театрализацию как прием экспозиционного решения музейного пространства, И. А. Щепеткова доказывает, что с помощью театрализации музей превращается в «коммуникативное пространство, открытое для художественной практики» [9, с. 36]. «Язык» экспозиции подразумевает более зрелищную, чем прежде, интерпретацию музейного предмета, использование разнообразных принципов интерактивности и различных приемов, характерных для других искусств.

Все это привело к взаимодействию и сотворчеству музейных и театральных профессионалов, первые из которых традиционно обращались к трактовке фактов, вторые — к созданию образов. Итогом такого взаимодействия стало создание образа прошлого путем формирования живой художественной среды — особого пространства для восприятия истории. Театрализация, отличная от традиционной интерпретации музейной предметности, позволяла рассказать о прошлом средствами театра с присущей ему драматургией. Это вполне соответствовало мнению Е. Н. Мастеницы, утверждающей, что «благодаря профессиональному потенциалу, креативному мышлению, отказу от стандартизированных решений и поиску новых способов представления музейной информации музеи неуклонно обретают новый имидж, а музейный мир становится все более открытым и демократичным, ориентированным на разные слои общества» [3, с. 26].

Опыт привлечения для реализации экспозиционных проектов режиссеров театра и кино, с помощью которых музейная информация и музейные предметы интерпретируются и воспринимаются иначе, чем в рамках традиционной деятель-

ности, получают переосмысление на основе использования театральных средств — драматургических, артистических и сценографических, представляется весьма позитивным².

С 2014 г. ГМЗ «Петергоф» начал привлекать специалистов в области театра к экспозиционной деятельности при создании постоянных экспозиций новых музеев. Совместно со Студией сценографии и сценических технологий «Шоу Консалтинг»³ в исторических зданиях-памятниках, входящих в состав архитектурного комплекса музея-заповедника, подготовлены четыре принципиально новые экспозиции, опыт создания которых позволяет сделать ряд выводов и обобщений.

Историко-культурный проект «Государевы потехи»

Кавалерские дома, расположенные недалеко от ограды Верхнего сада вдоль Правленской улицы, построенные в 1796–1801 гг. архитектором Ф. Броуэром для размещения особ, приближенных к царскому двору, на недавнем этапе своего бытования стали музеями. В одном из них был создан и около десяти лет просуществовал Музей императорских велосипедов, рассказывающий о популярном увлечении двора второй половины XIX — XX в. В его экспозицию входили 12 раритетных велосипедов, три из которых принадлежали русским императорам — Александру II, Александру III и Николаю II.

Со временем здание потребовало капитального ремонта, а экспозиция нуждалась в модернизации, что определило решение изменить и расширить концептуальную идею и более масштабно рассказать о летних увеселениях императорского двора, к числу которых в первую очередь относился яркий и своеобразный элемент русской культуры, вошедший в историю под названием «Петергофский праздник». Помимо традиционного использования музейных предметов, экспозиция подразумевала организацию нескольких вариантов пространственной среды, в которой разворачивался «музейный спектакль». Научный коллектив приступил к работе над сбором материала для написания сценария, хранители занялись подбором и подготовкой музейных предметов. Для успешного решения новой амбициозной задачи, которая представляла собой музеефикацию культурного явления, требовалось составить повествование (сценарий), рассказывающее о малоизвестных сторонах петергофской жизни. Для решения этих задач сложился авторский коллектив, состоящий из музейных и театральных специалистов⁴.

² В качестве примера можно привести участие кинорежиссера Павла Лунгина в создании выставки «Взгляни в лицо войны» (2014) в «Новом манеже» в Москве. Экспозиция получила признание в музейном сообществе как лучшая работа в музейной сфере, посвященная юбилею начала Первой мировой войны. В настоящее время главный режиссер Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова Андрей Могучий выступает руководителем масштабного проекта «Спектакль в пространстве музея. “Хранить вечно”» в ЦВЗ «Манеж» в Санкт-Петербурге. Выставка, задуманная к 100-летию юбилею создания музеев в пригородных дворцах Санкт-Петербурга: Петергофе, Царском Селе, Павловске и Гатчине, — в ходе совместной работы музеев и театра трансформировалась в масштабный театрализованный проект, основанный на документальном материале.

³ Художественный руководитель Глеб Фильштинский, директор Глеб Абаев.

⁴ Автор идеи и руководитель проекта Елена Кальницкая. Авторская группа: Иван Лебедев, Лариса Никифорова, Сергей Павлов (ГМЗ «Петергоф»), Тимур Москаленко, Глеб Фильштинский («Шоу Консалтинг»). Театральные художники: Анна Викторова — проект барочного театра, Мария Баранова — костюмы, Борис Каминский — живописные декорации и панно, Петр Окунев —

Реализация проекта в музее началась с решения вопросов, касающихся профессиональной музейной деятельности (сбор исторического материала, создание концепции экспозиции и тематико-экспозиционного плана, отбор музейных предметов, обеспечение условий их хранения и экспонирования и др.). Подготовительная деятельность театральных партнеров, взявших на себя миссию режиссеров, художников и сценографов при создании привлекательной для посетителей пространственной среды, касалась художественного оформления помещений, организации световых и звуковых систем, изготовления стилизованной мебели и т. д. Кроме того, решались экономические и технические аспекты проекта, в котором экспозиция рассматривалась как главная коммуникационная система.

Подбор экспонатов в данном случае отличается от традиционного: он основывается на особенностях созданной искусственной среды, которая позволяет оценить художественные особенности и понять предметное содержание. Каждая вещь, помещенная в привычную атмосферу, из которой она происходила, становилась носителем новых разнообразных сведений и в таком контексте не только рассматривалась как артефакт, но и свидетельствовала о быте, укладе жизни, традициях своего времени.

Созданная экспозиция состоит из девяти тематических залов, посвященных различным видам императорского досуга: «Строить забавные дворцы», «Там одна забава следует за другою...» Петергофский театр», «Водяная потеха», «Приятная прогулка на Бабигон», «Петергофский праздник и огненные потехи», «Императорские велосипеды» и др. Все вместе они составляют разделы своеобразной визуальной «энциклопедии» царских забав. Выбирая круг проблем для первой очереди проекта, музей планировал в перспективе продолжить реализацию поставленной задачи в Музее игральных карт с новой экспозицией, а впоследствии — в павильоне Кательной горки в Ораниенбауме после проведения его реставрации, вводя в круг своих интересов сюжеты «Царская охота», «Бал», «Маскарад», «Спортивные пристрастия» и др.

Специально для проекта «Государевы потехи» был разработан фирменный стиль музея по мотивам работ художника Виталия Ермолаева, подчеркивающий оригинальность нового пространства⁵ (рис. 1). Перед началом осмотра залов зрителю предстоит знакомство с установленным на интерактивном столе познавательным игровым приложением, с помощью которого он может узнать, какие личностные особенности русских императоров схожи с его



Рис. 1. Фирменный стиль проекта «Государевы потехи». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

художник-сценограф, автор пространственного решения зала «Петергофский праздник», Гидал Шугаев — художник по свету; Сергей Рылко — ведущий технолог. Над проектом работали научные сотрудники и хранители ГМЗ «Петергоф».

⁵ Разработка фирменного стиля выполнена креативным агентством «No comments».

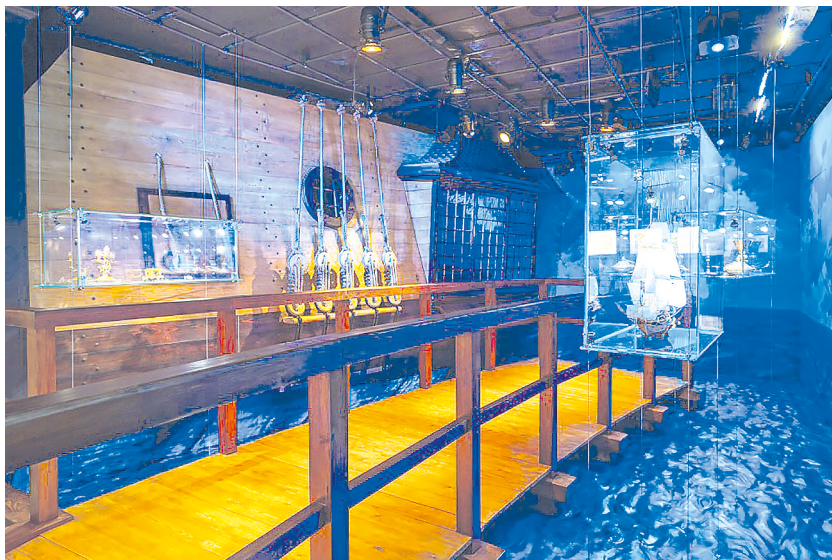


Рис. 2. Историко-культурный проект «Государевы потехи». Зал «Строить забавные дворцы». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

собственными. Предложенные вопросы касаются образа жизни владельцев Петергофа (режим дня, внешний вид, отношение к танцам, охоте, прогулкам), предпочтений в гастрономии, выбора типа загородного дворца.

В экспозиционных залах в хронологическом порядке ведется рассказ о наиболее знаковых для Петергофа развлечениях, составляющих основы придворной культуры «увеселительной» резиденции. Для этого с помощью спроектированных и изготовленных декораций созданы варианты театральной среды, отвечающей выбранной тематике. Первый зал представляет собой видеоаттракцион «Шнява “Монсоеур”», где зрители, проходя по построенному деревянному причалу вдоль борта петровского судна, видят в окне каюты самого Петра I в белой рубашке с засученными рукавами, курящего трубку у рабочего стола (рис. 2). Плеск волн, шум ветра и неторопливый рассказ о первой встрече царя с землями будущей резиденции погружают зрителя в атмосферу молодого Петергофа, который явился первой и главной «государевой потехой». Листая страницы интерактивной книги «Дорога к русской Версалии», можно совершить путешествие по городам и странам Западной Европы, поразившим молодого царя во время Великого посольства. «Устройство» книги поддерживает большинство распространенных видеформатов, что позволяет не ограничиваться статичными изображениями, а показывать на ее страницах оживающие и движущиеся на глазах зрителей истории. В нее интегрирована звуковая HD-карта, за счет чего «живые» истории обретают звуковое оформление.

Следующий зал, названный «Там одна забава следует за другою...», посвящен истории зарождения русского театра и рассказывает о петергофском Оперном доме императрицы Елизаветы Петровны. Здесь на модели театрального зала под музыку французского композитора Жана-Батиста Люлли демонстрируется балетный кукольный спектакль на известный сюжет о мифологическом герое Персее. Сквозь прозрачный пол просматривается театральный трюм с изготовленными по



Рис. 3. Историко-культурный проект «Государевы потехи». Зал «Там одна за бава следует за другою...» Петергофский театр». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

типу исторических поворотными кулисными механизмами. Необычная конструкция позволяет представить сценическую «машинерию» XVIII столетия, а силуэты элегантных дам и кавалеров, написанные на стенах в ложах летнего театра, иллюзорно создают ощущение наполненности пространства театральными зрителями (рис. 3).

Следующий раздел раскрывает для зрителей секреты фонтанного дела, знакомит с технической стороной устройства фонтанов, служивших не только украшением, но и забавой для гостей Нижнего парка. В специальной герметичной витрине установлена действующая модель Римского фонтана: при приближении к ней человека напор воды усиливается, возникают меняющиеся цветочные эффекты наподобие необычной декорации. На макете, созданном по историческим чертежам и схемам, зритель получает представление о технологии работы природной водоподводящей системы фонтанов.

Два зала, названные «Приятная прогулка на Бабигон», передают идиллию сельской жизни эпохи Николая I. Здесь представлены мультимедиааттракцион «Мельница», воссозданная модель «Приказного домика», некогда существовавшего на Бабигонских высотах. Сам домик, в свое время сделанный для забавы императорских детей, не сохранился, но уцелели миниатюрные предметы его обстановки и кухонная утварь.

«Бабигонский сервиз» работы Императорского фарфорового завода, чертежи с изображением утраченных построек, некогда наполнявших Луговой парк, дают представление об удивительном игровом феномене, который культивировал в Александрии и ее окрестностях «петергофский помещик» Николай Павлович Романов.

В главном зале экспозиции воспроизводится атмосфера Петергофского праздника, традиция которого сохранилась до наших дней. На макете центральной части парка с Большим дворцом и каскадом по чертежам XVIII–XIX вв. реконструиро-



Рис. 4. Историко-культурный проект «Государевы потехи». Зал «Петергофский праздник и иллюминация». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

вана историческая иллюминация. Зритель становится участником сразу двух вариантов грандиозного представления, рожденного симфонией воды, огня, музыки и света, — исторического и современного. В центре зала по обе стороны макета располагаются костюмированные персонажи знаменитой поэмы Лермонтова «Петергофский праздник», и все пространство зала наполняется шумом толпы, журчанием падающей воды и шумом фейерверка (рис. 4). Особый интерес представляет мультимедийный стол «Императорские праздники в Петергофе», где их типология разработана и представлена в виде информационно-справочного приложения, при этом свод петергофских праздников создан на документальной основе. На стенах зала расположены впервые введенные в научный оборот материалы из иллюстрированных журналов XIX в. — своеобразные очерки и репортажи о поездках в Петергоф в торжественные дни.

В залах, где собрана коллекция велосипедов, создана иллюзия велосипедной прогулки по городской улице: обитатель Петергофа едет вдоль узнаваемых домов, а музыкальное сопровождение дополняет его путешествие (рис. 5).

Интерактивные проекты, разработанные для каждого зала, — видеоинсталляции, мультимедийные столы и книги, световые проекции и рукотворные макеты, — организуя экспозицию, подчеркивают уникальность подлинных предметов, среди которых особое место отводится личным вещам Петра Великого. Измерительные и навигационные приборы, костюмы конца XVIII в. из гардероба Г. А. Потемкина, мундир и фуражка императора Николая I, велосипедные аксессуары и другие подлинные вещи доминируют в экспозиции и придают ей музейный характер.

«Государевы потехи» явились первым опытом экспозиции, в которой спланы идеи научного сотрудника, хранителя, дизайнера, архитектора, художника по свету, организовавшие пространство — доминанту экспозиции. В этом пространстве разворачивается рассказ о различных сторонах жизни летней резиденции, из-



Рис. 5. Историко-культурный проект «Государевы потехи». Зал «Императорские велосипеды». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

вестных по историческим и литературным описаниям, который невозможно донести до зрителя традиционными музейными средствами. Построенный на принципах объединения музейности, театральности и интерактива, историко-культурный проект «Государевы потехи» приобретает современный формат изложения, рассчитанный на разные возрастные аудитории.

Историко-культурный проект «Рождение русской оперы» в Картинном доме

Реставрация Картинного дома императора Петра III на территории Дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» завершилась в 2015 г. В середине XVIII столетия в нем располагались живописная коллекция, Кабинет-библиотека и Кунсткамера, являвшие собой яркий пример универсального частного собрания своего времени. После реставрации возникла возможность воссоздания этого культурного явления музейными средствами.

Экспозиции Двусветного и Картинного залов, Кабинета-библиотеки и двух помещений Кунсткамеры создавались по традиционному принципу историзма: их живописное убранство включает более 80 живописных полотен западноевропейских мастеров XVI–XVIII вв. из фондов музея, собранных по сохранившимся описям и схемам первоначальной развески, составленным Якобом Штелином в 1762 г. Хранителям удалось выявить и вернуть на свои исторические места пять подлинных полотен из исторической коллекции. В Кунсткамере представлены произведения китайского декоративно-прикладного искусства конца XVII — XVIII в., в Кабинете воссозданы резные шкафы, в которых хранилось книжное собрание великого князя, насчитывавшее более 4000 томов и охватывавшее разделы военных, точных, естественных и гуманитарных наук. Особое место в экспозиции отведено

уникальным образцам мебели, изготовленной по заказу владельца для хранения коллекций минералов, фарфора и ювелирных изделий.

В восточном крыле Картинного дома располагался Оперный зал — первый придворный театр, просуществовавший совсем недолго: с 1755 по 1758 г. Для его устройства из Италии приглашались лучшие театральные специалисты, оформлявшие представления в императорских театрах Петербурга: машинист Карло Джигелли, художники-перспективисты и декораторы Джузеппе Валериани и Антонио Перезинотти. На протяжении четырех сезонов в Ораниенбауме ставились для двора итальянские оперы, комедии и кантаты на музыку Франческо Арайи, придворного капельмейстера императрицы Елизаветы Петровны.

Музейные сотрудники понимали, сколь сложной окажется организация концертной деятельности в Оперном зале: отдаленность Картинного дома от путей коммуникации и небольшая вместимость не способствовали его использованию в вечернее время. Вместе с тем туристический поток по мере реставрации Ораниенбаума имел устойчивую тенденцию роста.

Оригинальную идею использования исторического зала предложили театральные специалисты: в его пространстве задумана и осуществлена постановка мультимедийного представления, посвященного истории русского театра эпохи барокко⁶.

Сценическое оформление представления, созданного на основе фрагментов музыкальных произведений Ф. Арайи, в том числе оперы «Цефал и Прокрис», основывалось на использовании подлинных эскизов декораций Дж. Валериани и театральные костюмов Р.-Л. Боке. В легкой развлекательной форме составлен познавательный рассказ о технической стороне театрального устройства, создании декораций и сценической «машинерии», который «проиллюстрировал» оформление пространства с помощью мультимедиа. Повествование об истории создания русской оперы ведется от лица старого театрального зала, который говорит со зрителями глуховатым голосом одного из прославленных мастеров современной сцены Олега Басилашвили.

Для того чтобы «вписать» в ансамбль Оперного зала новые технологии, потребовалось немало усилий: сценическое действие разворачивается на основе потоков света, видеопроекций и музыки (рис. 6, 7). В начале представления перед зрителями восседает на сцене оркестр из статичных, вырезанных из фанеры фигур, которые по мере развития действия «одеваются» светом в роскошные сценические костюмы, а солист обретает узнаваемые черты играющего на скрипке императора. Динамичное действие с оригинальной музыкальной аранжировкой дарит музейному зрителю полное представление о рождении русской оперы на ораниенбаумской сцене.

Мультимедийный спектакль, продолжающийся 20 минут, состоит из трех частей: первый сюжет рассказывает о возникновении итальянской оперы в России, второй — о технической стороне создания театрального зала и, наконец,

⁶ Руководитель проекта Елена Кальницкая, автор идеи, сценария, сценографии и режиссер Глеб Фильштинский. Тимур Москаленко — сценарий, сценография, Николай Якимов — музыкальный руководитель, Сергей Николаев — видеохудожник, Андрей Титов-Врублевский — звукорежиссер, Виктор Семенов — звукорежиссер, звукоинженер, Яна Бойцова — художник по свету, Сергей Рылко — ведущий технолог. Над проектом работали научные сотрудники, хранители ГМЗ «Петергоф» Нино Вахания, Юлия Никитина, Глеб Седов, Ирина Федотова и др.



Рис. 6. Театральный зал Картинного дома в Ораниенбауме. Спектакль «Рождение русской оперы». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 7. Театральный зал Картинного дома в Ораниенбауме. Спектакль «Рождение русской оперы». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

третий представляет собой законченный фрагмент оперы «Цефал и Прокрис» Франческо Арайи. Необычное представление по сценарию, созданному на основе исторических исследований, подтвержденных документами и артефактами, облеченное в театральную форму, стало следующим шагом на пути внедрения мультимедийных технологий в музейное пространство. Оно ежедневно предлагается вниманию посетителей музея и, входя в каждую обзорную экскурсию по Картинному дому, дарит зрителям эффект реального присутствия на спектакле в зале императорского театра. Мультимедийное решение сценического оформле-

ния спектакля и постановка классической оперы успешно решили комплекс художественных, концептуальных, логистических и экономических проблем музея «Картинный дом».

Историко-культурный проект «Петергофские дачники»

После завершения реставрации Фермерского дворца, любимого места пребывания императора Александра II в Петергофе, экспозиция, созданная в 2011 г. на первом этаже по традиционному интерьерному принципу, в полной мере передавала атмосферу загородной жизни царской семьи. Убранство покоев проводилось на основе исторической иконографии: чертежей, архивных документов и фотографий. Интерьеры жилого дома второй половины XIX в. традиционно делились на мужскую и женскую половины.

Супружеская чета обустроила дворец, следуя своим вкусам и предпочтениям, наполнив его техническими новинками: в Фермерском дворце сохранились подлинный лифт, мраморные ванны, туалеты, винтовые лестницы и многое другое. Уцелело незначительное количество мемориальных предметов обстановки, но многолетняя исследовательская и собирательская работа научного коллектива музея позволила с помощью принципа аналогий полностью восстановить убранство дворца. Знакомство с экспозицией предваряет рассказ о жизненном пути царя-реформатора: на плазменной панели в приемной зритель имеет возможность посмотреть десятиминутную программу «Александр II. Жизнь и судьба», рассказывающую о сложном периоде русской истории, связанном с отменой крепостного права.

В интерьерах второго этажа — служебных и детских апартаментов — предполагалось после реставрации воссоздать убранство по тому же принципу историзма, наполнив залы набором исторических предметов, собранных по типу упомянутых в покомнатной описи. Однако в процессе работы пришло понимание, что скромные жилые покои Фермерского дворца, хронологически связанные с расцветом летней жизни Петергофа, могут стать пространством для музея, рассказывающего о феномене дачной культуры. При этом предполагалось, что современные технологии в полной мере позволят создать специфическую дачную атмосферу.

Реализации проекта «Петергофские дачники» предшествовала масштабная научно-исследовательская работа: на основе изучения архивных материалов, мемуаров, документов, фотографий, периодической печати и художественной литературы был подготовлен обширный свод данных, необходимых для написания музейного сценария⁷.

Экспозиция, расположенная в 15 залах второго этажа, переносит музейного зрителя на южное побережье Финского залива XIX — начала XX в. Представление о характере дачной культуры этих мест дают 300 музейных предметов, погруженные в привычную для них среду обитания, воссоздающую дачный быт самых разных «петергофских дачников»: императорской семьи, придворной аристократии, городского обывателя.

⁷ Автор идеи и руководитель проекта Елена Кальницкая; научное обеспечение — Анна Ляшко, художник-режиссер экспозиции Сергей Голубков. Мультимедийные эффекты — студия «Шоу Консалтинг», художественный руководитель Глеб Фильштинский. В работе над проектом приняли участие сотрудники ГМЗ «Петергоф» Нино Вахания, Вадим Снакин и др.

Понятие *дача* вошло в широкий обиход во второй половине XIX столетия, обозначая загородные летние дома для городской семьи, и носило чисто петербургский характер. Вокруг императорской резиденции в Петергофе начал формироваться особый дачный мир, что определялось летним пребыванием в парке Александрия нескольких поколений Романовых. Обретая здесь свободу от сковывающих их жизнь придворных условностей, на даче они имели возможность предаваться любимым занятиям: ловле рыбы, охоте, сбору грибов и ягод, конным и пешим прогулкам, поездкам на велосипеде и играм на открытом воздухе. Вслед за царской семьей на взморье переезжало высшее общество: лица императорской свиты, аристократы, чиновники, военные, интеллигенция, состоятельные горожане. Среди известных петергофских дачников были представители семейства Бенуа, М. Г. Врубель, Э. Л. Ган, М. Ф. Кшесинская, Д. И. Менделеев, Н. А. Некрасов, А. Г. Рубинштейн, И. С. Тургенев, П. И. Чайковский и многие другие.

Целью проекта стало создание зримого воплощения многоплановой картины жизни летнего Петергофа, рассказа о том, что представляла собой дачная жизнь в городе придворного ведомства с привычным светским распорядком жизни. Летние обитатели становились участниками официальных мероприятий при дворе, присутствовали на торжественных обедах и приемах, развлекались на Петергофском празднике. Кроме светских развлечений для них существовали простые дачные радости: купание в Финском заливе, велосипедные прогулки в парке, пикники, походы в гости. Лето было связано с заготовками на зиму, варкой варенья, изготовлением наливок для долгой петербургской зимы.

Экспозиция задумывалась и строилась согласно распорядку дачной жизни: музейный посетитель двигается по маршруту, уводящему от столичной суеты и суетоки вокзала к тишине вечеров, размеренности загородного отдыха на взморье, музицированию и занятиями живописью. Изучив вопросы процедуры найма дачи, стоимости летнего жилья, упаковки и перевозки багажа разными путями — автомобильным, поездным, водным, авторы концепции составили целую «энциклопедию» дачной жизни. Первый зал экспозиции имитирует вокзальный перрон, где зритель в окружении подлинных предметов чувствует себя будущим дачником (рис. 8). Затем он оказывается на лоне дачной природы, среди пенья птиц и запахов цветов и трав: следующий зал, словно обоями, «оклеен» чертежами петергофских дач, которые создавались лучшими зодчими эпохи, и проекты неизменно согласовывал сам император или ответственные представители двора. Музейный зритель может осмотреть веранду типичного дачного дома (рис. 9), побывать в мастерской художника и кабинете аристократа, заглянуть в дамский будуар (рис. 10) и наполненную игрушками детскую (рис. 11). Получив представления о разнообразных развлечениях петергофского лета, он разглядывает сквозь стекла шкафов заготовленные на зиму наливки и варенья, чувствует запах сушеных трав, ощущает грусть осеннего расставания с Петергофом.

Рассматривая российских императоров как венценосных дачников, авторы концепции посвящают их времяпрепровождению отдельный зал, где картина дачного быта заключена в огромную раму, состоящую из множества дачных фотографий и одного экрана, на котором постоянно меняются изображения петергофских дачных построек династии — в Сергиевке, Знаменке, Стрельне и др. (рис. 12).



Рис. 8. Историко-культурный проект «Петергофские дачники». Зал «Железнодорожная станция». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 9. Историко-культурный проект «Петергофские дачники». Зал «Дачная веранда». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 10. Историко-культурный проект «Петергофские дачники». Зал «Дамский будуар». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 11. Историко-культурный проект «Петергофские дачники». Зал «Дачная детская». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 12. Историко-культурный проект «Петергофские дачники». Зал «Императорские дачники». Фото В. Королева, М. Лагоцкого

Информационные технологии использованы в этом проекте в принципиально новых вариантах: мультимедиа отходят на второй план, а ведущую роль играет художник — режиссер пространства, который, следуя основной концептуальной идее, создает образ каждого зала. На всем пути зритель встречает в огромных зеркалах отражения таинственных незнакомок в белых платьях и летних шляпах, в одной из них угадывается облик знаменитой дачницы из Стрельны Матильды Кшесинской. В залах стоят необычные предметы: сложноустроенный «шкаф-часы», который, подобно телевизору, «высвечивает» фрагменты дачной жизни, показывая время купания, чаепития, вечерних забав.

Важной составляющей проекта выступает музыкальное сопровождение. Звучащие в залах мелодии становятся неотъемлемой частью повествования, переносят посетителя в дачную культуру, рассказ о которой складывается из среднего оформления пространства и подлинных музейных предметов. Музыка в проекте становится не только «значительным стимулятором переживаний посетителя», но и самостоятельным экспонатом [16, с. 192].

Кроме экспозиции во дворце создан «дачный кинотеатр», где демонстрируется фильм о дачной жизни с участием Б. В. Аверина, С. И. Богданова, Н. В. Бурова, Д. А. Гранина, Я. А. Гордина, Т. В. Черниговской, М. Л. Шретер. Знаменитые горожане рассказывают о своем дачном детстве, вспоминая летние игры, традиции, обычаи и нравы.

В целом проект «Петергофские дачники» ориентирован на семейную аудиторию и всех тех, кто интересуется жизнью Петергофа рубежа веков. Пространство экспозиции использует театрализацию для максимально достоверной имитации дачного быта, воссозданного по историческим источникам. Замысел реконструк-

ции исторического быта в его неизменности получил успешное воплощение, а зритель, вовлеченный в игру с пространством, не остается сторонним бесстрастным наблюдателем, а эмоционально и интеллектуально вовлекается в суть экспозиции.

Историко-культурный проект «Ораниенбаум сквозь века»

Проект «Ораниенбаум сквозь века» создавался как преамбула к знакомству с архитектурным ансамблем Большого дворца, построенного для князя А. Д. Меншикова под началом архитектора Д. М. Фонтана, а позднее — И. Г. Шеделя. На протяжении двух столетий дворец многократно менял владельцев, а после национализации в 1918 г. до 1995 г. его занимали учреждения разного профиля.

Один из наиболее ценных памятников петровского времени впервые стал музеем в 2011 г., но полемика по поводу концепции его экспозиции велась несколько предшествующих лет. Облик величественного здания почти полностью сохранился, тогда как его внутреннее убранство претерпело серьезные изменения, а предметы обстановки оказались полностью утрачены. Итогом дискуссии стало решение воссоздать в центральной части дворца интерьеры и быт двора времени великой княгини Елены Павловны, блистательной хозяйки Ораниенбаума середины XIX столетия.

Однако с первых месяцев существования нового музея стало понятно, что у дворца есть и другая история — история его первого владельца, губернатора Санкт-Петербурга и герцога Ижорского А. Д. Меншикова, ближайшего друга и соратника Петра Великого. Так родилась идея исторического музейного проекта «Ораниенбаум сквозь века», который после завершения реставрации дворца разместился в его западном флигеле. При реализации замысла использовались традиционные экспозиционные приемы, однако основным методом дизайнерского проектирования пространства стала театральная режиссура.

Проект начинается с предыстории дворцового строительства на древних Ижорских землях. Искусственно созданное виртуальное пространство позволяет зрителям «перенестись» на несколько тысячелетий назад, очутившись на берегу Финской акватории после окончания ледникового периода, а затем увидеть процесс формирования современного ландшафта. Переходя из зала в зал, гости Ораниенбаума становятся участниками захватывающих сражений Северной войны, оказываются на командном пункте Петра I и под стенами осажденной крепости «Орешек», где на их глазах разворачивается ее штурм (рис. 13). Далее им предоставляется возможность побывать на аудиенции у губернатора Ингерманландии А. Д. Меншикова, вступив в рабочий кабинет «светлейшего» (рис. 14).

Помимо истории Северной войны и биографии владельца резиденции, экспозиция затрагивает архитектурную историю дворца: особый интерес вызывает механический макет, который знакомит с изменениями дворцово-паркового ансамбля на протяжении десятилетий.

Авторы стремились найти новые мультимедийные приемы для организации традиционной для музея вводной экспозиции, при создании которой главными взаимодействующими фигурами стали носитель знания (историк), интерпретатор этого знания (режиссер) и «потребитель» — познающий субъект (музейный зритель) [16, с. 129]. Все они в равной мере оказались необходимы друг другу.



Рис. 13. Историко-культурный проект «Ораниенбаум сквозь века». Зал «Штурм крепости “Орешек”». Фото В. Королева, М. Лагоцкого



Рис. 14. Историко-культурный проект «Ораниенбаум сквозь века». Рабочий кабинет А. Д. Меншикова. Фото В. Королева, М. Лагоцкого

Необычные методы изложения информации и средства, рассчитанные на активизацию внимания и воображения посетителя, эмоциональное воздействие на него, оказались чрезвычайно привлекательны для детской и юношеской аудитории, в результате чего проект получил большое воспитательное значение. При помощи музейной зрелищности зрители смогли погрузиться в историю через визуализацию не только событий, но и смыслов.

Историко-культурные проекты ГМЗ «Петергоф» сформировали новое отношение к музейным предметам, помещенным в исторический контекст. Такая постановка проблемы в большей степени, чем прежде, сделала экспонаты частью живой культуры, хотя их число не так велико. Однако, играя роль смысловых акцентов в средних пространствах, они «говорят» с посетителем музея на особом языке, позволяя ему почувствовать смысловую идею каждого музейного сюжета. Именно через предметы доводятся до зрителя мысли и чувства, а пространства способствуют раскрытию «души» каждого экспоната.

В рассмотренных театрализованных экспозициях авторами выступили историк, хранитель, художник, дизайнер, художник по свету, сценограф, использующие в своей деятельности различные приемы, создавшие экспозиции «о людях и для людей» [17, с. 64]. Нельзя не сказать, что в начале работы звучали мнения, что приглашение в музей театрального режиссера снизит роль музейных специалистов, в «спектакле» изменится место и значение музейного предмета, в ряде случаев появятся «новоделы». Однако опасения не оправдались, поскольку каждая музейная вещь продолжала восприниматься как носитель ценностей культуры, а художники и сценографы работали в неизменном соавторстве с музейным специалистом. Рассматривая их деятельность как роль режиссера, создателя креативной среды и интерпретации музейных предметов, нельзя не сказать, что все творческие решения принимались на паритетных началах. Умение специалистов делиться своими знаниями друг с другом привело к тому, что «профессиональные усилия, помноженные на творческую индивидуальность», привели к неожиданным и неповторимым результатам [7, с. 24]. Процесс сотворчества позволил найти новое выражение традиционного содержания в современных формах и художественных решениях экспозиций, которые, на наш взгляд, в еще большей степени стали восприниматься как особая научно-художественная система.

В новых проектах ГМЗ «Петергоф» музейная театрализация поднялась до уровня сложного междисциплинарного феномена, проявившегося в предметно-образном контексте. Определив синтез научно-исследовательских, эстетических и эмоциональных составляющих экспозиции, именно зрелищность стала понятным всем и каждому проводником между прошлым и настоящим, обусловила связь между музеем и посетителем, в полной мере позволила создать «музеи утраченных событий», музеефицировать явления культуры. В силу этого справедливым представляется утверждение Е. Н. Местеницы о том, что современный музейный мир обретает новый имидж «благодаря профессиональному потенциалу, креативному мышлению, отказу от стандартизированных решений и поиску новых способов представления музейной информации» [18, с. 25].

Сознание современного человека, особенно молодого, весьма специфично: оно подготовлено для моментального восприятия образа, нуждается в расширении информации о музейном объекте, а главное, стремится к максимальной скорости

получения любого нового знания. В связи с этим научный коллектив ГМЗ «Петергоф», пойдя по пути изменения принципов построения экспозиции, сделал театрализацию музейного пространства основополагающим принципом ее создания. Искусственность стала важным приемом воздействия на зрителя и использовалась для создания режиссером целостного художественного образа, не оправдав при этом опасение О. С. Дмитриевой, что «аттракцион за счет производимого потрясения сотрет границу между экспонатом и посетителем-наблюдателем» [19, с. 194].

Образность всех четырех экспозиций определила в искусственно созданной среде возникновение новой информации на основе традиционного исторического знания и новых ассоциаций. При знакомстве с подобными экспозициями быстро «включаются» в работу все познавательные способности человека, которого сегодня можно назвать «новым культурным потребителем» [20, с. 15], поскольку театрализация как составная часть музейной интерактивности может способствовать постижению истории не только на уровне обобщенного знания, но и на уровне личного опыта каждого зрителя. В новых проектах ГМЗ «Петергоф» музейная театрализация проявилась в предметно-образном и мировоззренческом контексте экспозиции, в синтезе ее научно-исследовательских, эстетических и эмоциональных составляющих, стала проводником между прошлым и настоящим. Зрелищность определила связь между музеем и посетителем, а созданные на ее основе проекты высоко оценили не только зрители, но и профессиональное сообщество⁸.

Таким образом, инновационный музейный дизайн, построенный на основе создания театрализованной драматургии музейной экспозиции, привел к появлению принципиально новых музеев в огромном дворцово-парковом комплексе музея-заповедника «Петергоф». Обращение создателей в значительной степени к молодому поколению привело к тому, что посещаемость этих музеев в ряде случаев достигла востребованности самых любимых музеев в Нижнем парке Петергофа — Монплезира, Марли и Эрмитажа. В итоге опыт театральной режиссуры музейного пространства позволил авторам историко-культурных проектов добиться с их помощью сохранения нашей исторической памяти.

Литература

1. Майстровская, Мария. *Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля*. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
2. Каулен, М., А. Сундиева, И. Чувилова, О. Черкаева, М. Борисова, Л. Хаханова, и Л. Скрипкина. «Словарь актуальных музейных терминов». *Музей*, no. 5 (2009): 47–68.
3. Михайловская, Анна. *Музейная экспозиция: Организация и техника*. Ред. Федор Петров и Константин Митяев. М.: Искусство, 1964.
4. Калугина, Татьяна. *Художественный музей как феномен культуры*. СПб.: Петрополис, 2008.

⁸ Историко-культурный проект «Государевы потехи» стал победителем конкурса «Музейный Олимп — 2014» в номинации «Экспозиция года» и фестиваля «Интермузей — 2014»; музей «Картинный дом» и мультимедийное представление, посвященное истории эпохи русского барокко, победили в конкурсе «Музейный Олимп — 2015» в номинации «Экспозиция года» и стали лауреатом фестиваля «Интермузей — 2016»; историко-культурный проект «Петергофские дачники» лидировал на конкурсе «Музейный Олимп — 2016» и получил диплом финалиста в номинации «Лучший научно-исследовательский музейный проект» на фестивале «Интермузей — 2017»; проект «Ораниенбаум сквозь века» получил диплом финалиста в номинации «Лучший проект в сфере информационных технологий» на фестивале «Интермузей — 2017».

5. Майстровская, Мария. “Музейная экспозиция: тенденция развития”. В сб. *Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство и экспозиция. Новые сценарии и концепции*, отв. ред. и сост. Мария Майстровская, 7–22. М.: РИК, 1997.
6. Никишин, Николай. “Музейные средства: знаки и символы”. В сб. *Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство и экспозиция. Новые сценарии и концепции*, отв. ред. и сост. Мария Майстровская, 23–32. М.: РИК, 1997.
7. Поляков, Тарас. *Как делать музей? О методах проектирования музейной экспозиции*. М.: РИК, 1997.
8. Щепеткова, Ирина. *Музей: метаморфозы театральности*. СПб.: Знак, 2005.
9. Щепеткова, Ирина. “Феномен ‘театрализации музея’”. В сб. *Триумф музея?*, отв. ред. Антонина Никонова, 244–58. СПб.: Осипов, 2001.
10. Бенуа, Александр. “Дворцы-музеи”. В кн. *Александр Бенуа размышляет... Статьи, письма, высказывания*, подгот. и коммент. Илья Зильберштейн и Алексей Савинов, 71–83. М.: Советский художник, 1968.
11. Ананьев, Виталий. “Институт истории искусств и пригородные дворцы-музеи в 1920-е годы”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История*, no. 3 (2014): 128–44.
12. Шеманский, Анатолий, и Семен Гейченко. *Историко-бытовой музей XVIII века в Петергофе. Большой дворец*. 2-е изд. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств; Л.: тип. Ив. Федорова, 1931.
13. Бондарев, Сергей. “Довоенный Петергоф: музейная миссия и государственная идеология”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История*, no. 4 (2016): 124–41.
14. Белов, Алексей. “Из истории создания музея в Большом Петергофском дворце”. В сб. *Памятник архитектуры — от дворца к музею: сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ “Петергоф”, 2012*, ред. Ольга Капполь, 226–37. СПб.: Европейский дом, 2013.
15. Шмит, Федор. *Музейное дело: Вопросы экспозиции*. Л.: Academia, 1929
16. Гнедовский, Михаил. “Музейная коммуникация и музейный сценарий”. В сб. *Музей и современность*, 127–33. М.: Сов. Россия, 1986.
17. Юхневич, Марина. “Театрализация в музейном пространстве: за и против”. *Музей*, no. 7 (2011): 61–6.
18. Мастеница, Елена. “Музейный мир в XXI веке: векторы развития”. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*, т. 212 (2015): 19–26.
19. Дмитриева, Ольга. “Музеи и аттракционы: альтернатива в режиссуре музейного пространства”. В сб. *Триумф музея?*, отв. ред. Антонина Никонова, 191–4. СПб.: Осипов, 2001.
20. Шляхтина, Людмила. “Современный музей: идеи и реалии”. *Вопросы музеологии*, no. 2 (2011): 14–9.

Статья поступила в редакцию 15 апреля 2018 г.;
рекомендована в печать 31 мая 2018 г.

Контактная информация:

Кальницкая Елена Яковлевна — д-р культурологии; ekalnitskaya@mail.ru

Theatrical staging as a method of museum space designer’s projecting

E. Ya. Kalnitskaya

State Museum Reserve “Peterhof”,
2, Razvodnaya str., Peterhof, St. Petersburg, 198516, Russian Federation

For citation: Kalnitskaya, Elena. “Theatrical staging as a method of museum space designer’s projecting”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 480–507. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.309>

The article considers the problem of creating new expositions of the State Museum Reserve “Peterhof” on the basis of modern interaction between the museum and theater. Historical displays in Peterhof palaces are analyzed first, and then the focus is shifted to the history of emergence of new diverse expositions designed by means of theatricalization of the the

historical space of the museum-reserve. The comparison of the principles of organising these expositions, called “historical cultural projects”, as well as the comparison between the types of museum and theater entertainment, receives a fundamentally new theoretical understanding. Nowadays, the creation of the museum exposition is considered to be a specific sphere of art, architecture and design. Traditionally, it was perceived as the main form of presenting historical and cultural heritage in the form of an artificially created spatial structure displaying objects. At present, the latest innovative information technologies have introduced dynamics into this process, made it possible to present an original interpretation of the theme of the exposition on the basis of musical, dramatic, audiovisual and other means. Today, the exhibition is characterized by the complexity of conceptual solutions and a diversity of plastic expression, which brings this genre closer to the theatrical action, and the museum environment is constructed according to the principles of scenography. In this regard, the traditional exhibitional techniques based on the display of the totality of museum items selected according to a certain system are replaced with methods of museumification of cultural phenomena. To implement such tasks, museum specialists work together with theater directors and stage designers, following a specially written scenario. As a result, museum theatricalization rises to the level of a complex interdisciplinary phenomenon, manifested in a subject-shaped context. Synthesizing research, aesthetic and emotional components of the exhibition, entertainment becomes an understandable medium between the past and the present, determines the connection between the museum and the visitor, fully enables to create “museums of lost events” and to museumify the phenomena of culture.

Keywords: The State Museum Reserve *Peterhof*, museum space, theatrical staging, exposition design, synthesis of museum and theatrical art language, methodical of designer’s exposition projecting, expositional dramaturgy, innovative artistic design.

References

1. Maistrovskaia, Mariia. *Muzei kak ob’ekt kul’tury. Iskusstvo ekspozitsionnogo ansambliia*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2016. (In Russian)
2. Kaulen, M., A. Sundieva, I. Chuvilova, O. Cherkaeva, M. Borisova, L. Khakhanova, and L. Skripkina. “Slovar’ aktual’nykh muzeinykh terminov”. *Muzei*, no. 5 (2009): 47–68. (In Russian)
3. Mikhailovskaia, Anna. *Muzeinaia ekspozitsiia: Organizatsiia i tekhnika*. Edited by Fedor Petrov and Konstantin Mitiaev. Moscow: Iskusstvo. 1964. (In Russian)
4. Kalugina, Tat’iana. *Khudozhestvennyi muzei kak fenomen kul’tury*. St. Petersburg: Petropolis, 2008. (In Russian)
5. Maistrovskaia, Mariia. “Muzeinaia ekspozitsiia: tendentsiia razvitiia”. In *Muzeinaia ekspozitsiia: Teoriia i praktika. Iskusstvo i ekspozitsiia. Novye stsenarii i kontseptsii [Museum presentation (Theory and practice, presentation art, new scripts and concepts)]*, compiled and edited by Mariia Maistrovskaia, 7–22. Moscow: RIK, 1997. (In Russian)
6. Nikishin, Nikolai. “Muzeinye sredstva: znaki i simvoly”. In *Muzeinaia ekspozitsiia: Teoriia i praktika. Iskusstvo i ekspozitsiia. Novye stsenarii i kontseptsii*, compiled and edited by Mariia Maistrovskaia, 23–32. Moscow: RIK, 1997. (In Russian)
7. Poliakov, Taras. *Kak delat’ muzei? O metodakh proektirovaniia muzeinoi ekspozitsii*. Moscow: RIK, 1997. (In Russian)
8. Shchepetkova, Irina. *Muzei: metamorfozy teatral’nosti*. St. Petersburg: Znak, 2005. (In Russian)
9. Shchepetkova, Irina. “Fenomen ‘teatralizatsii muzeia’”. In *Triumf muzeia?*, edited by Antonina Nikonova, 244–58. St. Petersburg: Osipov, 2001. (In Russian)
10. Benua, Aleksandr. “Dvortsy-muzei”. In Aleksandr Benua *razmyshliaet... Stat’i, pis’ma, vyskazyvaniia*, prepared and commented by Il’ia Zil’bershtein and Aleksei Savinov, 71–83. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1968. (In Russian)
11. Anan’ev, Vitalii. “Institut istorii iskusstv i prigorodnye dvortsy-muzei v 1920-e gody”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriiia 2. Istoriiia [Vestnik of Saint Petersburg University. Seria 2. History]*, no. 3 (2014): 128–44. (In Russian)

12. Shemanskii, Anatolii, and Semen Geichenko. *Istoriko-bytovoii muzei XVIII veka v Petergofe. Bol'shoi dvorets*. 2nd ed. Moscow: Gos. izd-vo izobrazitel'nykh iskusstv; Leningrad: tip. Iv. Fedorova, 1931. (In Russian)
13. Bondarev, Sergei. "Dovoennyi Petergof: muzeinaia missiia i gosudarstvennaia ideologiiia". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriia 2*, no. 4 (2016): 124–41. (In Russian)
14. Belov, Alexey. "Iz istorii sozdaniia muzeia v Bol'shom Petergofskom dvortse". In *Pamiatnik arkhitektury — ot dvortsa k muzeiu: sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii GMZ "Petergof"*, 2012, edited by Olga Kappol', 226–37. St. Petersburg: Evropeiskii dom, 2013. (In Russian)
15. Shmit, Fedor. *Muzeinoe delo: Voprosy ekspozitsii*. Leningrad: Academia, 1929. (In Russian)
16. Gnedovskii, Mikhail. "Muzeinaia kommunikatsiia i muzeinyi stsenarii". In *Muzei i sovremennost'*, 127–33. Moscow: Sov. Rossiia, 1986. (In Russian)
17. Iukhnevich, Marina. "Teatralizatsiia v muzeinom prostranstve: za i protiv". *Muzei*, no. 7 (2011): 61–6. (In Russian)
18. Mastenitsa, Elena. "Muzeinyi mir v XXI veke: vektory razvitiia". *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, vol. 212 (2015): 19–26. (In Russian)
19. Dmitrieva, Olga. "Muzei i attraktsiony: al'ternativa v rezhissure muzeinogo prostranstva". In *Triumf muzeia?*, edited by Antonina Nikonova, 191–4. St. Petersburg: Osipov, 2001. (In Russian)
20. Shliakhtina, Liudmila. "Sovremennyi muzei: Idei i realii". *Voprosy muzeologii*, no. 2 (2011): 14–9. (In Russian)

Author's information:

Elena Ya. Kalnitskaya — Dr. Habil.; ekalnitskaya@mail.ru