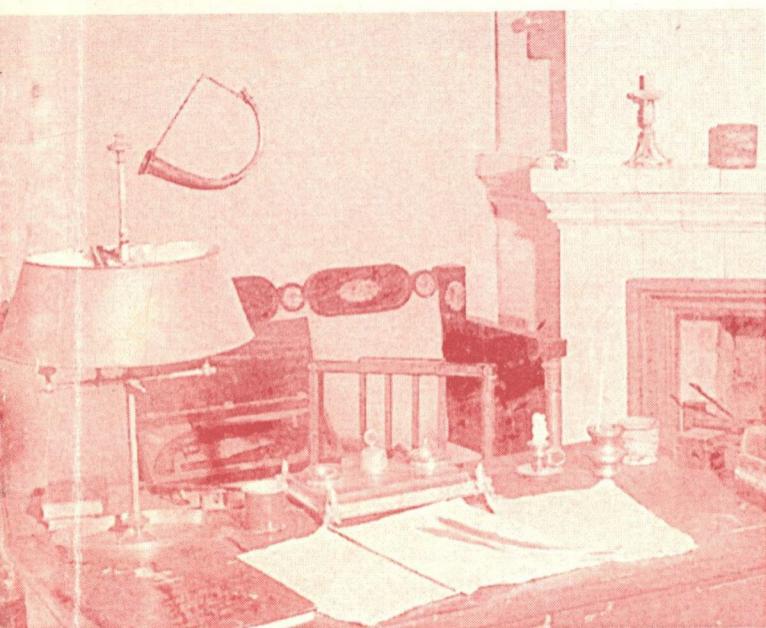


213 Сб.
169

Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Михайловское»



МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 22

Г.П. Сергеева

Циклы и цикличность
в музейной экспозиции

2002



Министерство культуры Российской Федерации

*Государственный мемориальный историко-литературный
и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С.Пушкина
«Михайловское»*

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Сборник статей научных сотрудников
музея-заповедника А.С. Пушкина
«Михайловское»

Выпуск 22

Г.П. Сергеева

**Циклы и цикличность
в музейной экспозиции**

Пушкинские Горы – Москва
2002



ББК 83.3 (2Рос-Рус)

Михайловская пушкиниана: Сборник статей научных сотрудников музея-заповедника А.С.Пушкина «Михайловское». Выпуск 22. Г.П.Сергеева. Циклы и цикличность в музейной экспозиции. — Пушкинские Горы — М., 2002. — 132 с.

ISBN 5-94595-006-8

В данном выпуске сборника «Михайловская пушкиниана» публикуется монография Г.П.Сергеевой (директор гуманитарно-культурного центра «Пилигрим», г. Санкт-Петербург), посвященная цикличности как концептуальной основе пространственно-временной организации музея и циклу как жанру музейной экспозиции.

Автор приводит библиографический обзор теоретической литературы по указанной проблематике, рассматривает не только методы работы музея и его социально-культурные характеристики, но и сущность самого феномена музея и музейности как продукта культурной практики человечества.

Анализируя экспозиционную систему музея-заповедника А.С.Пушкина «Михайловское», автор вычленяет черты, формирующие цикловую форму.

Издание рассчитано на специалистов-музееведов, историков, социологов, культурологов и круг читателей, интересующихся вопросами развития музееведения как частным вопросом истории культуры.

ББК 83.3 (2Рос-Рус)

ISBN 5-94595-006-8

© Текст, Г.П.Сергеева, 2002
© Оформление, оригинал-макет,
ООО «Инфоконсалтинг», 2002



Введение

Интерес к проблеме цикла и цикличности можно считать сложившимся в различных сферах гуманитарного знания. В философских исследованиях последних лет рассматривается цикличность как некий универсальный закон бытия, разрабатывается циклическая модель мироздания, исследуется интерпретация циклических процессов в трудах представителей разных философских систем от древнего мира до наших дней.

В современном российском музееоведении теоретические исследования трудно назвать его сильной стороной. В библиографических обзورах раздел «теория» представлен преимущественно исследованиями зарубежных ученых. Музеищики-практики относятся к теоретикам музеиного дела с традиционной неприязнью (так, художники недолюбливают искусствоведов, а писатели — критиков), свидетельствующей о том, что теория музеиного дела пока находится в ранней «критической» фазе своего развития: в более развитой области литературы, например, художники слова с уважением воспринимают академическое литературоведение. Самы теоретики-музееведы находятся под гнетом устаревших требований непременной «пользы» их исследований — считается, что теория должна создавать конкретные ориентиры и чуть ли не указания для практической работы, ибо, по бытующему мнению, нет ничего практичнее хорошей теории.

Спорить с этим утверждением трудно, но нельзя не отметить, что такая «практичная» теория не создается одновременно, а формируется постепенно, иногда в течение достаточно длительного времени. В гуманитарных сферах деятельности и знания развитие теории начинается с *осмыслиния* уже существующих в практике феноменов, а не с по-



пыток создать некую программу, декларирующую предполагаемые действия. Корпус теоретических оснований, способных ориентировать практическую деятельность на разработанные в теории подходы и модели, складывается лишь со временем. В нашу технократическую эпоху часто забывают, что гуманистическое знание — это не техническое приспособление, которое имеет смысл лишь в случае быстрого и экономичного внедрения. Поэтому от теории требуют практических рекомендаций, а практиков упрекают в недостаточности теоретической базы.

Известный отечественный музеевед В.Ю.Дукельский справедливо видит причины подобных конфликтов в существующем и укоренившемся взгляде на музей как на *средство*: «От музея все время чего-то требуют, он постоянно чему-то служит, что-то отражает, воплощает, реализует. То это просвещение народа, то воспитание «в духе...», то ответ на запросы времени, то формирование исторического сознания или художественных вкусов» [1]. Однако предметом теоретического музееведения должны стать поиски и анализ сущности музея как явления культуры, то есть необходимо возобладание концепции музея не как *средства*, но как *цели*. При таком подходе в центре внимания оказываются не методы работы музея или его социально-культурные характеристики, а сущность самого феномена музея и музейности как продукта культурной практики человечества, отражающего в себе специфические черты ментальности той или иной эпохи.

Классик мирового музееведения З.Странский считает, что развитие музееведения зависит «от познания специфического отношения человека к действительности» [2]. Музейная экспозиция как сложное и уникальное явление нуждается в постижении ее культурной семантики с использованием универсальных категорий. К числу наиболее важных категорий, моделирующих действительность в сознании человека, относятся категории пространства и времени. Музей актуализирует их в процессе своего формиро-



вания и функционирования, а посетитель — реципиент музея — воспринимает и осмысливает в рамках собственной картины мира, содержащей в себе целый ряд архетипических структур, генетически связанных с самим процессом формирования моделей мышления и восприятия. Один из самых устойчивых архетипов — пространственно-временная модель, имеющая циклическую и линейно-циклическую форму, исследованию которой посвящена первая часть данной работы.

Цикл — термин достаточно многозначный. Вторая часть данной работы посвящена анализу цикла как явления художественного ряда. Современная экспозиция, являясь квинтэссенцией смысла и назначения музея, основным каналом музейной коммуникации, приобретает новое качество, становясь самостоятельным и самоценным художественным жанром. Это происходит благодаря творческому об разному воплощению научного содержания ее концепции. Одним из возможных перспективных подходов к изучению поэтики музейной экспозиции представляется исследование ее жанровой системы и, в частности, феномена цикла как явления художественной целостности. В литературоведении и искусствознании накоплен богатый материал в исследовании поэтики цикловой жанровой формы. Представляется, что он может стать опорой для анализа художественной формы такого синтетического вида искусства, как литературно-мемориальная экспозиция музея-заповедника.

При анализе музейного текста в качестве эмпирического материала мы будем использовать Государственный музей-заповедник А.С.Пушкина «Михайловское». Для этого есть основания. Во-первых, Пушкинский заповедник является одним из самых старых и развитых музеев цикловой формы. Во-вторых, он пользуется большой популярностью даже в современную сложную эпоху, когда многие музеи переживают падение посещаемости. Главным же основанием при выборе этого Заповедника для исследований является особый статус Пушкина и пушкинской эпохи в русской



культуре. Как справедливо отмечено Е.И.Высочиной, в работах которой прослеживается смена интерпретаций личности и творчества Пушкина на разных этапах развития отечественной культуры, «образ Пушкина особенно интересен тем еще, что позволяет ставить вопрос о своего рода *типологии личности, истории жизни и истории восприятия наследия творца*» (курсив Е.И.Высочиной) [3]. Имя Пушкина, его личность и творчество, время, в которое он жил, приобрели в нашем национальном сознании черты культурного мифа. Мифологизация образа Пушкина есть признанный отечественной наукой факт [4], как справедливо отметил С.М.Некрасов: «Метаморфозы этой мифологизации отразили изменения условий жизни страны в различные периоды ее существования, а также настоятельную потребность присутствия образа А.С.Пушкина в общественном сознании России» [5]. Анализ экспозиционной системы музея-заповедника А.С.Пушкина «Михайловское» позволит, как мы надеемся, выделить черты формирующейся цикловой формы и в экспозициях других литературно-мемориальных музеев-заповедников.





ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСНОВА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЯ

Музей как воплощение линейно-циклической модели времени

Слово «цикл» ведет свое происхождение из греческого языка. «*Kyklos*» означало «круг», в этом значении слово было заимствовано латинским языком: «*kyklos* (*греч.*)», круг, окружность» [6]. Слово использовалось для обозначения явлений, имеющих замкнутую, кольцевую структуру: астрономические циклы (лунные, солнечные) или, скажем, лечебный цикл, предполагающий такую же замкнутость (здоровье – болезнь – здоровье). В этом значении слово было унаследовано русским языком. В словаре Даля дается именно такое толкование: «Цикл – период времени, срок, оборот дней, годов, круг. Круг луны, 19-летний; круг солнца, 28 лет» [7, Т.4, С.1259].

Словарь современного русского литературного языка определяет слово «цикл» как «закономерный, регулярный круг каких-либо явлений, действий, процессов» [8, Т.17, Стб.686]. Это значение дается в качестве первого, ведущего. Все последующие («совокупность связанных между собой явлений, последовательный ряд чего-нибудь», «в литературе, музыке – ряд произведений одного жанра, объединенных общей темой, общими героями» [8, Т.17, Стб.686]), которыми слово обросло за время своего бытования, таким образом, можно считать вторичными, привнесенными. Корневое же значение слова «цикл» связано с особым восприятием времени.



Пространство и время относятся к числу наиболее важных категорий, участвующих в создании картины мира любой эпохи. Наиболее древняя, архетипическая модель времени имела циклическую структуру. Жизнь первобытного охотниччьего общества и более поздних аграрных общин строилась на основе постоянного повторения циклов — биологических, астрономических, аграрно-хозяйственных и др., определяющихся природными ритмами времен года, фаз луны, стадий жизни самого человека, смены дня и ночи. Поэтому модель бытия человека и социума имела замкнутый характер. Понятия прошлого, настоящего и будущего укладывались не в линейную, а в циклическую структуру: загробный мир предков — прошлое — был непосредственно связан с земным миром настоящего, влиял на него. В свою очередь, земная жизнь была ориентирована на продолжение рода — на мир потомков, то есть на будущее. Однако и потомки в свой черед проходили барьер между жизнью и смертью и оказывались в загробном царстве прошлого. Круг замыкался. Для поддержания прочности, неразрывности круга бытия существовали богато разработанные системы обрядов.

С развитием культуры изменялись и усложнялись и представления о круговороте бытия. В мифологиях ранних цивилизаций (Египет, Шумер, Китай и др.) и особенно в древнегреческой античной мифологии рядом с понятием циклического времени возникают первые понятия о линейности. Формируются представления о начале и конце мира. Так, греческая мифология в качестве точки отсчета называет хаос — неупорядоченное состояние, противопоставленное космосу — стройной картине мироздания. Мир развивается от хаоса к космосу. Однако этот путь развития нельзя еще назвать линейным, так как в нем четко прослеживаются циклические стадии. Переход от одной эпохи-цикла к последующей объясняется гневом богов, уничтожающим мир и создающим на его месте новый круг бытия.



Наиболее яркое представление о бесконечном чередовании циклов бытия — это миф об умирающем и воскресающем боже. Аграрное божество (например, египетский Осирис) последовательно проходит через все циклы бытия: жизнь, смерть, воскресение и новая жизнь. Бытие предстает в этом мифе непрерывным, вечным, хотя и способным к изменению, так как к новой стадии жизни божество возвращается в несколько измененном состоянии. Для поддержания мирового универсума в вечном и непрерывно движущемся состоянии опять-таки существовала сложная обрядовая практика.

Циклическая модель времени была неразрывно связана с представлениями о круговой модели пространства: «Суточное и годовое круговое движение солнца соединяло цикличность времени с цикличностью пространства, что уже в более позднее время нашло отражение в структуре мегалитических сооружений, связанных с астрономическим счетом времени... или т.н. «круглых» календарей, в иероглифических и других символических способах обозначения времени или отдельных его элементов через фигуру круга», а также обусловило «типологически частый образ космоса в виде круга (или шара)» [9].

В классических мифологиях появляется представление о линейности бытия, то есть об историческом времени, однако линейная модель времени была в них по-прежнему «дополнена циклической моделью времени, чему способствовали ритуальное повторение событий Времени мифического, а также календарные мифы и развитие представлений об умирающем и воскресающем боже» [10, С.661].

Архетипы древних представлений о цикличности бытия унаследовало и христианство. Древние библейские мифы, по сути дела, содержат те же архаические представления о цикличности истории (миф о Великом потопе), они продолжали подпитываться природными и аграрно-хозяйственными циклами, на которых основывались все жизненные процессы. Однако в христианском учении появилась и четко прочер-



ченная линейность, так как бытие мыслилось в нем ограниченным двумя точками — от дня сотворения мира до дня Страшного Суда. Поэтому модель мира в христианстве выстроена в системе сложного сочетания древних архетипов и новых представлений. Так, в Евангелии по-своему воспроизводится миф об умирающем и воскресающем боже, из него убрана идея повторяемости. Однако в конкретной религиозной практике и эта легенда обретает циклический характер, проходя через систему ритуалов и праздников, отраженную в христианском календаре.

Таким образом, человеческая ментальность содержит в себе глубинные архетипические структуры, генетически связанные с самим процессом формирования моделей мышления. Каждая эпоха вносит свои корректизы и по-своему расставляет акценты, однако полностью уничтожить много вековую традицию мировосприятия не в состоянии никакая отдельно взятая историческая ступень, «некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную составляющую часть самого человеческого существа» [11, С.171]. В сознании европейской культуры, зародившейся в недрах мифологической эпохи и отшлифованной христианской традицией, продолжает рядом с научной картиной мира существовать более традиционная архетипическая модель. С одной стороны, она имеет линейный характер, определяемый оппозициями «создание мира / гибель мира», «мифическое время / историческое время»; а также понятиями прошлого, настоящего и будущего. С другой стороны, циклическая природа биологических, космических и природных процессов продолжает создавать почву для сохранения осознанного или неосознанного представления о цикличности бытия.

Сочетание этих двух структур создает сложные концепции схемы движения. Самой распространенной из них является спираль. Движение в каждом ее витке идет по кругу, но круг этот разомкнут и усложнен линейной направленностью развития в целом.



Представления о циклической и линейно-циклической модели пространственно-временного континуума создали богатейшую традицию в мировой и европейской философии и теологии.

Музей как феномен культуры возникает в период эллинизма, когда историческая концепция линейного времени приходит на смену мифологической концепции круговорота времени. Возникнув в этот переломный для системы мировосприятия момент, музей по сути своей стал воплощением циклическо-линейной модели мировосприятия, так как главная его цель — «содействие развитию культуры путем замедления процесса ее относительного обеднения» [12, С.126]. Музей хранит культуру прошлого для культуры будущего, одна из самых важных форм музейной коммуникации — диалог культур, разнесенных во времени. На это указывал еще в конце XIX века выдающийся русский ученый Н.Ф.Федоров, положивший начало музейной философско-культурологической рефлексии: «Музей есть последний остаток культа предков; он — особый вид этого культа, который, изгоняемый из религии... восстанавливается в виде музеев» [13, 567]. Но музей не просто хранит память о духовности прошлого, он создает духовность настоящего и будущего. Сущность и смысл музейного способа хранения в том, что оно не является чем-то мертвым, а создает почву для новых всходов, так как «сдача дел в архив и перенесение всяких останков жизни в музей были передачею в высшую инстанцию, в область исследования, в руки потомков. ...Музей есть собрание всего отжившего, мертвого, негодного для употребления; но именно потому-то он и есть надежда века, ибо существование музея показывает, что нет дел конченых. ...Для музея самая смерть не конец, а только начало» [13, С.517].

Таким образом, феномен музея имманентно содержит в себе идею циклического времени и связанных с ним форм пространства, он обращает потомков к культуре предков, замыкая тем самым время в кольцо. Однако актуализиро-



ваться эта идея может по-разному. В своей экспозиционной практике разные виды музеев используют разные способы пространственно-временной организации. Скажем, художественные галереи, строя свой экспозиционный космос, создавая свою картину мира, упорядочивают ее, скорее, по линейной модели, создают ряды, серии. Но даже в этих традиционных экспозициях заложен принцип цикла, так как чаще всего в них реализуется идея кольца — в архитектурном решении, в построении экскурсионных маршрутов, в логике организации пространства каждого зала. Это тем более продуктивно, что опирается на законы восприятия, психологами давно было отмечено, что большинство посетителей осматривает экспозицию, двигаясь по часовой стрелке, то есть подчиняясь логике солярного архетипа [14].

Дихотомии линейно-исторического / циклического-мифологического времени приобретают особое значение в исследовании музейной коммуникации — диалога музея со своим посетителем, так как современный музей «реализует артефакт вхождения в виртуальную реальность — символическую, фиктивную, мифологизированную» [15]. Следует отметить, что еще десять лет назад понятия мифологизированной реальности и сознания употреблялись в отечественной науке если не как негативные, то жеественные понятию вымысла, неистинности, то как обозначения некоторого несовершенства, требующего исправления. Сейчас за мифологизированным сознанием признается право на существование наряду с историческим. Они не противоречат друг другу, так как историческое сознание оперирует фактами, мифологическое же — символами, выводя историческое знание «на качественно иной уровень, трансформируя конкретные факты прошлого в духовные ценности и идеалы для настоящего и будущего» [16].

В экспозициях литературно-мемориальных музеев-заповедников можно вычленить целый ряд феноменов, определяющихся циклическими компонентами структуры про-



странныенно-временного континуума музея. Одной из черт, имманентно присущих мифологизированному сознанию и практике, является, как и было отмечено выше, ритуальность.

Циклическое время и пространство ритуала в музейной коммуникации

Проблема взаимодействия музея и посетителя была актуальна всегда, но каждая эпоха решала ее по-своему.

Поворот отечественного музея в сторону массовой аудитории совершился в 20-е годы XX века. В то время музей рассматривался как средство педагогики и инструмент агитации и пропаганды, причем идеология обязательно доминировала над педагогикой. Музеи «несли культуру в массы», ни на секунду не забывая о главной цели — укреплении позиций большевистской, советской, коммунистической идеи.

Изменения наметились в 50-е годы, когда в музейную работу возвратился научный подход, который когда-то преобладал в деятельности дореволюционных музеев. Пропагандистские цели сохранялись, но в преобразованном виде: музей начал рассматриваться как средство популяризации научных знаний. В экспозициях и экскурсиях по-прежнему преобладала дидактика.

Первые попытки музееведения осмыслить проблему взаимодействия музея и посетителя относятся к 60-м годам. Именно тогда возникает термин «музейная коммуникация» и отношения музея и его аудитории становятся не просто сферой прикладной деятельности массовых отделов музеев, а предметом научной рефлексии. В определении музейной коммуникации («процесс передачи информации, осуществляемый в музее путем демонстрации памятников истории и

культуры») подчеркивается, что «основу коммуникации музейной составляет восприятие экспозиции посетителями» [17]. Исследования проблемы «музей-посетитель», продолжавшиеся не одно десятилетие, имели по большей части социологическую направленность. Психологический, эстетический, культурологический аспект проблемы восприятия в этих исследованиях практически отсутствовал, как отсутствует он и по сей день.

В 60-е годы в музейной практике происходит перелом. Дидактический характер экспозиций перестает удовлетворять потребности нового этапа культурного развития. В экспозициях появляется и бурно нарастает художественный компонент, ориентированный не на трансляцию некоего знания, а на развитие эмоционального способа восприятия, эмпатии. Экспозиция рассматривается как синтез науки и искусства. К 90-м годам окончательно оформился взгляд на музейную экспозицию как на произведение искусства, соответственно изменилось и понимание особенностей ее восприятия: «Музейная экспозиция, как и всякое художественное произведение, не учит, а пробуждает ассоциации, рождает образы, мысли и чувства, обогащает культуру как творцов экспозиции, так и ее посетителей» [18, С.181].

Последнее высказывание, принадлежащее одному из самых именитых музейных художников-экспозиционеров, на наш взгляд, также грешит некоторой односторонностью. Нельзя утверждать, что музейная экспозиция «не учит». Ее визуально-верbalный текст, несомненно, содержит и транслирует определенную информацию. В том и состоит сложная специфика музея, что он синкетичен по природе, способен к воздействию и на интеллект, и на эмоции, принадлежит к сфере и науки, и искусства, и педагогики. Таким образом, посещение музея представляет собой сложно ориентированный коммуникативный акт. Для его обозначения М.Б.Гнедовским был предложен термин «ритуал», позволяющий «гармонизировать, собрать воедино знание, эмоцию и символическое действие человека» [19, С.40]. Для



мемориального же музея, как указывает исследователь, ритуальность посещения, выражаясь в примате эмоционального слоя восприятия над информативным, является одним из факторов определения сущности и характера мемориальной экспозиции [19, С.55–56]. Представляется, что это не востребованное пока в музееведении предложение заслуживает более внимательного рассмотрения и анализа.

Выше уже отмечалось, что представления о прочности, неразрывности круга бытия в архаическом сознании сохранялись с помощью тщательно разработанной и неукоснительно поддерживающейся практики обрядов (ритуалов): «Время мифическое является первоисточником не только причин, архетипических первообразов, но и магических духовных сил, которые, будучи активизированы ритуалами, инсценирующими события Времени мифического... продолжают поддерживать порядок в природе и обществе» [10]. Появление представлений о линейном историческом времени вносило в эту устоявшуюся модель тревогу и неустройство. Линейное время носит однонаправленный характер, исключающий повторение. Будущее в линейной модели непредсказуемо или предсказуемо с трудом и не на верняка, таит в себе неведомые угрозы и нежданные беды. Оно лишено стабильности. Поэтому человек бессознательно сопротивлялся логике линейности, упрямо сохраняя в своем сознании циклические модели [20].

Ритуалы древней магии и мифологии либо сохранялись в форме традиций, либо были восприняты, переосмыслены, «овнутренены» новой религией (например, пасха как христианский вариант древнего ритуала-праздника, посвященного умершему и воскресшему божеству). Они несли в себе релаксационный момент, создавая ощущение повторяемости, предсказуемости, то есть цикличности бытия, выступая в качестве способа актуализации тех «магических духовных сил, которые поддерживали порядок в природе и обществе». Кроме того, ритуалы повторяли, актуализировали «первичное» мифическое время — первопричины, перво-



предметы, перво действия, служившие образцами для дальнейшего течения бытия, становясь тем самым некоей копилкой социального опыта.

Когда линейная модель времени утвердилась в сознании и возникло представление об истории, появилось понятие исторического опыта, к которому постоянно апеллирует духовная культура. Однако в условиях чисто линейных представлений о времени обращение к историческому опыту представлялось бы бессмысленным, так как опыт принадлежит прошлому. Создавать модели для будущего он способен лишь в циклическом времени, инициирующем повторяемость, то есть создающем возможность опираться на уже существовавшие модели. Феномен музея, как уже было сказано выше, является собой одну из наиболее развитых и традиционных моделей обращения к прошлому для будущего. Таким образом, посещение музея действительно может выступать в качестве ритуала, актуализирующего прошедшее время.

Черты ритуальности в посещении музеев разного типа могут присутствовать в более явной или более скрытой форме. Представляется, что посещение литературно-мемориального музея-заповедника является собой одну из самых ярких форм ритуально-музейной коммуникации.

Убедительный анализ мифологических черт образа поэта содержится в работах И.А.Колосовой [21]. В числе признаков, характеризующих мифологему Пушкина и его эпохи (создание целостной картины мира, вера в реальность создаваемого, феноменализм объяснительных схем, коллективность создания и воспроизведения, синcretизм и пр.), исследователь выделяет и специфические качества времени («отделенность мифологического времени от настоящего», его «а-историзм») и пространства («дискретность») культурного мифа [22].

Благодаря отделению мифологического времени от настоящего в сознании происходит историческая инверсия, которая «локализует в прошлом такие категории, как цель,



идеал, справедливость, гармоническое сочетание человека и общества и т.п., когда изображается как бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, существованием, а отнюдь не действительностью прошлого» [23]. Иными словами, отделенность мифологического времени от настоящего уже создает условия для циклического замыкания в кольцо триады «прошлое — настоящее — будущее». Сознание человека, отправляющегося в музей, таким образом, осознанно или неосознанно включается в циклическое течение времени — это диктуется самой спецификой феномена музея.

Мифологическое пространство дискретно, так как предстает не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена [24]: «Михайловское», «Мойка, 12», «Болдино» и т.д. Причем Пушкинский заповедник часто именуется просто «Михайловское», это имя, собственное ассилирует все остальные названия музеев, превращая их ансамбль в мифологический *locus*.

Музейное пространство заведомо выделено из пространства обычного за счет особых принципов своей организации и функционирования. Пространственно-временной континуум музея заставляет посетителя переключать свое обыденное восприятие пространства и времени в иной регистр. Именно мемориальные музеи провоцируют этот акт переключения с особой силой, так как они ориентированы на пресловутый «эффект присутствия» (в последние годы вместо этого традиционного термина начинает активно использоваться понятие виртуальной реальности). У посетителей художественной галереи, технического, исторического, краеведческого и других музеев могут быть разные цели: познавательные, эстетические, релаксационные и пр. Часто присутствуют все перечисленные, но одна из них обычно доминирует. У посетителей музея мемориального также могут присутствовать перечисленные побуждения,



но доминирующим в этом случае становится мотив «приобщения».

Мемориальные музеи стремятся создать в своей экспозиции максимальную приближенность к определенной исторической эпохе, отдаленной от настоящего времени. На это априорно ориентирован и посетитель, приходящий в музей. Предполагается, что человек, погруженный в мемориальную среду, выключается из сегодняшней жизни, приобщаясь к реалиям жизни прошедшей и отыскивая в ней опору для жизни будущей. Посещение музея, таким образом, становится воспроизведением момента встречи с героем и его судьбой. Стремление к воспроизведению сюжета из жизни мифологического персонажа — это основа обрядовой, ритуальной практики. Это также придает музейной коммуникации черты ритуальности.

Однако необходимо уточнить, что городские музеи обладают меньшими возможностями для создания ритуальной формы коммуникации. Они слишком тесно связаны с городской средой, растворены в ней. Город же есть порождение цивилизации, то есть такой формы культуры и бытия, которая функционирует в условиях доминанты времени линейного, исторического. Пространственно-временной континуум музея не выдерживает соперничества с городской обыденностью.

Деревенские, усадебные музеи-заповедники находятся в гораздо более выигрышных условиях. Территориально они чаще всего находятся довольно далеко от городских центров. Посещение их — это заведомо некое путешествие, образующее лакуну в течении обыденной жизни.

Г.С.Кнабе указывает, что время ритуала — это время, когда табуировалась цивилизация и реализовывалось стремление вернуться в исходное природное бытие — в долинейное циклическое время [20, С.113]. Такому выключению из цивилизации способствовало и то, что совершение ритуалов прикреплялось к особому, специально предназначенному для них пространству — будь то древние пещеры,



в которых совершались действия магии охотничьего обряда, пространство языческих калищ или храмовое пространство христианских монастырей и соборов. В любом случае это пространство отделено от обыденного, сакрализовано.

Современная экскурсионная группа, отправляющаяся в Пушкинский музей-заповедник, также оказывается в условиях пространства и времени, выделенных в особый континуум, выпадающий из обычного течения жизни. Два, три или более дня, посвященные экскурсии, будут резко отличаться от всех остальных дней в году. Поездка в заповедник — это уже цикл, замкнутый в кольцо: обычное пространство-время (городской континуум) — дорога — собственно музейный цикл экскурсий — дорога — возвращение в обыденное пространство-время. В экскурсионной практике цикличность такого рода поездок иногда выражена в самом названии маршрутов: «Золотое кольцо», «Пушкинское кольцо» Тверского края.

Сразу оговоримся, что мы рассматриваем и анализируем экскурсию в том виде, в каком она была задумана, так сказать, модель экскурсии. Естественно, в реальной ситуации она может выглядеть совершенно иначе. Организация экскурсий часто далека от совершенства, группа бывает абсолютно не подготовлена к предстоящей поездке. Однако в данной работе мы анализируем форму удачного воплощения замысла экспозиции и ее показа.

Пространство заповедника отделяется от обыденного пространства дорогой. Дорога — это особый пространственно-временной феномен: «Для того чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным... но и направленным, находящийся в нем должен *двигаться к цели*. Оно должно быть *дорогой*» [25, С.656] (курсив Ю.М.Лотмана). Феномен дороги приобретает особое значение именно для пушкинских музеев, так как тема путешествий, разъездов, дорожных впечатлений для Пушкина была очень близка и в человеческом, и в творческом плане. Тема дороги стала концептуальным и композиционным стержнем



музеев упоминавшегося Тверского Пушкинского кольца — чаще всего Тверь и тверские усадьбы возникали в жизни и в произведениях поэта в связи с его многочисленными переездами из Москвы в Петербург и обратно. К таким же «дорожным экспозициям» относится и музей «Домик станционногосмотрителя» в Выре, соединяющий в себе и реалии дорожного быта пушкинской эпохи, и черты музея литературного героя, и обращение к дорожным мотивам в других произведениях Пушкина. Цикличность времени здесь выражена особенно ярко в связи с циклической формой сюжета путешествия: выезд из дома — путь к цели — возвращение домой.

По дороге в заповедник цель путешествия уже начинает актуализироваться, экскурсовод знакомит туристов с биографическими материалами, имеющими отношение к Михайловскому, читает стихи, показывает памятники архитектуры и природные объекты, которые можно увидеть в автобусной экскурсии. Это готовит туристов к основному ритуальному действу — посещению музеев и парков самого заповедника, создает настроение, постепенно переводит эмоциональный настрой и ход размышлений в нужное русло. В известном смысле дорогу в заповедник можно сравнить с путем паломника, движущегося к святым местам, — не случайно слово «паломник», когда-то примененное к посетителям заповедника С.С.Гейченко, закрепилось в профессиональном языке его сотрудников. Звучит оно всерьез или иронически, но оно употребляется, так как содержит в себе достаточно точное смысловое наполнение.

Приездом в заповедник дорога не заканчивается. Все дни своего там пребывания экскурсанты будут двигаться — в основном пешком (что заставляет ощущать необычность происходящего, так как современные горожане по большей части отвыкли от пешего хождения). Путь из музея в музей продолжает паломничество. Несспешное движение позволяет сохранять эмоциональное настроение отсутствия суеты. Мир природы подчеркивает отделенность ритуального му-



зейного пространства от обыденного, поскольку современный городской житель давно лишен общения с природой, как бы ни требовала такого общения его биологическая и психологическая организация. Вольный воздух, золотые осенние рощи, весенний разлив, голубые колокольчики на опушке или пушистые зимние сугробы — это мир редкой встречи с природой, который поддерживает «нетипичное», несущее настроение ритуального движения.

Но главное — это, конечно, то, что, двигаясь берегом озера или лесной тропинкой, посетитель-паломник не прерывает своего ритуально-музейного бытия. Заповедная зона сохраняет пейзажи, виденные и воспетые когда-то Пушкиным. Эффект присутствия не разрушается, а, может быть, иногда даже усиливается. Когда посетитель с обрыва у скамьи Онегина видит опушку михайловских рощ со знаменитыми тремя соснами и слышит строки Н.М.Языкова:

...И те отлогости, те нивы,
Из-за которых вдалеке,
На вороном аргамаке,
Заморской шляпою покрытый,
Спеша в Тригорское, один
Вольтер, и Гете, и Расин,
Являлся Пушкин знаменитый...

— ему действительно может показаться мелькание черной крылатки и послышаться стук копыт.

Пешие маршруты, соединяющие музеи, позволяют объединить отдельные компоненты экспозиционного цикла в единое произведение, обладающее внутренней целостностью.

Посещение музейных экспозиций связано, как уже отмечалось выше, со стремлением достичь эффекта присутствия. Визуальный слой экспозиции насыщается мемориальными предметами или их точными копиями, используются предметы эпохи и новоделы, копии рукописных листов и аналоги книг.

Мы в данном случае не собираемся вступать в давний и все еще не закончившийся профессиональный спор о том, допустимо ли введение в мемориальную экспозицию немемориальных экспонатов, хотя в какой-то степени представляется справедливым утверждение, что «подлинность переживания для воспринимающего субъекта реальнее аутентичности объекта» [26]. Эта высоконаучная формулировка есть, как легко заметить, «перевод» пушкинского «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман» (III, 201)*. Пушкин в стихотворении «Герой», построенном как диалог Друга с Поэтом, отдает эту фразу (ставшую впоследствии расхожим афоризмом и получившую разнообразные толкования) Поэтому, то есть своему лирическому герою. Видимо, для него проблема «низких истин» и «возвышающего обмана» решалась вполне однозначно. «Обман» же мемориальной (или не совсем мемориальной) экспозиции в данном случае заключается не в подтасовке — экскурсантам ведь обычно сообщается, даже подчеркивается разница между мемориальными жемчужинами и честными статистами-копиями. Обман от истины здесь отличается, как символ от факта. Символ не есть факт или предмет, но он может стать воплощением духовной ценности факта или предмета, сохранить в себе его смысл и значение, более того — усилить их и потому иметь не меньшее воздействие на разум и душу.

Музеи Пушкинского заповедника, обладающие ничтожно малым количеством мемориальных предметов, создают эффект присутствия с помощью сюжетно-образного способа организации экспозиции. Приоритет, естественно, остается за подлинниками, обладающими, как правило, развернутой легендой. Они выполняют роль реликвий, ради которых и совершается паломничество-ритуал: «как церковь освящается щепкой от Креста Господня, так и здесь, в самом центре реальности, оправленный в нее и ее оправдывающий, дол-

* Здесь и далее цитируется по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М.-Л., 1949 (в скобках после цитаты римские цифры — том, арабские — страницы).

жен помещаться некий талисман, кусочек абсолютной реальности. Именно такова старинная вещь, которая в окружающей ее обстановке всегда осмысливается, как эмбрион, материнская клетка» [27].

Но копии и типологические вещи, окружающие подлинники, вносят не менее важный вклад в создание иллюзии живой жизни, притаившейся в пространстве музея. Возможно, это связано с изменением в современной культуре соотношения между членами оппозиции «оригинал — копия», о чем убедительно пишет К.Л.Лукичева: «В современной художественной культуре возникают новые цели и мотивации создания копии. Как итог часто провоцируется признание ее самоценности. Оппозиция «оригинал — копия» в таких случаях теряет свой антагонистический характер, поскольку в семантическом плане копия начинает восприниматься как образ оригинала...» [28]. Немемориальные вещи обладают целым набором качеств, позволяющих им, «существуя как вещный феномен ...извлекать из себя непредметную информацию» [29]: красота, «инаковость» для современной эпохи, эмблематичность, аксессуарность и т.д. Подлинник становится центром, ядром, словами Бодрийара — «материнской клеткой» музеиного натюрморта, включающего в себя и немемориальные вещи. Небрежно брошенное перо, сдвинутая чернильница, прислоненный к стене чубук тоже могут будить фантазию, наполнять музейный экспозиционный образ живым дыханием.

Верbalный план экспозиции, включенный в ее сюжетно-образный сценарий, создает эффект присутствия своими средствами, актуализируя сюжеты, заложенные в музейно-вещевой ансамбль. Именно вербальный план экспозиции помогает избежать впадения в «бытовизм», превратить, говоря словами давней музейной дискуссии, «музей быта» в «модель мира» Поэта. Творчество Пушкина позволяет это сделать особенно ярко, так как размышлениями о вечности поэтического слова наполнены многие его произведения — от возвышенного

Я скоро весь умру. Но тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя!

И, долго слушая, скажите: это он;
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,
Взойду невидимо и сяду между вами,
И сам заслушаюсь...

(II, 259)

до ироничного

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет,
И молвят: то-то был поэт!
Прими ж мои благодаренья,
Поклонник мирных аонид,
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика!

(V, 54)

Важную роль играет то, что экспозиции музеев заповедника пронизываются онегинскими строками, а некоторые их фрагменты прямо ориентированы на соответствующие строфы деревенских онегинских глав. Это поэтизирует даже самые бытовые подробности (погреб, амбар, кадушка в домике няни — «с утра садится в ванну со льдом»), придавая им не приблизительное жизнеподобие, а образную достоверность.

Как это ни странно, первую «модель» мемориальной экскурсии в своем будущем музее создал сам Пушкин, в седьмой главе отправив Татьяну в онегинскую усадьбу (стrophы XV–XXI). «Паломничество» Татьяны (автор с ласковой иронией называет ее «пилигримкой молодой») начинается тоже с долгой прогулки-дороги:



...В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна. Шла, шла...

Героиня находится в пути, преодолевая пространство, отделяющее ее привычный мир от «заповедного», манящего и пугающего мира Онегина, которого она и поэтизирует, и страшится. Она погружена в любимый, одухотворенный ею мир природы, который позволяет отойти от обыденной суеты и погрузиться в «мечты», то есть приподнятое, возвышенное состояние духа. Этот путь неожиданно выводит ее к заветному уголку:

...И вдруг перед собою
С холма господский видит дом,
Селенье, рощу под холмом
И сад над светлою рекою.

Попав в господский дом, Татьяна также ощущает «эффект присутствия» — сначала на бытовом уровне:

Она глядит: забытый в зале
Кий на бильярде отдыхал,
На смятом канапе лежал
Манежный хлыстик...

«Вербальный план» представлен тут «экскурсией» ключницы Анисьи, ведущейся в чисто бытовом, житейском ключе:

...а вот камин;
Здесь барин сиживал один.
Здесь с ним обедывал зимою
Покойный Ленский, наш сосед.
Сюда пожалуйте, за мною.
Вот это барский кабинет;



Здесь почивал он, кофий кушал,
Приказчика доклады слушал
И книжку поутру читал...

Поэтическая душа Татьяны преобразует эти бытовые картинки в зрелище гораздо более высокое, она далека от бытового настроения, глядит вокруг себя «взором умиленным» и в кабинете Онегина видит прежде всего приметы духовности: груду книг, померкшую лампаду, портрет Байрона, статуэтку Наполеона, облитые бледным полусветом лунного сумрака. Вместо заурядного (или пусть даже незаурядного) деревенского кабинета молодого помещика она видит келью своего романтического героя и стоит в ней «как очарована». Она еще не знает, что келья это не романтическая, а «модная», а сам ее герой скоро покажется ей «москвичом в Гарольдовом плаще». Первое посещение Татьяной дома Онегина совершается как ритуал, значимость которого снижается гораздо позже, сообразно ее изменившимся представлениям о личности по-прежнему ею любимого, но уже не романтизируемого героя.

Несмотря на то, что выстроенная параллель на первый взгляд предстает пародийным фрагментом из музейного капустника, в ней присутствует рациональное зерно. Изображая эпизод из жизни молодой влюбленной девушки, Пушкин создает картину молитвенного состояния человеческой души в ритуальном действе и возможного постепенного преобразования сакрального в мирское. В мемориальном музее в известном смысле происходит обратное: мирское преобразуется в сакральное, бытовая обстановка приобретает черты реликвии.

Ритуал созерцания мемориальной экспозиции в чем-то родствен ритуалу созерцания храмового убранства. На их перекличку обращают наше внимание М.Е.Каулен в статье «Музей или храм?» [30] и М.Майстровская, анализирующая в своей статье некоторые итоги развития музейной экспозиции в 1980–1990-е годы [31, С.11–36]: «Зародившаяся в

процессе синтеза храмового действия, экспозиция музея на протяжении всей своей истории сохраняет с ним самые глубокие связи» [31, С.12]. Интерьер православного храма строится экспозиционно-образно, храмовое действие включает в себя момент театрализации, о чем писал когда-то еще П.А.Флоренский [32]. Цель посещения храма — коммуникация, хотя она и носит иной характер, так как предполагает обращение к трансцендентным силам. Предмет в храме «сохраняется, изучается, экспонируется, то есть выставляется для созерцания или поклонения. Происходит то же сопререживание, раскрытие и демонстрация его сакрального или исторического содержания, его духовной и художественной ценности». Заметим, что вещный мир храма также неоднороден, включает в себя как святыни, реликвии, так и более обыденную церковную утварь. Это отнюдь не мешает ему существовать в единстве, пронизанном общей идеей и создающим соответствующий эмоционально-духовный настрой у прихожан.

Аналогия между музеем и храмом особенно уместна в Пушкинском заповеднике, так как Святогорский монастырь с Успенским собором, возле которого находится могила Пушкина, — завершающая часть посещения музея, кульминационная точка совершения музеиного ритуала. Посещение любого кладбища, любой могилы ритуально само по себе. В данном же случае ритуальность приобретает особый смысл и значение, так как могила поэта является национальной святыней.

Черты ритуальности в литературно-мемориальном музее присутствуют не только в модели его посещения, но и в других формах музейной коммуникации, носящих более универсальный характер (то есть присутствующие в деятельности музеев и другого типа). Прежде всего это относится к такой форме музейной практики, как праздники: фольклорные, этнографические, поэтические, праздники народных ремесел, разнообразные фестивали и т.п. Под праздниками мы имеем здесь в виду не постоянно органи-

зуемые музеем мероприятия той или иной степени массовости, а праздники, приуроченные к каким-либо конкретным датам, то есть имеющие календарное прикрепление и циклический (за счет постоянного ежегодного возобновления) характер. Они проводятся во всех музеях. Это соответствует линейно-циклической модели музейного времени, создает прочную традицию — то есть укрепляет неразрывное кольцо бытия.

В Пушкинском заповеднике год традиционно разбивается на три года: годовщина рождения Пушкина, годовщина смерти и день приезда его в михайловскую ссылку — 21 августа. К этим датам приурочиваются научные конференции (августовские и февральские чтения, например) и другие мероприятия. Закрепление в виде локальной традиции ритуализует их, приближает к обряду. Особое место занимает праздник поэзии в день рождения Пушкина, который давно стал сначала Всесоюзным, а ныне — Всероссийским.

Праздник по своей архетипической исходной сути есть ритуал, «главное мифологизированное действие... наделяемое особой сакральностью... в противоположность обыденному, профанному времени» [10, С.669]. В архаической культуре, мифологической и религиозной традиции праздник представлял собой отчетливо выделенный из обыденного будничного времени «временной отрезок, обладающий особой связью со сферой сакрального, предполагающий максимальную причастность к этой сфере всех участвующих» [33, Т.2, С.329]. Наиболее древними и важными были праздники, содержащие в себе идею триады «жизнь — смерть — рождение (новая жизнь)», которая воплощает в себе идею периодического «возвращения к истокам» и обновления мира [11]. Польский исследователь К.Жигулевский видит в празднике одну из востребованных в социуме форм преодоления смерти, перехода из времени в вечность [34]. В монографии А.И.Мазаева рассматриваются содержащиеся в празднике идея движения и вечного обновления,



с одной стороны, и состояние неподвижности, вечного возврата к тому, что уже было, — с другой [35]. Вечное чередование смерти и воскресения обеспечивало жизнедеятельность социума и культуры.

В культуре Нового времени идея вечности, постоянного обновления сохраняется, но переосмысливается. Способом преодоления времени мыслится творчество, причем из всех видов творческой деятельности наиболее принадлежащим вечности мыслится искусство [36].

Пушкинские праздники поэзии — явление для нашей культуры симптоматическое. В докторской диссертации С.М.Некрасова собран и проанализирован материал о многочисленных юбилейных торжествах Пушкина, проходивших в кругу русской эмиграции, позволявших русскому зарубежью сохранять язык, обычай, традиции, основу национального самосознания [5, С.11–13]. День рождения великого поэта отмечается как момент преодоления смерти, ухода от Времени в Вечность, как залог постоянного обновления. Их популярность и массовость были не случайны, ибо «любой мирской праздник соотнесен с сакральными ценностями данного коллектива, с его сакральной историей или, во всяком случае, с неким прецедентом, который может подвергаться сакрализации» [33, Т.2, С.329]. Столь же не случайно то, что праздник зародился именно в Пушкинском заповеднике, лишь впоследствии распространившись на другие музеи и населенные пункты. Даже став всеобъемлющим, праздник поэзии сохранил Михайловское как центр этого события. Представляется, что это связано с уже проанализированным тяготением ритуала к выделенному и отделенному от обыденного пространству, приобретшему в общественном сознании статус мифологического локуса. Городские формы праздника — в Москве, Петербурге и других городах — «растворяются» в городской среде, перенасыщенной событиями, людьми, близко соседствующими культурными феноменами разных эпох и сфер. Как известно, поэтические праздники существовали и существуют



почти во всех литературно-мемориальных заповедниках: в Тарханах, Карабихе, Шахматове, Константинове. Их размах и популярность — то есть ритуальная значимость для социума — определялись степенью сакрализации в культуре главного героя и спецификой форм современного сознания, которая вместо прежних обрядовых форм актуализирует структурные формы циклов.

Наблюдающееся в настоящее время некоторое падение интереса к праздникам поэзии может объясняться разными причинами: переломным моментом в развитии отечественной культуры и нации в целом, конкретными социально-экономическими причинами, наконец, сменой объектов сакрализации в культуре или вообще утратой потребности в такой сакрализации. Все эти возможности нуждаются в целенаправленном исследовании, что не входит в задачу данной работы.

Обобщая изложенное выше, заметим, что проанализированные черты ритуальности в посещении музея-заповедника могут быть в той или иной форме вычленены и применительно к другим аналогичным музеям, степень же ритуализованности — так же как и степень популярности музейных праздников — будет зависеть от места писателя в национальном сознании и культуре.

Жизненные и творческие циклы как основа концептуальной модели музейной экспозиции

Пространственно-временная структура литературно-мемориальной экспозиции содержит несколько слоев, каждый из которых характеризуется особым типом пространственно-временных отношений, а именно: реальным, концептуальным и перцептуальным (данная типология предложена



Р.А.Зобовым и А.М.Мостепаненко [37]). Реальные пространство и время обозначают границы существования и развития реальных объектов и процессов. Концептуальная пространственно-временная модель формируется на уровне абстрактных общезначимых понятий. И, наконец, перцептуальное пространство-время является продуктом отражения реальной действительности в психологическом опыте индивида.

Произведение искусства имеет отношение ко всем трем перечисленным слоям. Реальные пространство и время локализуют его как материальный объект. В случае музейной экспозиции — это пространственно-временные рамки, в которых музей существует как физический объект (то есть его пространство характеризуется определенными географическими координатами, количеством занимаемой площади и пр., а время — линейностью, односторонностью и т.д.).

На концептуальном уровне произведение искусства существует как некая особая модель реальности. Она не может быть зеркальным отражением действительности. Понятие модели предполагает некую конструкцию, связанную с принципами интерпретации материала, избранными для себя создателем произведения. В данном параграфе мы попытаемся проанализировать феномен цикличности, присутствующий в концептуальной пространственно-временной модели экспозиции литературно-мемориального музея на материале Пушкинского заповедника.

Концептуальное время литературно-мемориальной экспозиции определяется жизненными и творческими циклами ее главного героя. В первые десятилетия существования таких экспозиций биографический и историко-литературный материал строился в них по линейной модели времени: от рождения до смерти, от первых литературных опытов до последних итоговых произведений. В 1960-х годах мемориальные музеи отошли от дидактического способа передачи материала, предполагающего полный монографический рассказ о жизни и творчестве писателя. В экспозиционной ра-



боте начался процесс локализации сюжетно-образного сценария вокруг одного периода, наиболее тесно связанного с мемориальным локусом. Для Пушкинского заповедника таким периодом оказалась михайловская ссылка (1824–1826 гг.), период важнейший для понимания духовного и творческого развития национального гения.

Однако, помимо двухлетнего пребывания в ссылке, история Михайловского насчитывает еще четыре приезда Пушкина: в 1817, 1819, 1835 и 1836 годах. Эти даты создают своеобразный линейный хронологический пунктир, обозначающий и направляющий логику повествования. Но в рамках линейной фактографии выстраивается более сложная конструкция развития человеческой и поэтической души.

Своеобразный «конспект» своих взаимоотношений с «михайловскими рощами» Пушкин создает в 1835 году, в свой предпоследний приезд на Псковщину, в стихотворении «...Вновь я посетил». Ранние редакции (III, 476–478) и окончательный вариант (III, 344–345) стихотворения, рисующие постепенную эволюцию отношения поэта к себе и к миру, стали смысловой опорой в работе над сюжетом экспозиционного цикла.

Начало белового варианта сразу обозначает временную доминанту восприятия Михайловского как места ссылки:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнаниником два года незаметных.

Ранние же редакции показывают, что в размышлениях Пушкина годы изгнания не стоят особняком, а связываются в единую нить с более ранними приездами:

...В разны годы
Под вашу сень, Михайловские рощи,
Являлся я.



Причем ранние приезды были наполнены совсем иными настроениями:

...когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был —
Веселым юношей, беспечно, жадно
Я приступал лишь только к жизни...

(III, 427)

Первые приезды восемнадцати- и двадцатилетнего Пушкина в родительское имение действительно были отмечены безмятежными, почти полудетскими впечатлениями: «Вышед из Лицея, я почти тотчас уехал в псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и проч.». Правда, тут же замечено, что «все это нравилось мне не долго» (VIII, 19). «Жадно приступающий к жизни» юноша любил «шум и толпу». Весело прощаясь с Михайловским в стихах, вписанных в альбом тригорской соседки, поэт поминает все те же простые радости: «верные дубравы», «беспечный мир полей», «лиловые своды» и «легокрылые забавы». Поэт мыслит себя «поклонником дружеской свободы, веселья, граций и ума» (I, 306).

Именно воспоминания о беспечных и веселых днях создают особенно драматическое восприятие нового, более печального времени жизни, когда «судьба и страсти» его «борьбой неравной истомили»:

...годы
Промчалися, и вы во мне прияли
Усталого пришельца...

Те же дубравы и поля увидели теперь человека разочарованного в лучших чувствах и надеждах:

Утрачена в бесплодных испытаньях
Была моя неопытная младость,
И бурные кипели в сердце чувства
И ненависть и грэзы мести бледной.



От полного внутреннего опустошения спасла его работа, поэтический труд:

Но здесь меня таинственным щитом
Святое прорицанье осенило,
Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

(III, 476–477)

Так биографические факты сливаются с творческой историей в единую картину бытия человеческой и поэтической души.

Линейные по своей хронологии приезды Пушкина в Михайловское выстраиваются в циклическое кольцо-спираль по эмоционально-психологической наполненности и философскому осмыслению их самим поэтом. В стихотворении «...Вновь я посетил» циклическая структура задана первыми же строчками: «...но здесь опять Минувшее меня объемлет живо...». За истекшие со времени ссылки десять лет («Уж десять лет ушло с тех пор...») жизнь изменилась, «и сам, покорный общему закону, переменился я». Но Михайловское возвращает его в минувшее.

Приезды в Михайловское — это возвращение в одну и ту же точку пространства, но на новом витке временной спирали. 1835 год — это третий виток. Приезды 1817 и 1819 годов сливаются в один по своей эмоциональной наполненности, потом обозначено время ссылки — долгие и «незаметные», мучительные и счастливые два года. И вот новый приезд, наполненный иными настроениями. Теперь в михайловских рощах бродит умудренный опытом, зрелый человек. Течение жизни позволило ему обрести новые ценности. Наиболее афористично они обозначены в стихотворении «Пора, мой друг, пора!» (III, 279), написанном за год до приезда в Михайловское: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Покой и воля есть вещи, необходимые для творчества, — может быть, они и есть счастье. Поэт замышляет « побег в обитель дальнюю трудов и чистых

нег» — в Михайловское. Туда, где он впервые понял радость «чистых нег» — спокойной несуетной жизни в окружении природы, и спасительную силу труда как цели и смысла жизни. Так замыкается в кольцо эволюция его восприятия Михайловского: от радостного полудетского восторга перед «сельской жизнью, русской баней, клубникой и прочим» — через тосклившую неприязнь первых месяцев ссылки — к новому чувству умиротворения и восторга поэтического труда.

Размышления о прошлом и настоящем подводят его к мыслям о будущем. Прогулка по Михайловскому выводит его к «границе владений дедовских», где он видит своих старых знакомых — три сосны, окруженные молодой новой порослью. Сосны олицетворяют для него и устойчивость («они все те же, все тот же их знакомый уху шорох»), и переменчивость жизни («Но около корней их устарелых (Где некогда все было пусто, голо) Теперь младая роща разрослась»). Пушкину всегда была близка освященная многовековой религиозной и философской рефлексией идея развития через продолжение рода. Триада «жизнь — смерть — новое рождение» в человеческой жизни реализуется через смену поколений, и Пушкин воспринимал это как непреложный, справедливый и мудрый закон бытия:

...На жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вслед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу працедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

(V, 53–54)



Эту строфи из второй главы «Евгения Онегина» писал в Одессе совсем еще молодой двадцатичетырехлетний Пушкин. Потом эта идея развивалась в его зрелой философской лирике:

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

(III, 133)

Во «...Вновь я посетил» он снова возвращается к своей любимой мысли:

...пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

(III, 314)

Совершенно не случайно, говоря о смене поколений, поэт называет не детей, а внуков. Дети — это настоящее, это продолжение собственной жизни, так сказать, современники. Внуки же — это потомки, поколение, уже целиком принадлежащее будущему. Внук и правнук, вспоминающие деда и прадеда, замыкают связь времен. Сознательно или неосознанно многие из посетителей заповедника ощущают эту связь. Наиболее распространенные вопросы к экскурсоводу по окончании экскурсии — о потомках Пушкина. Иногда в этом видят выражение мелкого обывательского интереса к частной жизни знаменитых людей и фамилий. Вряд ли это справедливо. Уважение и интерес к потомкам был, как видим, присущ и самому поэту. Для наших современников, интересующихся судьбой правнука Пушкина, это связано с желанием «материализовать» неощутимую связь времен, почувствовать ее неразрывность.

Сам Пушкин тоже был потомком славных родов и кровно ощущал свою связь с историей рода Пушкиных и Ганнибалов:

Люблю от бабушки московской
Я слушать толки о родне,
Об отдаленной старине.
Могучих предков правнук бедный,
Люблю встречать их имена
В двух-трех строках Карамзина.

(IV, 342)

Собираясь написать свою автобиографию, Пушкин начинает ее с краткого изложения истории своей семьи по отцовской и материнской линии (VIII, 76–82). Генеалогия была для него частью истории Отечества, внимание к истории своего рода поэт оценивал как один из признаков культуры человека: «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего... у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, то есть историей отечества» (VII, 196). Пушкин постоянно возвращается к этой мысли: «...неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности» (VI, 569); «гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» (VII, 58). Поэт с горечью наблюдает, как слабеет интерес к истории минувших поколений:

Мне жаль, что сих родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух.
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух...
.....
Что русский ветреный боярин
Теряет грамоты царей
Как старый сбор календарей.

(IV, 342)



Для Пушкина пренебрежение к предкам воплощает разрыв в историческом развитии, из-за которого «ниши будут напиши внуки». Связь внуков с прадедами для него важна прежде всего как ценность духовного порядка, соединяющая в настоящем достоинства прошлого и будущего.

Но и жизнь отдельного человека сама по себе также есть триада, замкнутая в кольцо (небытие/предрождение – рождение/жизнь/бытие – смерть/небытие). Начало жизни и ее конец есть две точки соприкосовения с иной формой существования – небытием. Пушкин неоднократно обращается к размышлениям на эту тему. В его представлении конец земной жизни соприкасается с ее началом:

Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...

(II, 282)

Жизнь включена в круг бытия как постоянное движение от точки рождения к моменту смерти. Размышления о жизненном пути часто генерируются мотивом дороги – реальное движение осмысливается как философский феномен. В «Телеге жизни» (II, 160) круг бытия воплощается в суточном цикле – утро, день, вечер. Вечное «седое время», «ямщик лихой» «гонит лошадей» вечно движущейся телеги. Ее движение неостановимо, чтобы ни случилось, «катит по-прежнему телега» и ямщик-время «везет, не слезет с облучка». Человеческая жизнь – маленький кусочек этого пути, но само обозначение этапов пути как постоянно сменяющего друг друга времени суток и наименование смерти «ночлегом» («И дремля едем до ночлега») уничтожает необратимость смерти, создает недосказанную иллюзию возможности продолжения пути.

В «Дорожных жалобах» (III, 122) сквозь ироническую форму проступают грустные размышления о неприкаянности скитальческой судьбы:

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил...



Смерть на большой дороге пугает отдалением от «наследственной берлоги» и «отческих могил». Уже без иронии Пушкин возвращается к этой мысли в элегии «Брожу ли я средь улиц шумных» (III, 133–134):

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

Поэт задумывается о месте своего последнего пристанища:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

«Милый предел» — родные места, родительский дом или родовое кладбище близ деревенского имения:

...Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.

(III, 374)

Стремление сблизить «родное пепелище» со своим последним приютом среди «отеческих гробов» — это стремление к достойному завершению жизненного круга, желание сожнуть две точки небытия согласно древним традициям и поверьям. Эти размышления нельзя считать данью поэтическим традициям. Как известно, в 1836 году, приехав в Святые Горы хоронить на родовом монастырском кладбище мать, Пушкин откупает на этом же кладбище место для себя, не думая, конечно, о том, что пустовать этому месту осталось меньше года.



Деревенское кладбище еще прочнее вписывается в мифологизированные традиционные представления о круговороте бытия, оттого что его окружает вечная природа, в которой наиболее явственно воплощен принцип циклического времени:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(III, 134)

Городское пространство уничтожает вечный смысл бытия даже в таинстве смерти и вечного покоя:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвцы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом...

(III, 374)

Сельское кладбище далеко от суеты, и окружающая его природа не мешает плавному ходу времени и мыслей и не тревожит торжественного сна небытия. Вместо бездарных и убогих произведений городской кладбищенской скульптуры — «праздных урн и мелких пирамид, Безносых гениев, растрепанных харит» — на родовом кладбище «Стоит широко дуб над важными гробами, Колеблясь и шумя...» (III, 375). Образ вечно шумящего дерева часто встречается в поэзии как противопоставление скоропреходящей человеческой жизни:

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

(III, 133)

Схожий образ у Лермонтова: «Надо мной чтоб вечно зеленея Темный дуб склонялся и шумел»*. Исследователи видят в образе вечного дерева архетип мифологического «древа жизни», указывая, что традиции архаического мышления осмысливались Пушкиным интуитивно [38], так как продолжали в «растворенном» виде существовать в культуре и мышлении Нового времени.

Размышления о жизни и смерти выводят поэта к теме «Время — Вечность», о которой уже шла речь при рассмотрении ритуалов. Каждый человек преодолевает смерть в своих потомках, но для художника возможен и другой путь — преодоление через творчество. Для поэта человеческая судьба проецируется на поэтическую. Он тоже остается в живой памяти потомков, но его потомки — весь народ (а иногда — и все человечество). Постоянное обращение Пушкина к этим мыслям (см. уже цитировавшиеся выше строки из стихотворения «Андрей Шенье», строфа из второй главы «Евгения Онегина») отчеканило в конце концов итоговые строки «Памятника»:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

.....
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всякий сущий в ней язык...

(III, 376)

Таким образом, уже в творчестве самого Пушкина создана легко вычленяемая модель цикличности бытия человека как части рода и истории, человека как личности и художника, воплощающего в своей судьбе идею бытия во Времени и в Вечности. Для мемориального музея эта модель имеет значение и как совпадающая с линейно-циклической структурой музеиного пространственно-временного

* Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. — М.-Л., 1947. — Т.1.
— С.94.

континуума, и как концептуальная основа построения экспозиций, позволяющая, воссоздавая историческую ткань биографии Пушкина, насытить ее богатым философским и эстетическим смыслом.

Однако музей, развивающийся в иных культурно-исторических условиях, ином культурно-историческом контексте, имеет дело с более обширным и сложным материалом. Образ Пушкина творился и переосмысливался в русской культуре на протяжении более чем полутора столетий. Каждая эпоха стремилась извлечь из него истины, подтверждающие ее собственные ценности. Современный мемориальный музей сталкивается с пока еще мало изученной, сложной и многоаспектной проблемой функционирования образа художника — человека и творца — в общественном и индивидуальном сознании. Это относится как к «обобщенному типологическому представлению о художнике как представителе определенного вида деятельности», так и к «персонифицированному образу-эталону» [39]. Эталонность образа Пушкина в том, что он воплощает определенный тип судьбы Поэта, имеющий для национальной культуры значение одной из констант русской жизни. Формирование такого чисто российского отношения к писателю, художнику слова как к «учителю жизни» берет свое начало, по наблюдениям Ю.М.Лотмана, в эпохе еще до-пушкинской: «Выделение именно писателя из всей массы деятелей искусства, утверждение за ними права на биографию и представление о том, что эта биография должна быть житием подвижника, связанны с тем, что в культуре послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий этап отводил святому — проповеднику, подвижнику и мученику» [40]. Сложность задачи, стоящей перед мемориальным музеем, в необходимости соединить сакрализованный, эталонный образ Творца и Подвижника с образом живого человека.

Еще одна, не менее сложная и принципиально важная проблема — это проблема воссоздания в мемориальном до-



ме атмосферы «творческой лаборатории» писателя. В создании литературного компонента экспозиции опорными точками становятся произведения, созданные в Михайловском. Творческая история михайловского периода пронизывает экспозиции музеев заповедника, создавая фундамент для разговора о сложном процессе превращения молодого поэта-романтика в зрелого мастера, глубоко проникшего в тайны человеческой природы и национальной истории. Произведения, написанные в Михайловском, поражают уже своим количеством и разнообразием: поэма «Цыганы», подводящая черту под романтическимиисканиями, четвертая и пятая главы «Евгения Онегина», величайшая национальная трагедия «Борис Годунов», искрящийся юмором и лукавством «Граф Нулин», наконец, более ста лирических стихотворений. Во время михайловской ссылки происходит колossalная переоценка ценностей. Впервые Пушкин с осознанным вниманием прислушивается к русскому фольклору, песням и сказкам, знакомым с детства, но полузабытым. Впервые с настоящей глубиной начинает чувствовать русскую природу. Из Михайловского поэт возвращается возмужавшим и изменившимся.

Однако «михайловские» произведения не стоят особняком, они включены в творческий процесс, имеющий циклическую, спиралеобразную структуру. Как указывает одна из исследовательниц феномена творческого процесса в научной деятельности: «Весь творческий процесс можно представить как ряд циклов, витков, но не отдельных, разрозненных, а связанных и соединенных в спираль» [41]. Нам представляется, что эта мысль актуальна и для процесса художественного творчества. Попробуем это показать на примере развития одного из таких витков в творчестве Пушкина.

Одна из традиционных проблем, давно и плодотворно развивающихся в пушкиноведении, — проблема фольклоризма творчества Пушкина. Аспекты этой проблемы весьма разнообразны: интерес Пушкина к античной мифологии и



европейскому фольклору, Пушкин как собиратель русского фольклора, разработка различных жанровых форм фольклора, использование фольклора при изображении исторических событий, использование народных стихотворных размеров, сюжеты и мотивы фольклора в лирике, отражение народной обрядовой стихии и т.д. Не претендуя на литературоведческий, филологический анализ, рассмотрим, как в хронологии выглядит обращение Пушкина к сказочным сюжетам.

Интерес к фольклору начинается с детства, когда Пушкин, как все дворянские дети имевший няню-крестьянку — прославленную им Арину Родионовну, слушал ее сказки:

Ах! Умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвцах, о подвигах Бовы...

(I, 189)

Повесть о Бове-королевиче, ставшая народной сказкой и бытующая в таком качестве, произвела на мальчика впечатление: в 1814 году он еще в Лицее пытается написать поэму «Бова» (в которой, кстати, впервые появляется царь Дадон) (I, 60–68). Потом он еще дважды будет возвращаться к этому так и не осуществившемуся замыслу — в 1822 и 1834 годах.

Вместо поэмы о Бове Пушкин напишет другую сказочную поэму — «Руслан и Людмила» (начата в 1817, окончена в 1820 году), в которой воплотится то понимание фольклора и народности литературы, которое сформировалось у Пушкина к началу 20-х годов: он использует мотивы античности и европейского средневековья, русскую сказочную традицию, былины и историю.

В 1824–1825 годах, уже в Михайловском, Пушкин напишет знаменитое вступление к поэме — «У Лукоморья дуб зеленый». Возвращение к сказочной стихии связано с новым взглядом на русское народное творчество и народность литературы, который формируется у поэта в Михайловском. На Псковщине он погружается в стихию фольклора: присматривается к народным обрядам, записывает с детства знакомые няини сказки, народные песни (положив тем самым начало своему песенному собранию, которое будет использовать в работе над «Евгением Онегиным», «Борисом Годуновым», «Капитанской дочкой», «Русалкой» и др.). Теперь он слушает эти сказки как профессиональный литератор, восхищаясь яркостью языка, точностью образа, выстроенностью сюжета. В письме к брату Льву Сергеевичу пишет: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелест эти сказки! Каждая есть поэма!» (Х, 108). «Проклятое воспитание» — лицейское, на европейский образец. В 1824 году повзрослевший Пушкин понимает, что русский писатель не может обойтись без знания национальных языковых и художественных корней. В черновых вариантах «...Вновь я посетил» няини сказки будут помянуты особо:

Не буду вечером под шумом бури
Внимать ее рассказам, затверженным
Сыздетства мной — но все приятным сердцу,
Как песни давние или страницы
Любимой старой книги, в коих знаем,
Какое слово где стоит.

(III, 476–477)

Новое обращение к сказочным сюжетам состоялось в 1830-е годы. «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830), «Сказка о царе Салтане» (1831), «Сказка о мертвый царевне и о семи богатырях» (1833) будут созданы с использованием михайловских записей. Собирать и записывать фольклор Пушкин будет всю жизнь. Предполагая написать



историю Пугачевского бунта, он предпримет путешествие в Оренбургский край и привезет оттуда многочисленные записи легенд и преданий, которые использует не только в своем историческом труде, но и в «Капитанской дочке». Первое же его обращение к пугачевской теме также относится к михайловскому периоду: в письме к брату от 10 ноября 1824 года он просит прислать «Жизнь Емельки Пугачева» (Х, 106).

Несмотря на конспективный и неполный характер данного анализа, можно сделать вывод, что обращение Пушкина к материалу русских народных сказок действительно укладывается в структуру спирали: постоянно возвращаясь к темам, сюжетам, образам, знакомым с детства, поэт осмысливает их каждый раз с позиций нового этапа-витка своего творчества. Похожие процессы можно проследить на материале и тематике другого направления — сказочно-романтического князя Владимира в «Руслане и Людмиле» — через эпического «Бориса Годунова», авантюрного «Арапа Петра Великого» — до исторических трудов, посвященных Пугачеву и Петру Первому).

Таким образом, концептуальная модель пространственно-временного континуума литературно-мемориального музея опирается на циклический характер жизненно-биографических и творческих процессов бытия Пушкина — человека и поэта. Свое воплощение концептуальная модель получает в композиционной организации визуально-вербальной экспозиции музея.

Цикличность в композиционной организации литературно-мемориальной экспозиции

Проблема пространственно-временного континуума экспозиции, создающейся по сценарному, сюжетно-образному принципу и имеющей целью создание художественного об-



раза, становится особенно значимой. В этом случае и авторы в процессе творчества, и зрители в процессе восприятия имеют дело с действием сложных структур художественных пространства и времени.

Художественные пространство и время являются важнейшими характеристиками любого произведения искусства, «организующими композицию произведения и обеспечивающими его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности» [42]. Начало последовательного изучения времени-пространства в искусстве было положено работами М.М.Бахтина, включившего в научный оборот понятие хронотопа как «формально-содержательной категории литературы, в которой «пространственные и временные приметы» сливаются «в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [43].

На сегодняшний день накоплен огромный и разнообразный опыт анализа пространственно-временных характеристик в различных видах искусства, в творчестве того или иного художника, в мире отдельного художественного произведения*. Формы хронотопов в искусстве складываются исторически, являясь одним из средств художественного воссоздания, отражения, преобразования реального пространства и времени, специфическим художественным инструментарием каждой эпохи. Причем, если авторская индивидуальность требует особого подхода и пространственно-временной континуум отдельных произведений зачастую уникален и плохо поддается типологизации, то модели хронотопа на уровне существования жанровых вычленяются легче.

Экспозиции каждого музея-заповедника, как отмечает заведующая экспозиционным отделом Пушкинского заповедника И.Ю.Парчевская, развиваются «в сторону локализации и художественного обобщения музейного образа», и

* См. работы М.М.Бахтина, Б.Р.Виппера, А.Я. Гуревича, С.М.Даниэля, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана, В.Н.Топорова и многих др.

«тематической основой экспозиции по-прежнему является период ссылки (1824–1826)» [44]. Концептуальная модель экспозиции определяет главные пространственно-временные «узлы» повествования, выстраивающиеся в линейно-хронологической последовательности — приезд в ссылку в августе 1824 года; тяжелые настроения первых месяцев ссылки, связанные с семейнойссорой, их преодоление; встреча с лицейскими товарищами (прежде всего с Пущиным в январе 1825 года); известие о восстании декабристов и связанные с ним переживания (декабрь 1825 года и последующие месяцы); история возникновения и реализации творческих планов. Главная цель — показать становление Пушкина как человека и поэта, выявить те процессы, которые позволили ему за два михайловских года духовно возмужать, пройти творческий путь от романтических «Цыган» до «Бориса Годунова» и превратиться в величайшего национального гения.

Однако жизненные циклы, заложенные в биографической канве, тяготеют к завершенности. В линейной канве начинают возникать своего рода циклические «завихрения», втягивающие в повествование материал других жизненных витков. Рассказ о приезде Пущина включает упоминание о лицейских годах и о переживаниях Пушкина, связанных с сибирской ссылкой друга (часто цитируется стихотворение «Мой первый друг, мой друг бесценный» (II, 343), которое было переслано в Сибирь в январе 1827 года). В связи с цитацией записок Пущина упоминается и о дальнейшей судьбе «первого друга», вернувшегося из Сибири лишь в 1856 году («Записки о Пушкине» написаны им в 1858 году). Из эпизода времени ссылки вырастает спираль времени, охватывающая огромный пласт российской истории, развивающая тему «гений и эпоха».

Рассказ об Арине Родионовне, начавшийся с определения ее роли в жизни ссылочного поэта, также постепенно приобретает циклическую структуру. Воссозданная в девичьей — «комнате няни» — атмосфера михайловских вечеров полу-

чает развитие в деталях, принадлежащих иным годам. Упоминается цитированное выше стихотворение «Сон» (1816), представленные в витрине письма Арины Родионовны к Пушкину включают материал 1827 года. Пушкинские записи няинных сказок, копии которых также включены в экспозицию, требуют напоминания о работе Пушкина над собственными сказками 1830-х годов.

Экспозиция «Домика няни» развивает и расширяет спираль временных витков, связанных с Ариной Родионовной. Возле домика экскурсовод обычно хотя бы вкратце знакомит посетителей с биографией няни, что представляет собой отдельный временной виток. Сама экспозиция баньки вводит в рассказ этнографический материал, который опирается на толщу народной крестьянской культуры, уходящую корнями в древность. Интересным представляется предложение М.А.Бесарабовой о дальнейшей переработке экспозиции с целью включения в нее мотивов святочных обрядов [45, С.49–53]. Это не только позволит разработать «сквозной» сюжет, проигрывающийся в мифопространстве заповедника» [45, С.52], но и существенно расширит временные рамки повествования с помощью древних обрядовых архетипов, что, с нашей точки зрения, укрупняет само значение и смысл экспозиции, углубляет ее ценность как феномена национальной культуры.

Ориентированность на годы ссылки экспозиции Тригорского еще активнее образует временные кольца. Отношения Пушкина с семьей Осиповых-Вульф длились долгие годы. Начинаются они в 1817 году, в первый приезд Пушкина в Михайловское (о чем шла речь выше), продолжаются в годы ссылки и в последующие приезды Пушкина на Псковщину. Отношения эти развивались, менялись от поверхностного, легкомысленного восприятия тригорских барышень как хорошеных, но недалеких соседок, до серьезного и искреннего интереса к ним как к людям, способным на искреннюю и верную дружбу: «Сколько событий, сколько перемен во всем, начиная с

моих собственных мнений, моего положения и проч., и проч. Право, только дружбу мою к вам и вашему семейству я нахожу в душе моей все тою же, всегда полной и нераздельной» (письмо к П.А.Осиповой-Вульф от 26 декабря 1835, X, 556–557, пер. с фр. С.861). Динамика этих отношений получает отражение и в визуальном, и в вербальном слое экспозиции — в рассказе экскурсовода, в копиях пушкинских рукописей и писем, в рисунках, представленных в витринах, в портретах обитателей тригорского дома и в вещах, когда-то им принадлежавших. Свое отражение находят в ней и самые трагические моменты судьбы Пушкина — именно в Тригорское попал сначала возок с гробом поэта, а уже оттуда направился в Свято-горский монастырь: «Какой ведь случай! Точно Александр Сергеевич не мог лечь в могилу без того, чтоб не проститься с Тригорским и с нами» [46, С.434]. Первое изображение могилы Пушкина также сделано руками обительниц Тригорского (рисунок включен в экспозицию). Так разрастается хронотоп тригорской экспозиции, включая в себя материалы и о жизни Пушкина, и о его смерти, и о посмертной судьбе — память о нем хранилась на Псковщине прежде всего тригорскими помещиками.

Свои временные кольца образуют в экспозиции Тригорского и жизненные циклы ее персонажей — самой Прасковьи Александровны, ее дочерей Анны и Евпраксии, сына Алексея. Образующийся исторический срез жизни дворянской семьи также рисует картину эпохи в человеческих судьбах, в сменах поколений, намного расширяя рамки содержания и смысла музея.

Определенные кольцевые ответвления времени в визуально-верbalном слое экспозиций образует материал, связанный с историей самих усадеб: их возникновения, изменений их внешнего облика, смены владельцев в допушкинские, пушкинские и послепушкинские времена. Этот материал плавно переходит в историю музейного бытия усадеб: организаций музеев, научных разысканий, с ними связанных



ных, историю реставраций и реэкспозиций. Одна из последних экспозиций, созданных в заповеднике, посвящена истории создания в Михайловском в начале XX века колонии для престарелых литераторов. Это еще одна эпоха в жизни усадьбы. В историческом экспозиционном слое возникает диалог культур, перекличка разных эпох, реализующая линейно-циклическую модель музея в одном из ее наиболее зримых воплощений.

Музей «Петровское» и Святогорский монастырь особенно обильно вводят в тематику экспозиций заповедника широкий исторический материал. Петровское*, принадлежавшее нескольким поколениям Ганнибалов, было для Пушкина местом и экзотическим — там жил «старый арап», последний из остававшихся в живых сыновей Ибрагима Ганнибала, и историческим — там сохранялась обстановка ста-ринной русской усадьбы XVIII века. Материал о пушкинских посещениях Петровского очень невелик по объему, он выступает как ядро, смысловой центр экспозиции**. Раскручивается же в ней времененная спираль от времени Петра I, чьим выкорыщем был первый Ганнибал, и Елизаветы, которой он был обязан своим вторым взлетом в жизни и карьере и своим появлением на Псковщине, где были ему пожалованы земли. Арапу Петра Великого посвящены экспозиции первых залов-комнат. Следующий виток в истории рода — время Екатерины, когда сыновья Абрама Петровича Ганнибала отличались каждый на свой лад: Иван стал славным флотоводцем, героем Чесменского сражения; Осип построил домик в сельце Михайловском и жил в нем, не подозревая, что войдет в историю Отечества из-за внука, рожденного его нелюбимой дочерью; а Петр проживет дольше всех, благодаря чему увидит внучатого племянника в своем Петровском и станет героем музейной экспозиции,

* Анализ экспозиции Петровского не учитывает результатов последней реэкспозиции 2001 г.

** Речь идет об экспозиции, созданной С.С.Гейченко. В настоящее время в Петровском завершены реставрация и реэкспозиция.



созданной через двести с лишним лет после своего рождения. Александровское время представляет Вениамин Петрович Ганнибал — веселый и шумный хозяин, не похожий на живым, легким характером на мрачноватых неистовых предков. Образы комнат Петровского разительно отличаются друг от друга, воплощая дух и облик нескольких, столь непохожих между собой эпох русской культуры. Но их держит единый стержень, к которому все время возвращаются кольца-циклы повествования: пушкинские строки в лирике, эпиграммах, прозе, письмах. Материалы экспозиций Петровского представляют широкий временной срез и столь же широкий срез произведений Пушкина на исторические темы. Так, помимо произведений, созданных в Михайловском, в содержательном слое экспозиций появляются материалы, относящиеся и ко второй половине 1820-х и к 1830-м годам творчества Пушкина.

Святогорский монастырь, ведущий свою историю с XVI века, создает широкий исторический фон для усадебных экспозиций. С тех пор как монастырь был передан в ведение церкви и Успенский собор стал действующим храмом, экспозиции из него, естественно, были убраны. Исторический фон от этого не пострадал, так как рассказ о прошлом Псковского края развивается на городище Воронич и Савкиной горке. В самом же монастыре ведутся экскурсии у стен собора, где есть возможность и представить историю возникновения монастыря и страницы из жизни Пушкина, связанные с монастырской библиотекой и со знаменитыми святогорскими ярмарками.

В Святогорском монастыре, на родовом кладбище Пушкиных-Ганнибалов завершается рассказ о земной жизни поэта — далее его бытие продолжается в Вечности. В восприятии посетителей заповедника часто происходит любопытная aberrация. В «Книгах отзывов» музеев можно встретить записи, где Михайловское называется родиной Пушкина (аналогичный материал можно встретить и в «Книгах отзывов» Тархан и Карабихи). Представляется, что это



связано со все тем же стремлением циклического пространственно-временного континуума к завершенности. Сознание посетителей заповедника стремится свести воедино начало и конец, отправную и финальную точку жизненного цикла. Последнее пристанище поэта находится в Святых Горах — не хватает отправной точки для полной завершенности цикла. Можно предположить, что здесь играет свою роль и мифологизированность образа Пушкина. Мифологизированное сознание особенно склонно к созданию завершенной картины и к абсолютной вере в ее реальность.

Будучи сложным жанровым образованием — системой отдельных, самостоятельных экспозиций, сливающихся в единое целое на метаэкспозиционном уровне, литературно-мемориальный музей-заповедник отличается особой сложностью конструкции хронотопа. На это обратила внимание в своей диссертации И.А.Колосова [21]. Ею введены понятия «большого» и «малого» музейного хронотопа, причем указано, что «структура «большого» музейного хронотопа... представлена в виде своеобразной прерывно-непрерывной спирали, каждый из витков которой одновременно замкнут, завершен — и открыт, связан с предыдущим и последующим всей логикой развития. Время в «большом» хронотопе теряет свою линеарность, закручивается вокруг центральной точки, втягивая в свой круговорот пространство» [21, С.15–16].

Нам представляется, что модель хронотопа мемориальной экспозиции можно представить в виде линейно-циклической конструкции. Основа ее имеет линейный характер, определенный хронологической последовательностью реальных событий, причем наиболее четко выделяется тот отрезок времени, который прямо связан с реальным пространством музея. Однако по мере формирования сюжетно-образного сценария экспозиции, превращающего сухой научно-документальный материал в художественную структуру, пространственно-временные характеристики ее начинают приобретать более сложный характер. Наиболее



оптимальной формой для воплощения идейно-образной системы произведения в данном случае становится циклическая форма спирали, то есть незамкнутого кольца, предполагающего возможность ветвления на отдельные витки, при условии их обязательного возвращения к главной линии, имеющей четкую направленность движения. Диаметр каждого витка может быть различен. Он может втягивать в свою кольцевую структуру контекст нескольких эпох жизни нации и государства (в рамках дихотомии Время – Вечность) или воссоздавать небольшое колечко, движение которого подчинено логике смены годовых сезонов.

Пространство экспозиции, подчиняясь циклической модели времени, также обретает замкнутый «кольцевой» характер, чем-то родственный цикличности древнего архетипа пространства, воплощенного в символике круга. Замкнутое границами охранной зоны пространство заповедника в воспринимающем сознании как бы скругляется, обретает символическую кольцевую форму (интересно, что в профессиональном жаргоне сотрудников заповедника давно утвердился термин «круговая экскурсия», обозначающий экскурсию по всем музеям, паркам и другим объектам заповедника). Пространство каждого музея также замкнуто в завершенную круговую модель с помощью сюжетно-образного сценария, создающего целостную, завершенную форму повествования. Соединяющие музеи дороги, как уже говорилось выше, выступают как элементы связки, организующие метаединство, метацелостность заповедника как произведения, состоящего из отдельных, также целостных произведений.

Концептуальная модель пространственно-временного континуума экспозиции реализуется на уровне сюжета, развитие же сюжетных узлов обеспечивает, главным образом, верbalный слой экспозиции. Визуальный ее слой – мебель, утварь, книги, рукописи, иконография, архитектурные и природные объекты – организуют пространственные формы. Конечно, материальные объекты тоже участвуют в



развитии сюжета. Логика размещения экспонатов предполагает возникновение между ними определенных отношений притягивания, отталкивания, взаимозависимости. Последовательность залов определяет логику развития событий. Но для возникновения из этого материала сюжета требуется движение, то есть подключение временной компоненты, для чего необходимы определенные качества индивидуального сознания: наличие знаний, развитое воображение, чувство вкуса и меры, понимание соответствующей эпохи. Всеми этими качествами обладают лишь очень немногие посетители музея. Всем остальным — массовому посетителю — необходим вербальный слой экспозиции.

Особую актуальность при этом приобретает проблема подготовки квалифицированных экскурсоводов. Основы русской экскурсионистики были заложены в 1920-е годы нашего столетия замечательными русскими учеными И.М.Гревсом и Н.П.Анциферовым [47]. Экскурсионный метод постижения истории, предложенный Н.П.Анциферовым [48]: знания об истории — знакомство с экскурсионным объектом — эмоциональное переживание — постижение истории, построен, по сути дела, как спиралевидная циклическая модель. Отправной точкой она имеет «знание истории», то есть наличие некой научно-документальной основы информации. Проходя через следующие стадии, реципиент приобретает ряд новых качеств, связанных с изменением его психологического настроя и эмоционального состояния, что выводит его на новый виток спирали — «постижение истории». Метод Н.П.Анциферова представляется не только не утратившим актуальности в наше время, но и приобретшим новую значимость и весомость. В повседневной практике он, к сожалению, не всегда дает возможность благополучно решать проблемы методики экскурсионной работы, однако воплощающие анциферовские идеи разработки можно встретить в разных музеях.

Очень интересна разработка цикла экскурсий, нанизанных на единый стержень, существующая в Эрмитаже и



описанная в статье С.С.Молдовановой [49, С.239–241]. В ней идет речь об экскурсионном цикле «С археологами вглубь веков», реконструирующем три формы культуры: скифскую, среднеазиатскую и древнерусскую: «Трижды в этом цикле школьникам преподан урок реконструирования на основе археологических данных культурно-исторического образа страны, ее народов. При этом подчеркивается особая роль произведений искусства, которые становятся своего рода зрительными доминантами» [49, С.240]. Роль зрительных доминант выполняют три музеиных предмета: статуэтка танцовщицы из Средней Азии, знаменитый скифский олень и новгородская икона Святого Николая. Происходит чисто музейное действие — феноменализация образа культуры в одном конкретном архетеипе: «в танцовщице, олене и иконе — стиль и образ жизни каждой из культур воссоздан в синтетическом, концентрированном виде, когда памятник, отрываясь от предпосылок, его породивших, обретает общечеловеческое значение и смысл» [49]. Представляется, что здесь мы имеем образец создания диалога культур в перекличке витков спиралевидного цикла, выводящего сознание слушателя и зрителя к осмыслиению парадигмы «Время — Вечность», то есть, по Н.П.Анциферову, — от знания истории к постижению истории.

В подготовке современного экскурсовода играют роль и наличие профессионального экскурсионного стандарта (нуждающегося в разработке), который обеспечивал бы качество экскурсии любому посетителю музея; и индивидуальность каждого экскурсовода, умеющего творчески подать вербальный материал экспозиции. Одно не противоречит другому. Скорее два эти качества, соединяясь, обеспечивают «режим наибольшего благоприятствования» для экскурсантов. Для отечественного экскурсионного дела всегда был характерен высокий уровень подготовки кадров, экскурсоводов отличали высокий профессиональный уровень, интеллектуальный потенциал и стремление к постоянному творческому поиску. Повторим, что для мемориальных му-



зеев, посвященных художникам слова, качество экскурсии имеет особенно важное значение, так как художественный образ в сюжетно-образном строе экскурсии рождается только в сочетании ее верbalного и визуального слоев.

Роль природных циклов в организации пространственно-временного континуума экспозиции

Особую роль в композиционной организации экспозиций играет природа. Усадебные деревенские музеи включены во время и пространство природы гораздо активнее, чем городские, они растворены в окружающем мире. Природа создает вокруг музеев пространство, не подвластное времени, — современный посетитель видит те же картины, которые когда-то наблюдал Пушкин. «Документальность» вида за михайловской околицей подтверждается строками стихотворения 1819 года «Деревня»:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...

(I, 351)

Смотрящий на эту панораму с удивлением обнаруживает, что нивы действительно «полосаты» — склоненная трава, рядками уложенная для просушки на другом берегу Сороти, создает четкие графические полоски, хорошо различимые от михайловского дома. Бродя по берегу озера

Маленец, легко убедиться в подлинности эпитета «влажные» берега — торфянистая почва проседает под ногами, выдавливая из себя красноватую влагу. Само озеро возникает в стихотворении «...Вновь я посетил»:

Бот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро, воспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив златых и пажитей зеленых
Оно синея стелется широко;

.....

По брегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...

(III, 345)

Неизменность картин природы поддерживает и укрепляет идею вечности жизни — «равнодушная природа», сияющая «вечной красотой», подчеркивает вечную ценность пушкинской поэзии. Идея смены поколений как залога бесконечности бытия отчетливей пропадает по дороге из Михайловского в Тригорское, где на пригорке высится три сосны, заменившие собой современниц Пушкина. Дуб, возвышающийся на пригорке тригорского парка, — своего рода воплощение пушкинского «уединенного дуба», который «переживет мой век забвенный, как пережил он век отцов».

Сменяющиеся в природе сезоны имеют немалое значение для создания соответствующего настроения посетителя. Важное значение имеет совпадение вербального слоя экспозиции с визуальным. Пушкин хорошо знал и остро чувствовал разницу мироощущения горожанина, живущего в ритме, заданном «недремлющим брегетом», и деревенского жителя, слитого в своей жизни с природным и аграрным циклом. Так, все приведенные выше цитаты лучше «работают» в период поздней весны — лета — ранней осени. Во

время «золотой осени» и зимы в экскурсиях используются другие цитаты, помогающие привести восприятие в соответствие с пейзажем (отрывки из стихотворения «Осень», «19 октября», «Зима. Что делать нам в деревне?», «Зимнее утро», соответствующие строфы «Евгения Онегина» и т.д.).

Для собственно музейной экспозиции, размещенной в концентрированном пространстве помещения, приемом включения в природный цикл служит окно как активный компонент экспозиции. О богатых возможностях окна как «сложного инструмента организации пространства, инструмента его активной кадрировки» [50, С.32], писали многие исследователи. «Неотъемлемое свойство окна, — отмечает В.Турчин, — это способность, не порывая со своим естественным материальным носителем — стеной, выражать связь различных по своей сути пространств. Любая связь пространств имеет глубокое смысловое значение, это несомненно. Но, оформленная в «образе» окна, она получает особо концентрированный вид» [50, С.31]. Для экспозиции музея окно может стать и мостом между домашним внутренним миром и заоконным пространством, и барьером между ними; может и подчеркнуть гармонию между ними, и резко обозначить контраст: «...окно показывает мир по эту сторону и мир по ту сторону, где одинечен, другой бесконечен, один затемнен, другой полон света, один интимен, другой обществен, один укрывает, другой выставляет напоказ» [50, С.31]. Пространственная образность окна давно используется в разных видах искусства как художественная метафора. Экспозиционные возможности окна могут быть использованы и используются в любом мемориальном музее, если только вид из окон не разрушает слишком грубо образ исторической эпохи. В городских музеях сохранивший свою «мемориальность» вид из окна также «работает на образ»: «Ощущение подлинной исторической среды подкрепляется обликом набережной Мойки, видом из окон квартиры. Рядом, по соседству — дом адмирала И.П.Пущина, где жил его внук Иван Пущин, «Жанно». На другой

стороне Мойки, почти напротив — дом, где была квартира Аракчеева. А из окон кабинета Пушкина видны аркады дворцовых конюшен, по традиции называвшихся Бироновыми» [51].

Окна музеев Пушкинского заповедника выполняют ту же функцию создания ощущения подлинности. Вид из окон активно используется в вербально-визуальном слое экспозиции. В гостиной михайловского дома показывают панораму из балконного окна, перекликающуюся со строками из «Евгения Онегина»:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали села; здесь и там
Стада бродили по лугам,
И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.

(V, 36)

Вид на усадебный двор из окон кабинета связан с рассказом о приезде в Михайловское Ивана Пущина, когда январским утром 1825 года Пушкин был ни свет ни заря разбужен звеневшим у него под окнами колокольчиком и, выглянув во двор, увидел засевших в сугробе у домика няни коней и возок, из которого выбирался закутанный в шубу седок. Картина эта живо описана в воспоминаниях И.И.Пущина: «Скачем опять в гору извилистой тропой; вдруг крутой поворот, и как будто неожиданно вломились с маxу в притворенные ворота, при громе колокольчика. Не было силы остановить лошадей у крыльца, протащили мимо и засели в снегу нерасчищенного двора... Я оглядываюсь: вижу на крыльце Пушкина, босиком, в одной рубашке. С поднятыми вверх руками» [52]. От окон кабинета



Пушкин попадал на крыльце через дверь, ведущую в переднюю. Картинка оживает на глазах посетителей музея с помощью вербального рассказа о событиях и визуального переключения пространственных планов.

Окна большого (в сравнении с михайловским) тригорского дома выводят на приветливую обширную панораму: с одной стороны — в парк, с другой — на вид городища Воронич. Они тоже могут быть прямо включены в развитие экспозиционного сюжета, скажем, с помощью простодушного рассказа одной из бывших тригорских барышень, Марии Ивановны Осиповой, дочери П.А.Осиповой-Вульф, ставшей после смерти матери одной из совладелиц Тригорского (рассказ записан в 1866 году М.И.Семевским): «...Приходил, бывало, и пешком; подберется к дому иногда совсем незаметно; если летом, окна бывали раскрыты, он шасть и влезет в окно... Что? Ну уж, батюшка, в какое он окно влезал, не могу вам указать! мало ли окон-то? он, кажется, во все перелазил...» [46, С.423].

Однако окно в деревенском музее также теснее связано с сезонным пейзажем, раскрывающимся за ним. В зависимости от времени года один из фрагментов экспозиции может усиливать свое воздействие, другой — ослаблять. Пейзаж из окна гостиной будет особенно аттрактивен летом, рассказ о приезде Пущина — зимой. Но в экспозициях музеев заповедника, кроме того, присутствуют определенные лейтмотивы природных циклов, заложенные в их сюжетно-образную канву.

Природный лейтмотив Михайловского — осень и зима. В Михайловском создается образ опального, ссылочного поэта, образ одиночества и трудной духовной работы по преодолению этого чувства, работы, протекавшей в уединении и напряжении всех душевных сил. Экспозиция начинает свой рассказ с приезда в ссылку, когда после шумного юга поэт оказался в убогом псковском «медвежьем углу». Комната няни — девичья — создает настроение одинокой жизни, в которой единственным утешением становится Арина

Родионовна: «она единственная моя подруга — и с нею только мне не скучно» (Х, 116). Атмосфера зимних вечеров создается и скромными визуальными черточками — кресло, придвинутое ближе к печи, клубок с начатым вязаньем, прялки по лавкам (традиционно зимняя работа крестьянок, так как в другие сезоны все время занимали полевые аграрные заботы), и строчками из писем и стихов:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные круты;
.....
Наша ветхая лачужка
И печальна, и темна.
.....
Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжаньем
Своего веретена?

(II, 291)

Комната с условным названием «спальня родителей» посвящена драматическому рассказу о семейных неурядицах осени 1824 года, принесших много горя и закончившихся только с отъездом всего семейства из имения. Гостиная, благодаря заоконному пейзажу, вводит летние настроения, но весьма умеренно, так как тут же упоминается, что в первые месяцы ссылки эта половина дома вообще была закрыта, и только после приезда Пушкина ее открыли и стали протапливать. Зимой Пушкин развлекал себя здесь игрой на бильярде, подарив потом эту черту своего быта Онегину:

И после, дома целый день,
Один, в расчеты погруженный,
Тупым кием вооруженный,
Он на бильярде в два шара
Играет с самого утра.

(V, 95)

Из «Евгения Онегина» в михайловскую экспозицию отбираются зимние и осенние строфы:

В глухи что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору
Однообразной наготой.
Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет.
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott.
Не хочешь? — поверяй расход,
Сердись иль пей, и вечер длинный
Кой-как пройдет, а завтра то ж,
И славно зиму проведешь.

(V, 94)

Гостиная в маленьком михайловском домике — не веселая бальная зала, а место заточения, где время, как и положено в заточении, почти прекращает свое течение — один вечер похож на другой, и завтра то же, что сегодня и через неделю. Визуальный ряд экспозиции оформляет эту тему копией маленького бильярда и подлинными шарами и кием, а также книгами, которые присутствуют в экспозиции всех комнат, — это и соответствует исторической правде, и помогает создавать впечатление непрерывной работы, заполняющей течение дней михайловского затворника. Кульминационная точка экспозиции — кабинет-келья, воссозидающий опять-таки обстановку осенних и зимних месяцев. Лейтмотивы рассказа в нем — приезд Пущина, уже упоминавшийся нами, и «19 октября»:

Пылай, камин, в моей пустынной келье;
А ты, вино, осенней стужи друг,



Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук.

(II, 278)

Доминанты визуального ряда соответствуют вербальному материалу. О приезде Пушкина напоминает вся обстановка кабинета, традиционно воссоздающаяся с опорой на известную картину Н.Ге. Звучание строк из «19 октября» усиливают камин с полкой, заставленной мелкими, но значимыми предметами (статуэтка Наполеона), и сама атмосфера кельи аиахорета, предающейся размышлению и работе: листы рукописей, тетради, рабочий беспорядок на столе, груда книг на этажерке и книжной полке. Здесь обычно перечисляются все произведения, созданные Пушкиным за два года ссылки. В кабинете происходит своего рода смена знаков

тоскливо осенне время предстает временем творческим, поэтическим. Начав с рассказа о мрачном настроении ссылки, проведя посетителя музея по разным ее этапам и настроениям, в кабинете экспозиция напоминает, что осень для Пушкина со временем стала любимым временем года. В стихотворении «Осень» (III, 262–264) поэт и иронично, и серьезно анализирует свое творческое состояние, соотнося его с разными временами года. Он разворачивает перед читателем весь годовой цикл, начиная с нелюбимой весны («весной я болен»), через зимние радости и летний зной к излюбленной осени:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой...

Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной...

Картины разных времен года разворачиваются в сельской местности, все приметы говорят об этом:



Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей...

Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волен...

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса...

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривою, он всадника несет...

Естественная жизнь природы создает тот здоровый ритм, которому вторит биологическая природа человека, определяющая во многом и его духовную жизнь, — для Пушкина это очевидно. Осенью, когда «к привычкам бытия» он «чувствует любовь», когда он «снова жизни полн» — тогда

...пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...

Стихотворение «Осень» датируется 1833 годом, но воплощенное в нем зрелое отношение к себе, к поэзии, к течению и ритму жизни начало складываться именно в Михайловском, где, лишенный суety и погруженный в природные вечные циклы, он ощутил приход новых сил и появление новых ценностей. Потому материал не михайловского периода звучит в кабинете органично и с полным правом:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.



Лейтмотивы тригорского дома иные, здесь доминантой являются скорее весенне-летние настроения. Это определяется семантикой сюжета и образов тригорского дома: его главные героини — тригорские уездные барышни, в пору пушкинской ссылки находившиеся в возрасте цветения, влюблённостей и шалостей. Их романы и увлечения, слезы и восторги, ссоры и примирения более соответствуют весеннему времени (каким и именуется часто юность). Пушкин, являясь в тригорский дом, сбрасывал свое отшельническое настроение, вспоминал о том, что и ему всего двадцать пять лет. Об этом ясно говорят и упоминания о Тригорском в письмах, и стихи, написанные тригорским соседкам, и строфы из «Евгения Онегина», посвященные дому Лариных, который до некоторой степени соотносим с домом Осиповых-Вульф. Не являясь, конечно, прототипами Лариных в полной мере, Осиповы-Вульф все же значительно глубже, чем сам Пушкин, были погружены в обычный ритм жизни деревенской усадьбы, ориентированный на аграрно-экономический и природный цикл, а также на циклы календарной обрядовости, общие и для крестьянской избы, и для помещичьей усадьбы. Весна и лето — наиболее плодотворное время, насыщенное и трудами, и развлечениями. Сюжеты, связанные с весельем и праздниками, разворачиваются в двух больших парадных комнатах дома — столовой и гостиной, нарядных, залитых светом. Трудовая сторона жизни отражается в более деловом и камерном кабинете хозяйки дома.

Важную роль в определении доминанты природного лейтмотива играют и усадебные парки. Михайловский регулярный парк с вечнозелеными хвойными аллеями и летом и зимой сохраняет свой стройный, мрачноватый облик. В тригорском пейзажном английском парке доминируют лиственные породы, что придает ему «летний» характер, зимой он спит. Парковые забавы Тригорского: танцевальный лиловый зал, солнечные часы, «скамья Онегина» над обрывом тоже ориентированы на лето.

Подобное соотнесение настроений с временами года присутствует у Пушкина в «Евгении Онегине», что, может быть, и оказало воздействие — отрефлексированное или нет — на создателей экспозиций заповедника. «Смена времен года в романе, — пишет А.Большакова, — как бы вторит развитию чувств героев и сюжетному движению» [53, С.4]. Исследовательница подчеркивает, что «в пушкинской архетипической модели антиномичное время «спокойной» смены природных сезонных циклов вытесняет историческое линейное время: первое определяет внутренние изменения в судьбе героев как более сущностное, более настоящее. Это время смены поколений, детства и родовых утрат, это поместно-крестьянское, дворянское родовое время — время помещичьих усадеб и деревень, которое исконно было основой жизнеспособности русского общества и его ментальной стабильности» [53, С.5].

В Петровском и Святогорском монастыре природные лейтмотивы играют менее важную роль. Лейтмотив Петровского — история нескольких поколений, что снижает значимость более локального природного годового цикла. Святогорский же монастырь принадлежит не только еще более разросшемуся историческому циклу, но и — одновременно — Вечности, как место вечного упокоения поэта. Над вечностью не властны смены годовых сезонов. Поэтому в любое время года родовое кладбище Пушкиных-Ганнибалов сохраняет свой смысл и значение для участвующих в ритуале его посещения людей.



ЦИКЛ КАК ЖАНР ЭКСПОЗИЦИИ

Жанровая природа экспозиционного цикла литературно-мемориального музея-заповедника

Признание за музейной экспозицией статуса явления художественной культуры, то есть произведения искусства, поставило перед музееведением новые задачи, связанные с определением специфики ее образной системы, с выявлением закономерностей построения ее художественной формы. Особенно настойчиво об этом заявляли практики — художники, работающие над созданием новых экспозиций. Е.А. Розенблюм, которого можно считать почти уже классиком этого жанра, обращался к проблеме изучения художественности экспозиционной формы практически в каждой своей работе: «музейная экспозиция — это определившийся или, может быть, определяющийся вид искусства, который имеет собственные законы, или, точнее, закономерности построения художественной формы» [18, С.181].

Одно из наиболее развернутых исследований проблемы художественных методов построения музейной экспозиции написано Т.П. Поляковым, который так же, как и Е.А. Розенблюм, является собой счастливый, но редкий пример соединения практика-художника и теоретика-исследователя. В своей кандидатской диссертации Т.П. Поляков анализирует различные подходы к проблеме создания экспозиционной образности [54] и заключает, что, признавая за экспозицией статус «вида искусства, обладающего самостоятельными средствами выражения», следует разрабатывать «основы языка данного вида искусства» [54, С.6], что по-

зволит уточнить и усложнить систему классификации. С этим нельзя не согласиться, так как классификационные модели в традиционных видах искусства дают образцы, достаточно сложно разветвленные по видам, родам, жанрам, стилевым особенностям и т.д. Причем эти модели постоянно сохраняют тенденцию к развитию и трансформации, что определяется самой логикой существования искусства, с одной стороны, и науки об искусстве — с другой.

Одной из форм классификационной модели в искусстве является жанр — «подразделение каждого вида искусства, обусловленное многообразием конкретных возможностей художественного освоения действительности» [55]. Более развернутое определение жанра можно почерпнуть из «Словаря литературоведческих терминов», где под термином «жанр» понимается «повторяющиеся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника» [56, С.82]. Жанрообразующие признаки, перечисленные в этой статье, имеют общехудожественную природу и могут быть отнесены к понятию жанра в самых различных видах искусства. Легко вычленить их и в научно-художественной структуре экспозиции литературно-мемориального музея.

Понятие жанра музейной экспозиции нельзя считать укоренившимся в музееведении, хотя необходимость в этом давно назрела. «Без определения жанровых характеристик произведений нельзя представить себе диапазон информативных и эмоциональных возможностей любого вида искусства. Следует, очевидно, подумать о жанровых особенностях и в искусстве экспозиций», — утверждал Е.А.Розенблюм еще в 1983 году [18, С.25].

Первые попытки исследовать жанровую природу экспозиции были сделаны в уже упоминавшейся работе Т.П.Полякова. Автором в ней предлагаются и анализируются такие жанровые образования, как экспозиционный очерк

(воспроизведение состояния определенного исторического процесса), экспозиционное исследование (проведение анализа проблемы экспозиционными средствами), экспозиционная легенда (восстановление или интерпретация внутреннего состояния определенного явления), экспозиционная модель времени и мира (решает все задачи) и, наконец, экспозиционная модель, связанная с мемориальной зоной, и определяется им (автором) как «высшая жанровая форма искусства музеиной экспозиции» [54, С.13–14]. Е.А.Розенблум добавляет к этим жанровым формам еще одну — экспозиционную повеллу [18].

Некоторая неполнота и нечеткость подобной классификации бросаются в глаза, но, по всей вероятности, они были неизбежны в исследовании, намечавшем первые шаги в решении поставленной проблемы. Нам представляется, что обозначенное Т.П.Поляковым направление исследования весьма плодотворно еще и потому, что музеиная экспозиция как вид искусства находится в стадии становления и формирования, следовательно, ее жанровую природу также нельзя еще считать полностью сложившейся. Тем важнее проанализировать и определить те формы, которые в какой-то степени уже определились или наиболее плодотворны в плане дальнейшего развития.

Разработка жанровой классификации музеиной экспозиции поможет внести уточнения и в проблему классификации самих музеев, так как существующая классификация по типу и профилю давно устарела, на что не раз указывалось в работах музееведов: «Несмотря на то, что многие типы музеев давно и хорошо известны и даже звучат в названиях музеев, соответствующие типологические группы являются, на наш взгляд, недостаточно изученными... ощущается явный дефицит исследований типологических, сопоставительных, направленных на систематическое выявление черт, характерных для определенных типов музеев...» [19, С.57, 58]. Представляется, что кроме сопоставительного анализа типологических черт разных музеев следует более

глубоко изучить каждый тип в отдельности, обращая внимание не только на чисто внешние признаки («интерпретация определенной части собрания как реликвий; организация экспозиции как мемориального пространства» [19]), но и на его внутренние формально-содержательные характеристики, на его поэтические особенности. Тогда можно будет более точно определить разницу и общность таких явлений современной музейной культуры, как музей-квартира, дом-музей, музей-усадьба, музей-заповедник, которые при всей общности представляют собой различно организованные модели.

История искусств создает широчайший контекст для исследования феномена цикла. В самом общем значении «Словарь современного русского литературного языка» определяет художественное бытование цикличности как «ряд произведений одного жанра, объединенных общей темой, общими героями» [8, Т.17, Стб.684]. Опираясь на это толкование, циклические формы можно выделить в любом виде искусства.

В живописи цикличность представлена такими формами, как диптих, триптих, серия семейных портретов, серия графических работ (серии офортов Гойи «Капричос» и «Бедствия войны», графические серии Хогарта), серии-циклы Чюрлениса, Рериха, художников-миристиков. Принцип цикла развивался и в культовой живописи — в православной иконописи из циклических рядов составлен фактически весь иконостас.

В музыке прообраз цикловых форм дает средневековая месса, а к XVII–XVIII векам цикл становится самостоятельной музыкальной формой (сюита, сонатно-симфонический цикл), которая глубоко и всесторонне изучается в музыковедении [59, 60].

В словесных видах искусства цикловые формы возникают на очень ранней стадии, собственно, мифологические сказания уже бытуют в форме циклов. Затем развиваются в народной поэзии, что было отмечено А.Н.Веселовским [61],

особенно ярко они представлены в фольклоре обрядовой поэзией. Во всех родах европейской литературы, во всех национальных литературах циклы представлены чрезвычайно богато. В лирике это поэзия Петрарки, Гейне, Гете, Шиллера; в драматургии — трагедии древнегреческих авторов, хроники Шекспира, комедии Бомарше; в прозе — новеллы Боккаччо, романы Бальзака, Золя, Голсуорси, сказки Гофмана и т.д. Перечисление это, безусловно, не просто неполно — отрывочно, но оно достаточно широко представляет феномен цикла как глубоко укорененный в европейской художественной культуре.

Русская литература разрабатывает жанр цикла начиная с XIX века и также представляет богатый материал для исследования лирических, прозаических и драматургических циклов. В том или ином виде циклические формы встречаются в творчестве едва ли не каждого русского писателя и поэта XIX и XX веков.

В европейской теории искусства цикл как категория поэтики возник на рубеже XVIII–XIX веков в теоретических трудах немецких романтиков. В русской культуре первые попытки серьезного осмысления явления цикла начинаются веком позже и принадлежат перу русских поэтов-символистов — В.Брюсова, А.Белого, А.Блока. Благодаря им понятие цикла и цикличности вошло в круг литературы и критики, стало категорией художественного творчества. Наиболее пристальному рассмотрению подвергался лирический цикл — как некая совокупность произведений, взаимосвязанных и способных воплотить целостное восприятие мира. Именно поэтам-символистам принадлежит наиболее широкое и яркое воплощение формы цикла и в сфере художественного творчества.

Новая стадия в развитии цикловедения относится к 60-м годам XX века. Основу понимания цикла как жанра заложили работы В.А.Сапогова, создавшего последовательную теорию лирического цикла на материале изучения поэзии А.А.Блока [62, 63, 64]. Классической работой по изучению



циклов в лирике Пушкина, имеющей при этом и общетеоретическое значение, считается исследование Н.В.Измайлова «Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов» [65]. Начиная с 60-х годов прошлого века к проблеме цикла обращаются и другие науки. Во многом это определялось сформировавшимся в сфере научных исследований системным подходом, позволившим по-новому осмыслить закономерности отношений между явлениями, и потому к нему почти одновременно обратились многие науки, в том числе и филология.

Именно в литературоведении изучение жанровой природы цикла развивается в последние десятилетия особенно интересно в работах как отечественных, так и зарубежных авторов. Результаты, ими полученные, могут быть продуктивно использованы в междисциплинарных исследованиях, так как они давно уже вышли за рамки чисто филологические. В нашем случае обращение к ним тем более оправданно по многим причинам. Во-первых, литературно-мемориальные музеи-заповедники имманентно связаны с литературой. Во-вторых, музей XX века, передавший свои традиции веку XXI, воплощает, по справедливому мнению М.Б.Гнедовского, «особый эпический тип интерпретации собраний, который в XX столетии становится ведущим» [66] и представляет собой некое «объективное повествование», что также роднит его с литературной формой художественного творчества. Наконец, сам принятый в наше время в музее сюжетно-образный способ построения экспозиции и наличие в ней вербального уровня предполагают генетическое родство ее с литературой.

Литературные музеи-заповедники традиционно развиваются как сложно организованные комплексы, сочетающие в себе многочисленные экспозиции и объекты показа. Пушкинский заповедник включает в себя три усадьбы, мемориальное пространство возле Успенского собора Святоогорского монастыря с могилой Пушкина, водянную мельницу в Бугрове, Савкину горку и городище Воронич. Лермонтовские Тар-



ханы — это дом-музей, усадебная церковь Марии Египетской, церковь Михаила Архистратига, часовня-склеп, церковная сторожка, усадебные постройки. Тверские пушкинские места организовывались как «Пушкинское кольцо», включающее усадьбы Берново, Павловское, Малинники. Чеховское Мелихово включает полтора десятка мемориальных построек, Ясная Поляна — около 30 (хотя не во всех из них существуют экспозиции). Все музеи-заповедники располагают в качестве объектов показа парками, садами, прудами и другими природными объектами. Все они, кроме того, сочетают мемориально-бытовые экспозиции с литературными, историческими или историко-бытовыми, этнографическими.

В последние годы проявилась тенденция к созданию в рамках литературных заповедников некоего варианта музея литературного героя — «Дом Анны Снегиной» в есенинском Константинове, или интересный проект экспозиции в болдинской Львовке, воспроизводящей мир болдинской прозы Пушкина («Повести Белкина», «История села Горюхина») [67].

Все это давно позволяло утверждать, что «музей-заповедник, по сути дела, является наиболее универсальной музейной организацией» и требует от своих создателей умения добиваться органического слияния «нескольких музеев в одном» [68]. Таким образом, идея множественности, системности и целостности музейно-экспозиционного пространства оформилась давно и никем не оспаривалась. Однако системный принцип организации экспозиций может быть реализован по-разному. Нам представляется, что в литературно-мемориальных заповедниках в систему экспозиций и объектов показа имманентно заложен принцип цикла.

Большинство авторов определяют его как художественную целостность, состоящую из отдельных произведений. Так, еще в 1946 году американским исследователем были выделены два признака цикла общеэстетического характера: 1) целостность и самостоятельность каждого из составляющих цикл произведений и 2) целостность цикла, возни-

кающая как результат взаимодействия между собой произведений, составляющих цикл [69].

«Словарь литературоведческих терминов» определяет цикл как «несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтическим настроением, местом действия (в лирике)» [55, С.456] (автор статьи – А.Головченко). Близкой к определению «Словаря литературоведческих терминов» выглядит дефиниция «Литературного энциклопедического словаря» (автор В.Сапогов): «Цикл – группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, идеально-тематическому принципу или общностью персонажей, а чаще всего – по нескольким принципам» [70, С.492]. В.Сапогов уточняет, что «цикл как жанровое образование возникает тогда, когда цикличность воспринимается как особая художественная возможность; каждое произведение цикла существует как самостоятельная единица, но, будучи извлечена из него, теряет часть своей эстетической значимости; художественный смысл цикла не сводится только к совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих» [70, С.492].

В исследовании Л.Е.Ляпиной – наиболее развернутом, в своем роде, этапном, подводящем итоги цикловедческим разысканиям не одного десятилетия, дается дефиниция, носящая не чисто литературоведческий, а общеэстетический характер: «Цикл – тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность» [71, С.17].

Необходимо провести четкие различия между понятиями «цикл» и «ансамбль», так как в обоих этих случаях мы имеем дело с неким многокомпонентным единством, реализующим свою художественную природу на уровне единичного и общего. Однако цикловое и ансамблевое начало от-



нюдь не идентичны друг другу. Различия выявляются уже на этимологическом уровне. «Ансамбль» – от французского «ensemble» («вместе»), то есть этот термин обозначает некое гармоническое сочетание, несет в себе архитектоническое начало. «Цикл» – от греческого «kyklos» (круг, окружность), слово несет в себе указание на процессуальность, временную последовательность: «Цикл – 1) законоомерный, регулярный круг каких-нибудь явлений, действий, процессов... 2) совокупность связанных между собой явлений, последовательный ряд чего-нибудь» [8, Стб.683–684]. Если следовать традиционной схеме деления искусств на временные и пространственные, можно сказать, что ансамбль реализуется в пространственной сфере, цикл – во временной.

Однако на самом деле их отношения выглядят более сложно. Ансамбль в визуально-пространственных видах искусства также связан с временными характеристиками – хотя бы уже потому, что часто он складывается постепенно и достаточно долго, что было убедительно проанализировано и доказано в классической работе Ю.М.Лотмана «Художественный ансамбль как бытовое пространство» [72]. Восприятие ансамбля также может быть растянуто во времени (особенно, скажем, ансамбля архитектурного). С другой стороны, цикл, разворачиваясь во временной сфере, включает в себя пространственные ансамбли как компоненты. То есть понятия цикла и ансамбля связаны друг с другом так же, как категории пространства и времени, взаимодополняют, но не замещают друг друга и существуют в пересекающихся плоскостях, хотя в разных видах искусства одно из начал может быть доминантным.

Таким образом, общепринятое понимание цикла сводится к понятию художественной целостности, состоящей из отдельных произведений. К созданию подобной двойной целостности стремились и стремятся создатели всех литературно-мемориальных многокомпонентных экспозиций: «Все экспозиции самостоятельны, каждая представляет собой

законченное идеино-тематическое и художественное целое. ... В то же время экспозиции взаимосвязаны, объединены в экспозиционную тетралогию» [73, С.123; 44, С.46–49] (отметим, что в определении «Литературного энциклопедического словаря» указано, что «видами цикла являются трилогия и тетралогия» [70, С.492]). Сам механизм циклизации в музейной практике освоен, что дает возможность сделать его объектом теоретической рефлексии и разрешить ряд проблем формирования, функционирования и восприятия экспозиций литературно-мемориальных музеев-заповедников как явлений художественной культуры.

Прежде чем начинать анализ поэтики экспозиционного цикла, следует оговорить проблему авторства. В любом виде искусства цикл создается автором — конкретным человеком, создающим отдельные произведения — части цикла и своей авторской волей определяющим его состав, размеры, последовательность компонентов. В так называемых «коллективных» видах искусства — театре, кино — авторский коллектив имеет общепризнанного лидера, режиссера, который и является главным носителем авторской воли (и считается автором фильма или спектакля). Генезис документально-художественной музейной экспозиции носит иной характер.

Во-первых, система экспозиций музея создается годами, а чаще — десятилетиями. Во-вторых, она не имеет статуса авторского произведения и, как правило, периодически подвергается реэкспозиционной трансформации (что в индивидуальных видах художественного творчества совершенно исключено). В третьих, проблема авторства в музее весьма дискуссионна, так как связана с проблемой меры объективного и субъективного в экспозиционной концепции, с проблемой интерпретации и т.д. В данном случае мы имеем дело с традицией, сложившейся в дидактической, образовательной форме музея, претендовавшей если не на истину, то на полную объективность. Однако возобладавший в экспозиционной работе сюжетно-образный подход



предполагает определенную долю личностного начала в концептуальном осмыслиении образного ряда. Художественная структура вообще не может содержать объективности как неотъемлемого качества, она субъективна имманентно. Но история литературного цикла включает в себя такой феномен, как «очерковый цикл», опирающийся на внехудожественную основу, однако содержащий четко заявленное авторское начало, в соответствии с которым отбирается и группируется материал [71, С.150]. Документальная основа экспозиции вводит объективно-информационное начало, на котором строится образная система, окрашенная авторской художественной концепцией. Все чаще высказываются мнения, что «полноценная экспозиция может быть только авторской. ...И конечно, некоторого авторского субъективизма при этом не избежать...» [74].

Музейная практика показывает, что многолетнее существование экспозиций, содержащих в себе несомненное авторское начало, вполне возможно и успешно. Это видно на примере музеиного творчества А.З.Крейна, С.С.Гейченко и целого ряда других создателей музеев, хотя отношение к их экспозиционному творчеству всегда было и остается весьма неоднозначным, что совершенно естественно. Оговоримся лишь, что авторство единичной экспозиции — вещь более частая, так как такая работа не требует многих лет жизни и деятельности. Цикл экспозиций в музее-заповеднике — работа, растягивающаяся на десятилетия, поэтому автор может успешно совершить ее только в счастливом случае собственного долголетия (как показывает судьба, например, Семена Степановича Гейченко).

Видимо, авторское начало может быть лишь одним из компонентов в системе коллективного музеиного творчества. Циклическая художественная форма создает модель, которая позволяет, на наш взгляд, внести уточнения в систему представлений об авторстве в музее. Л.Е.Ляпина в своей книге указывает на явление «двойного авторства» — имеются в виду так называемые рецептивные циклы, от-



дельные произведения которых созданы автором, а скомпонованы редактором или издателем текста. Специфика их заключается в том, что в основе такого цикла может лежать не художественная идея, а некая рациональная программа, вносящая в структуру цикла коммуникативный момент, так как в создании цикла участвуют и автор, и реципиент его творчества [71]. В творческой деятельности коллектива экспозиционеров может преобладать и художественная идея, но чаще, видимо, эта деятельность определяется именно рациональной программой, которая позволяет новым авторам — новым членам коллектива, являющимся реципиентами творчества своих предшественников, — включаться в это творчество на любом этапе или вносить свои поправки и концептуальные идеи в план проекта реэкспозиций. Это во многом определяет устойчивость жанровой природы экспозиционного цикла.

Циклообразующая роль сюжета

Целостность отдельного произведения, в основе которого лежит повествование, обеспечивается его сюжетно-композиционной структурой и другими компонентами, подчиненными общему замыслу. Компоненты эти несамостоятельны, вне рамок произведения они существовать не могут. Метацелостность цикла достигается более сложными приемами. Отдельные компоненты цикла вполне самостоятельны — каждый из музеев, входящих в состав заповедника, обладает развернутым и законченным сюжетом. То есть посетитель, не сумевший попасть в тот или иной музей, сохранит целостное впечатление об увиденных экспозициях и у него не создастся впечатление рассказа, оборванного на полуслове. Но целый ряд смыслов и ассоциаций будет утрачен, а система образов обеднена. Целостность цикла имеет двойную природу, она создается «не за счет утраты первичной



целостности составляющих ее элементов», а, скорее, на ее основе возникает «своеобразная «двуухмерность» цикла: относительное равновесие частей... и целого» [75]. Соотношение отдельной экспозиции и всего цикла — это отношения текста и контекста, каждая экспозиция своим сюжетом и образным рядом вносит свой вклад в создание цикловой метацелостности. Но и цикл в целом является текстом, так как его композиционная структура задает определенную последовательность прочтения. Цикл — и текст, и контекст одновременно. Это позволяет ему гораздо шире и глубже моделировать картину бытия. Одним из самых традиционных и укоренившихся способов создания художественной картины мира является сюжет.

Сюжет представляет собой одну из художественных универсалий. Он появляется на самых ранних этапах формирования сознания, в устных формах повествовательного искусства, когда «человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» [76]. Тем самым сюжет становится «мощным средством осмыслиения жизни», так как сутью его является способ упорядочения картины мира, «выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой...» [76]. Как средство упорядочения картины мира, создаваемой искусством, сюжет присутствует во всех его видах и жанрах, хотя воплощаться может по-разному.

Общую дефиницию сюжета дает словарь эстетики: «Сюжет (от фр. *sujet* — тема, предмет) — динамический аспект произведения искусства: развертывание действия во всей его полноте, развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т.п., взаимодействие

персонажей и обстоятельств; становящееся целое художественного произведения, внутреннее смысловое сцепление образов» [77, С.338].

Понятие «сюжет» неразрывно связано с понятием «фабула» (от лат. *fabula* – повествование, *fabulari* – рассказывать). В традициях европейской науки, идущих от Аристотелевой «Поэтики», фабулой именуется основная схема событий, а сюжетом – полное художественное воплощение этой схемы: «сюжет – это способ существования фабулы в художественном произведении; сюжет и фабула составляют единый конструктивный элемент произведения, проявляющийся как фабула на предметно-познавательном уровне, как сюжет – на уровне ценностно-аксиологическом» [77]. В задачи нашей работы не входит подробный анализ фабульно-сюжетных связей и соотношений в музейной экспозиции, оговоримся лишь, что к фабульному ядру в какой-то степени следует относить концептуально выстроенную научно-документальную основу, а к сюжетно-композиционному слою – ее художественно-образное воплощение. Будучи универсальной категорией искусства и основой всей ткани повествования, в частности, сюжет втягивает в свою орбиту все остальные компоненты поэтики произведения, в том числе и те, которые являются циклообразующими.

Как было указано выше, справочные издания называют в числе циклообразующих признаков общность тематики, персонажей, исторической эпохи, замысла, единство настроения. В одной из последних работ набор этих признаков уточняется и усложняется. М.Е.Музалевский относит к числу признаков циклообразования «строго локализованный единый пространственно-временной континуум, как правило, точно обозначененный топонимом; наличие общего центрального образа... общность содержательных элементов: проблемы, тематики, идеи; общность лейтмотивов повествования», наконец, «общность стилистики и поэтики отдельных произведений цикла» [78].



Тяготение повествовательного цикла к локализации в строго определенном пространственно-временном континууме выявляется на самых ранних стадиях формирования этого жанра. Прозаический цикл в русской литературе формируется в 20–30-х годах XIX века. Распространенный в романтизме жанр новеллы обнаруживает в это время тяготение к циклизации. Уже в самих названиях циклов проступает их ориентация на четкие пространственно-временные рамки повествования: «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (А.Погорельский, 1828), «Вечер на Кавказских водах» (А.Бестужев-Марлинский, 1830), «Вечера на Хопре» (М.Загоскин, 1833–1834), «Вечера на Карповке» (М.Жукова, 1837), наконец, классические циклы Н.В.Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

Целостность цикла обеспечивается здесь прежде всего тем, что отдельные произведения имеют общую пространственно-временную прикрепленность, очерченность в пространстве и времени, не позволяющую компонентам циклического повествования рассыпаться, отдаляться друг от друга. С другой стороны, как указывает один из первых исследователей прозаического цикла А.С.Янушкевич, такая топонимическая заданность связана «с выработкой новой формы прозаического повествования, способного интегрировать философский, этический, бытовой материал в попытке создания «целокупного бытия» космоса жизни» [79].

Совершенно не случайно циклическая форма системы экспозиций получила столь благоприятные условия развития в музеях деревенских, воспроизводящих бытовую и культурную обстановку дворянской усадьбы. Усадьба – это локус, заключающий в себе весь жизненный круг, это модель «целокупного бытия», «космоса» в миниатюре. Природные циклы, в которых она существует, ее хозяйственный ритм, ее бытовой уклад, архитектурные ансамбли, усадебные библиотеки и картиные галереи, отразившие художественные вкусы и литературные пристрастия хозяев,



неразрывно связаны между собой и образуют уникальный историко-культурный феномен, породивший целые эпохи в развитии русской мысли, науки, искусства, культуры в целом. Воссоздание столь противоречивого, изменчивого и вместе с тем устойчивого образа невозможно средствами отдельного, пусть и большеформатного произведения. Форма цикла для решения такой сложной задачи оказалась более оптимальной.

Топоним усадьбы приобретает в сознании культуры особыю номинативность: названия «Михайловское», «Тарханы», «Шахматово» и прочие фиксируют не просто адресное обозначение населенного пункта или географическое наименование. Они превращаются в символ, конденсирующий в себе культурные и мифологические смыслы нескольких эпох. Топоним-символ играет важную роль в сюжетообразовании: «Первоначальное и вместе с тем предельно интенсивное представление о сюжетообразующей функции хронотопа дает читателю название произведения — в том случае, когда им становится обозначение либо некоего объекта, расположенного в фабульном пространстве, либо самого этого пространства» [80]. Это суждение литературоведа актуально и для музееведения. Объектом, расположенным в фабульном пространстве, становится, таким образом, любое сооружение или природное образование заповедника, имеющие собственное топонимическое обозначение-имя: «Свято-горский монастырь», «Савкина горка» и пр. в Михайловском, «Лучинник» в Болдине, «Дом Анны Снегиной» в Константинове и т.д. Обозначение всего пространства — это топоним, дающий название, имя всему заповеднику: «Михайловское» в Пушкинском заповеднике (название, ассимилирующее на уровне заповедника названия других усадеб и объектов — Тригорское, Петровское и т.д.), чеховское «Мелихово» (включающее в свой состав и новоселковскую школу), «Болдино» (с отдаленной рощей Лучинник и Львовкой). Именно пространственные рамки начинают ткать событийную канву сюжета, в частности, опре-

деляют временные хронологические границы, а во многом и проблематику экспозиций.

Сложная роль топонима в сюжетном строе экспозиции линий раз указывает на то, что пространство и время в виде искусства, имеющем синтетическую природу, связаны весьма сложно. Традиционное в европейской науке деление искусств на временные и пространственные предполагает, что одно из этих начал безусловно доминирует в том или ином виде искусства, в частности, формирует их композиционную специфику: «Существенное различие между этими двумя видами художественного способа изображения заключается не в том, что один основывается на факторе времени, а другой — на факторе пространства, а в том, что последовательность, в которой части композиции должны быть связаны друг с другом, диктуется в танце или пьесе самим произведением, чего нет в творениях художника или архитектора. Когда мы рассматриваем произведение живописи или скульптуры, временной порядок наших восприятий не является составной частью композиции...» [81]. Синтетическая художественная природа музейной экспозиции «уравнивает в правах» пространство и время, связывая их системой взаимообусловливания. Композиционный же строй приобретает в условиях текстово-контекстных отношений особую специфику.

Каждая усадьба создает собственный пространственно-временной континуум, обозначенный топонимом. Центром его становится барский дом, окруженный усадебными постройками, парком, садами и прилегающими к ней природными зонами — лесом, лугами, полями, берегами рек и озер и т.п. Усадебный континуум представляет собой отдельный текст, становящийся, в свою очередь, компонентом текста всего заповедника. Таким образом, цикл экспозиций заповедника становится и текстом, обладающим собственным уровнем целостности, и контекстом для каждой отдельной экспозиции. Эта двойственность реализуется в сюжете.

В сценарий каждой музейной экспозиции заложен собственный сюжет. Движение сюжета определяет коллизия: «Противоречие и столкновение характеров и обстоятельств... противоборство между характерами или внутри одного из них, вынуждающее персонажей к поступкам. Являясь толчком к действию, коллизия определяет собой движение сюжета и разрешается в finale произведения» [77, С.152]. Таким образом, для развития экспозиционного сюжета необходим узел противоречий между героями-антагонистами или противоборствующими обстоятельствами. В завязке повествования должны быть обозначены те персонажи, конфликт между которыми будет двигать сюжет. Одна из сторон в мемориальном музее всегда определена заранее — это главный герой повествования. Выбор действующих лиц на роль героев-антагонистов определит характер конфликта.

В Михайловском конфликт имеет двойную природу — внешнюю и внутреннюю. Внешний конфликт определяется противостоянием «Поэт и Власть». Персонификация Власти обозначена — Александр I, наместник Южного края России граф Воронцов, представители властей Псковской губернии — однако эти имена не обретают плотности за конченного художественного образа, а лишь выступают как представители государственной системы, не принимающей и не допускающей свободы человеческой личности и творчества. Экспозиция сюжета — рассказ о предыстории михайловской ссылки, завязка — приезд Пушкина в Михайловское. Развитие действия включает в себя повествование о сложных отношениях с отцом, вставшим на сторону гонителей, настроения осенних и зимних месяцев 1824–1825 годов. Кульминационный момент — известие о декабрьском восстании и ожидание решения участия «друзей, братьев, товарищей», которое не могло так или иначе не повлиять и на судьбу самого поэта. Развязка — неожиданный вызов в Москву, окончание ссылки. Это схема, скорее, даже не сюжета, а фабулы, обозначающей основные событийные вехи внешнего течения жизни.



Но главную роль в создании образного ряда и эмоционального строя экспозиции определяет сюжет внутренний. Развитие его происходит не в бытовом течении жизни, а в области духовных поисков поэта. Противоречие, движущее развитие внутреннего сюжета, возникает не столько во внешних обстоятельствах (хотя они, безусловно, оказывают свое давление), сколько во внутреннем мире гения, антагонистом которого здесь выступают его собственные слабости. Так же как не имеют особенного значения персонифицированные представители Власти, так же, в конечном итоге, неважно, чем обусловлена внутренняя растерянность и отчаяние, в которые погружается душа поэта. Важно то, как эти состояния преодолеваются. Путь преодоления собственной слабости, обретение новых творческих сил обусловливают развитие главного экспозиционного сюжета Михайловского.

Экспозиция этого сюжета — в письмах Пушкина и его друзей времени начала ссылки. Вяземский, упрекая тех, кто «заточил пылкого, кипучего юношу в деревне русской», риторически задается вопросом, знают ли эти люди, «что есть ссылка в деревню на Руси?», и утверждает: «Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина!» Умный, язвительный Вяземский всегда относился к Пушкину с некоторым недоверчивым снисхождением. Но в данном случае он был прав — Пушкину предстояла нешуточная борьба с обстоятельствами и настроениями, которые способны были подточить и разрушить менее стойкую, цельную и жизнеспособную натурę. Первые три комнаты михайловского дома отданы экспозиции и завязке действия. Убогий, монотонный деревенский быт, одиночество, раздражение, тоска, скора с родителями, воспоминания о привязанностях, оставленных на холме. Но через этот слой начинает пробиваться росток нового интереса к жизни — в девичьей возникает мотив осенних и зимних вечеров, отданных общению с няней, а через нее — со стихией народной жизни, народного творчества.



Животворящее воздействие народной поэзии на личность Пушкина и его творчество было нами проанализировано в первой главе. В третьей комнате возникает еще один жизнеутверждающий мотив — приезды Пущина и Дельвига, вплетается в сюжет тема дружбы, которая для Пушкина имела в жизни высшую ценность и всегда ощущалась им как опора.

В гостиной — четвертой по счету комнате, занимающей в экспозиции срединное место, внутреннее равновесие уже достигнуто. Жизнь вошла в свои берега, быт перестал раздражать, он уже не столько монотонен, сколько дисциплинирован. Распорядок деревенского дня Пушкина дается через онегинские строки. Это симптоматично не только потому, что Пушкин сам указывал, что в четвертой главе «Евгения Онегина» он описывает собственную михайловскую жизнь. Главное здесь — ощущение того, что жизнь и творчество гармонизированы, находятся друг с другом в ладу. Быт, данный через поэтические строчки, уже не приземляется. Жизнь отшельника-анахорета наполнена духовным трудом, приносящим высшее удовлетворение.

Кульминация сюжета, доминанта экспозиции — в кабинете. Это закономерное решение, подсказанное и внешним течением жизни (кабинет сам Пушкин называл кельей, так как это не комната для занятий, а место, где протекает вся его жизнь), и логикой развития внутреннего сюжета. Событийная связь отсутствует. Во многом это связано с невозможностью реализации эффекта неожиданности, поскольку связь известна заранее. Поэтому кульминация музеиного сюжета в Михайловском, совпадающая с развязкой, не связана с событийным финалом — окончанием ссылки. Кульминация-финал внутреннего сюжета — торжество победы творческого труда, силы духа, доказанного «духовного богатырства», в котором сомневался Вяземский. Кабинет — не место заточения, а арена поэтических ристалищ и свершений. Главный итог ссылки, главный смысл сюжетной кульминации заключен в пушкинском признании:



«Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (Х, 776). Финал михайловского сюжета тем самым становится открытым, обращенным в будущее.

На первый взгляд, можно счесть, что сюжет, который мы обозначили как «внешний», является фабульным событийным ядром по отношению к сюжету «внутреннему». Представляется, что это не так. События в том и другом сюжете, по сути, развиваются в собственных плоскостях, и события это разные, пересекающиеся лишь в отдельно взятых точках. Во внешнем сюжете событием являетсяссора с отцом и обсуждение ее в письмах к Жуковскому, планы Пушкина добиться разрешения на выезд из имения под предлогом лечения аневризмы, ожидание известий о судьбе осужденных декабристов и т.д. Событие во внутреннем сюжете — это окончание поэмы «Цыганы», ожидание новых посылок с книгами и журналами, требование прислать сведения о Стеньке Разине — «единственном поэтическом лице русской истории», восторг при окончании «Бориса Годунова» («Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»). Кульминация внешнего сюжета — декабрьские и последдекабрьские события (столовая). Кульминация сюжета внутреннего совпадает с финалом (кабинет). И финалы у этих сюжетов разные, как уже было сказано выше: внешний сюжет имеет классический финал-развязку — отъезд из Михайловского, внутренний — открытый финал.

Основной сюжет экспозиции, приблизительные этапы которого мы наметили в своем анализе, расширяется за счет своего рода вставных новелл, обладающих собственной фабулой — таков, например, сюжет приезда в Михайловское Пущина, проанализированный в первой главе, или история отношений с Анной Петровной Керн. Вставные новеллы также развиваются по всем правилам развития сюжета, обладают собственной коллизией и, в отличие от основного сюжета, имеют и событийную развязку. Представляется, что вставные новеллы возникают именно в тех точках, где

пересекаются линии внутреннего и внешнего сюжетов, обозначая собой особую универсальную значимость этих моментов. Так, приезд Пущина явно имеет свое место в сюжетном развитии внешнего хода событий, но одновременно играет настолько важную роль в развитии внутренней жизни поэта, что многое в экспозиции и строится, и осмысливается через него.

Сюжет экспозиции в Тригорском — это сюжет о постепенном возникновении и укреплении человеческих связей, начинающихся «поневоле», как связи добрососедские и затем вырастающих в нечто большее. Коллизия здесь опять-таки строится на внутреннем противоречии между юношеским, беспечным и неглубоким отношением к людям и зрелым умением видеть в них качества, заслуживающие всемерного уважения и доверия. Отношение Пушкина к тригорским соседкам в начале ссылки не выходит за рамки легкого приятельства. Это самые близкие, давно знакомые соседи, уютный дом, где его всегда встречают гостеприимно и даже разрешают адресовать на их имение письма, которые надо избавить от унизительной, а временами опасной процедуры перлюстрации. Дом полон молодыми, веселыми и симпатичными девушкиами, с которыми завязываются легкие, забавные и ни к чему не обязывающие отношения, носящие оттенок то флирта, то романа. Что еще нужно молодому человеку, пропадающему в своем «медвежьем углу» от тоски и одиночества? В альбомы пишутся игривые строчки, жизнь наполняется театрализованной игрой, напоминающей движение сюжетов французских романов. Игровой мир Пушкина, насыщенный реминисценциями из французской литературы, играющий литературными масками, превращающий бытовое течение жизни в увлекательный спектакль и пронизывающий письма скрытыми и явными цитатами, блестяще проанализирован в книге Л.И.Вольперт «Пушкин в роли Пушкина» [82].

Однако постепенно из этого веселого шума и несерьезных ухаживаний начинает на наших глазах формироваться



осознание того, что тригорские соседи представляют собой людей, способных на истинную дружбу — чувство, которое Пушкин ценил превыше всего в окружающих людях. Что они абсолютно искрены и надежны, не способны на предательство, что они готовы в любой момент стать поддержкой и опорой в его непростой жизни. Что хозяйка дома Прасковья Александровна Осипова-Вульф — не просто псковская помещица с «вечным разговором» «про дождь, про лен, про скотный двор», а человек с широкими интересами и острым умом. К концу ссылки привязанность Пушкина к Тригорскому становится неотъемлемой частью его жизни — не только михайловской, но и будущей. Отношения с псковскими соседями будут продолжаться до самой смерти Пушкина. Финал-развязка тригорского сюжета — также открытый, незамкнутый.

В сюжете тригорской экспозиции плохо вычленяется фабула. События, служащие основой для развития коллизии и движения сюжета, не увязаны в единый узел, они рассыпаются на ряд следующих друг за другом эпизодов. В этом смысле жанр тригорской экспозиции сродни жанру семейной хроники. В экспозиции и экскурсии прослеживаются судьбы персонажей — обитателей Тригорского, рассказ то забегает вперед, то возвращается к событиям времени ссылки, как и положено в хроникальном повествовании. Экспозиция кабинета П.А.Осиповой-Вульф, рассказывающая о похоронах Пушкина, не является развязкой сюжета — это один из последних горестных эпизодов семейной хроники, рассказывающий о большой, с трудом пережитой утрате. Развязка же сюжета, как уже сказано, скорее счастливая, так как повествует о дружбе, зародившейся на наших глазах, укрепившейся и направленной в будущие годы.

Хроникальные черты экспозиции не только не противоречат процессу циклизации, но и укрепляют его, так как было справедливо замечено, что «в прозе циклическая связь поконится на жанровых традициях историографии, семейной хроники, мемуара, дневниковой формы...» [83].



Экспозиции Петровского и Святогорского монастыря также почти бесфабульны. На первый взгляд фабула Петровского — короткий рассказ, повествующий о визите Пушкина к двоюродному деду в надежде раздобыть документы, проливающие свет на историю экзотического происхождения рода Ганнибалов. Однако экспозиция музея захватывает гораздо более обширные пласти времени и содержит гораздо более широкую проблематику. Каждое поколение Ганнибалов порождает свои сюжеты и темы повествования. Центральное место здесь, конечно, занимает история «арапа Петра Великого», которая всегда будоражила пушкинское воображение. У этой части экспозиции — свой сюжет и своя коллизия, почти авантюрного характера. Появление в России уроженца Эфиопии, его воспитание, его отношения с Петром и долгая жизнь во всех превратностях бурного XVIII века действительно заслуживают исторического приключенческого романа. Жизнь последующих поколений Ганнибалов, Петровское пушкинского и послепушкинского времени рождают свои сюжетные ответвления. Повествование подчиняется хронологии и логике исторических закономерностей. По жанру это тоже хроника, но уже не только семейная. С ней в повествование входят пласти истории страны и народа, над которыми взрослеющий Пушкин начинает особенно напряженно размышлять во время михайловской ссылки. Финал-развязка здесь также отсутствует — история не имеет финала, она бесконечна.

Святогорский монастырь с передачей его церкви лишился экспозиции, став действующим храмом. Поэтому здесь может идти речь только об экскурсии, знакомящей с архитектурой монастыря, его историей, о семейном кладбище Ганнибалов-Пушкиных и, наконец, о последних трагических событиях зимы 1837 года. Повествование как бы распадается на два пласта — с одной стороны, это все та же историческая хроника, включающая в себя рассказы о связях Пушкина с монастырем (посещение святогорских ярмарок, работа в монастырской библиотеке и пр.). С



другой стороны, рассказ о похоронах Пушкина имеет свой сюжет, который коллизией повторяет внешний сюжет михайловского дома. Здесь опять идет речь о противостоянии Поэта и Власти, противостоянии, которое не прекратилось даже со смертью Поэта (это лишний раз подтверждает, что даже Власть понимает — Поэт бессмертен и после своей земной гибели не становится менее неудобным и даже опасным). Финал монастырской экскурсии выводит посетителей к теме «Время — Вечность», о чём подробно говорилось в первой главе.

В музееведении давно ведется поиск структурных единиц музейного текста. В.Арзамасцев предлагает различные варианты подхода к ним, вычленяя такие понятия, как «экспозиционный ряд», «блок», «комплекс», «ансамбль» [84]. Может быть, следует продолжить эти поиски, отталкиваясь от такой структурной единицы, как сюжетно организованный отдельный компонент циклового целого.

Проанализированные нами экспозиции представляют собой такие отдельные музейные тексты, компоненты музейного цикла. Их сюжеты, существуя в рамках цикла, сливаются в метасюжет, обеспечивая цикловую целостность.

Общий экспозиционный сюжет литературно-мемориального заповедника — метасюжет — также имеет внешнюю и внутреннюю сторону. Внешне цикл михайловских экспозиций объединяется темой «Пушкин в Михайловском», получающей уточнение в названии новой экспозиции Михайловского «Поэта дом опальный» [44, С.48]. Тем самым определяются пространственно-временные рамки фабулы — годы михайловской ссылки (1824–1826). Схема событий, развивающихся в ней, укладывается в эти рамки и включает в себя изложение биографической и творческой канвы этих двух лет — от приезда в ссылку в августе 1824 года до поспешного отъезда в Москву в 1826 году. Сюжет, опираясь на этот каркас, развивает повествование в гораздо более широких пластах биографии. Он включает в себя и упоминания о более ранних и более поздних приездах в



Михайловское, и предысторию ссылки, и рассказы о событиях 1837 года — то есть историю похорон Пушкина в Свято-Горском монастыре.

Кроме того, в экспозициях и экскурсиях разворачиваются история псковских пушкинских мест, история возникновения и существования каждой усадьбы, биографии многих людей, окружавших Пушкина в ссылке, наконец рассказ о существовании Михайловского в послепушкинские времена. Причем количество материала все время прирастает, одна из последних экспозиционных работ Заповедника — экспозиция, посвященная существовавшей в Михайловском в начале XX века колонии для престарелых литераторов. В статье заведующей экспозиционным отделом Пушкинского заповедника И.Ю. Парчевской сообщается, что в планах Заповедника предполагается расширение «не только временных, но и тематических границ музея», который приобретет название «Михайловское в судьбе Пушкина, в судьбе России» [44, С.49].

Внутренний метасюжет — история рождения великого национального гения, о чем много говорилось. Внутренний сюжет Михайловского становится фабулой метасюжета. Центральная фигура метасюжета — поэт и человек, который в борьбе с судьбой мужает, обретает творческую зрелость и глубокое понимание людей, жизни, народа и истории. В формировании центрального образа метасюжета приобретает особое значение композиционная структура цикла.

Выше отмечалось уже, что композиционная структура цикла создает определенную последовательность прочтения. Музеи заповедника выстраиваются в логическую конструкцию, заданную концепцией метасюжета. Экскурсия начинается с михайловского дома, сюжет которого имеет четкую двойную фабулу и строится вокруг легко вычленяемой коллизии. Он дает представление и о внешнем течении событий, и о внутренних духовных изменениях, которые с этими событиями так или иначе связаны. Михайловский



сюжет, таким образом, превращается в ядро метасюжета, обозначает тему всего произведения и логику развития общего сюжета. Четкость фабульного ядра Михайловского создает опору для структуры бесфабульных экспозиций, они нарастают вокруг него как концентрические древесные кольца.

Михайловский дом безбытен, бытовые предметы, находящиеся в экспозиции, подчинены главной идеи и не заслоняют ее, получают внебытовое наполнение. Хозяйственные постройки на усадьбе также встраиваются в структуру сюжета как вспомогательные скромные детали. Ничто не застеняет фигуры поэта, идущего трудным путем творческих исканий.

Следующий объект показа — тригорский дом. Он гораздо больше погружен в бытовую тематику. Михайловское — дом поэта и потому уникalen, Тригорское — русская дворянская усадьба, заполненная приметами жизни ее обитателей: хозяйственными заботами Прасковьи Александровны, пяльцами ее дочерей, охотничими ружьями сына Алексея. Комнаты воссоздают обстановку большой семьи со своим привычным и гостеприимным укладом. Большая столовая, где за столом собирается вся семья и гости; гостиная с роялем, на котором лежат ноты любимого Пушкиным Россини, не раз играленного пианисткой Алиной, адресаткой пушкинского «Признания». Быт окружает со всех сторон, дает возможность рассмотреть красивые вещи ушедшей эпохи, посуду в большом вместительном шкафу, умывальник в чуланчике, шкатулки, вышивки, альбомы. Все это отнюдь не мешает восприятию главного сюжета, Тригорское — это дом, где было тепло и уютно после отшельнического одиночества.

В мягкую, светлую атмосферу дома вписываются пушкинские рисунки, изображающие его обитателей, листочки писем, покрытых летящим почерком, книги из тригорской библиотеки, напоминающие о круге интересов этой семьи. Эти экспонаты плавно переводят бытовой регистр в область



категорий духовной жизни, питают тот вербальный слой экспозиции, в котором разворачивается сюжет рождения и развития дружеских — почти родственных — отношений Пушкина с Осиповыми-Вульф. Цитаты из стихов и писем вехами обозначают путь от легкомысленного, окрашенного легким пренебрежением восприятия неловких деревенских девиц с ошибками во французском произношении к мудрому суждению: «Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелест эти уездные барышни! ... Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (*individualite*)... В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро слаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы» (VI, 147–148). Дело здесь не только в разном возрасте — но в новом, более глубоком взгляде на людей, который Пушкин приобретает в ссылке. Тема взросления и мужания продолжается и получает новый поворот.

Петровское еще более расширяет пространство и время сюжета. Это также русская усадьба, но как бы развернутая во времени. Три поколения Ганнибалов образуют три эпохи ее развития. Сюжет Петровского освещает предшествующие экспозиции новым светом, включая их в историческую судьбу страны и народа, размышления о которой создают из гениально одаренного юноши мощную фигуру национального поэта. Монастырь выводит сюжет в пространство и время вечности.

Таким образом, сюжетно-композиционный замысел экспозиционного цикла задает четкую последовательность его компонентов. Каждый музей создает предпосылки для разворачивания следующего витка цикла, следующего сюжета. Каждая экспозиция представляет собой законченный текст и одновременно контекст для звучания других текстов.



Целостность циклового текста, таким образом, обеспечивается наличием в нем доминанты — метасюжета, развивающегося последовательно в экспозиционных текстах и обладающего сложной структурой с многочисленными сюжетными линиями и вставными новеллами. Контекст цикла возникает во взаимодействии отдельных компонентов и создает свою картину мира, приглашающую посетителя музея к творчеству: «Богатый, хорошо организованный цикл способен породить большое количество обоснованных интерпретаций, предложить новые и новые проблемы прочтения» [85].

В реальной музейной практике, к сожалению, четкая последовательность экскурсий нарушается, подчиняясь житейским обстоятельствам. Зачастую экскурсоводы, привозя группы в заповедник, начинают экскурсию с того музея, который лучше укладывается в маршрут движения автобуса. Это, как уже было сказано, не создает впечатления оборванного рассказа или вступления «из затаクта». Каждая экспозиция сохраняет ощущение целого за счет наличия собственного сюжета. Но в действительности происходит немалая потеря: с нарушением композиции разрушается цикл как целостность.

Группы, начинаящие движение с Тригорского, не получают первоначального фабульного толчка, не осознают истинного положения Пушкина в ссылке. Веселый тригорский дом создает ощущение радостной молодости, и сама идея отшельничества тускнеет под этим впечатлением. В то время как начало маршрута в Михайловском задает верный ориентир в общей тональности цикла. Тригорское уводит в бытовую конкретику, после которой в Михайловском требуется определенное усилие для того, чтобы переключить внимание с внешнего на внутреннее. Тригорское, наконец, обладает самой развернутой системой персонажей, разрушая тем самым тему одиночества.

Начало экскурсии в монастыре выворачивает наизнанку не только весь замысел цикла, но и простую логику. Нару-



шение хронологии говорит само за себя, но даже не в этом суть ошибки. Посетители в этом случае лишаются всего процесса погружения в эпоху, биографию, творчество поэта. Даже если они оказываются хорошо подготовленными, знающими и глубоко чувствующими людьми (что, увы, встречается в наше время не так часто, как хотелось бы), отсутствие необходимого эмоционального настроя, свежего впечатления от мира поэта, невыстроенность ассоциативных связей превращает общение с национальной святыней в соответствующее ритуальным нормам, но окрашенное более бытовыми ощущениями посещение могилы известного человека. Высокий настрой тут может быть подменен простым любопытством.

Композиционная структура цикла организуется на основе линейно-циклической модели музеиного хронотопа, проанализированного в первой главе. Открытый финал экспозиционных сюжетов в этом ракурсе приобретает особую важность, поскольку он соответствует спиралевидной структуре линейно-циклического времени, ориентированной из прошлого в настоящее и будущее. Такая незакрытость структуры создает благодатную почву для развития музейной коммуникации, по крайней мере, в двух аспектах. Во-первых, на основе открытой пространственно-временной структуры сюжета возникает диалог культур прошлого и настоящего, включающий в себя сознание посетителя как реципиента и со-творца смыслов экспозиции музея. Во-вторых, это тяготение к разомкнутости, бесконечности линии бытия формирует почву для развития новых музейных текстов. Цикл, тяготея к созданию целостной картины мира, имманентно стремится к бесконечному развитию и разнообразию форм. Отсюда непрерывные поиски музеев в области создания все новых экспозиций, новых объектов показа. При этом надо отметить, что посетитель —rationально или подсознательно — стремится к целостности и развернутости цикла так же, как и его создатели. Всем музейщикам и экскурсоводам знакомо категорическое желание

эксперсанта «увидеть все» — все пункты и объекты, указанные на схеме маршрутов заповедника.

Помимо метасюжета контекстуальная целостность цикла обеспечивается сложной системой межтекстовых связей, создающейся и функционирующей на разных уровнях экспозиций.

Циклообразующая роль межтекстовых связей

Таким образом, тематика, проблематика, сюжетика музея-заповедника весьма обширны и тяготеют к дальнейшему расширению. Метасюжет в этом процессе также разрастается и разветвляется. Для скрепления его метацелостности необходимы ассоциативные цепочки, заложенные в вербально-визуальном корпусе экспозиций и актуализирующиеся в процессе коммуникативных актов. На это указывает Л.Е.Ляпина: «В пределах цикловой конструкции ассоциативность выступает в качестве универсального конструктивного механизма художественной семантизации целого» [71, С.13]. Кроме упорядочения отдельных компонентов текста, процесс циклизации основывается на возвращении значений, повторении сходных мотивов и смыслов.

Ассоциативные межтекстовые связи строятся и реализуются в экспозиции на разных уровнях. К их числу следует отнести: 1) систему сквозных сюжетов и мотивов; 2) систему персонажей, действующих лиц экспозиционных сюжетов и 3) систему музейных предметов, организующих визуальный слой экспозиции.

Определяющую роль в создании межтекстовых связей играют сквозные сюжеты. Общность проблематики и сюжетных линий экспозиционного материала разных музеев была уже нами оговорена. Однако она столь устойчива, что

дает возможность говорить о некой системе архетипов повествования, нуждающейся в типологизации.

Нам представляется, что типология сквозных сюжетов и мотивов деревенского музея-заповедника может быть выстроена с опорой на архетипическую систему сюжетов, созданную самим Пушкиным и вычлененную в работе А.Большаковой «Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына» [53].

Несмотря на «литературно-художественное» происхождение, представление об архетеипе Деревни, почерпнутое у Пушкина, имеет широкое культурологическое значение, так как «в творчестве Пушкина впервые в русской литературе создан важнейший национальный литературный архетип как отражение ведущего архетипа, сложившегося в национальном менталитете и одновременно являющегося одной из универсальных моделей...» [53, С.19]. Отражая специфику национального менталитета, архетип приобретает статус культурологической категории, и порожденные им явления становятся фактом культуры (а не только индивидуального художественного творчества): «Деревня как «сквозная» литературная модель ...входит в общеархетипическую структуру и обладает всеми основными свойствами литературного архетипа» [53, С.33]. Образы русской деревни, порожденные искусством (и прежде всего литературой) и априорно присутствующие в сознании русского человека XX, а теперь уже и XXI века, корнями своими уходят в созданные Пушкиным архетипы, что убедительно доказывает исследовательница: «В связи с глубинной укорененностью в российском менталитете архетип Деревня обладает высокой степенью типологической повторяемости, от Пушкина (и даже ранее) и вплоть до современной «деревенской прозы», определяя развитие русской литературы XIX–XX веков» [53, С.33]. Учитывая, что в русской культуре литература всегда мыслилась и выступала как «учитель жизни», являлась доминантой в системе искусств и многих других сферах гуманитарной культуры, литератур-



ные архетипы в сознании российской культуры превращаются в универсальные архетипы национального сознания. Музей-заповедник, являясь частью русской культуры и русского сознания, не может игнорировать архетипические модели ни на интуитивном, ни на отрефлексированном уровне и своими средствами создает символические образы Поэта, Деревни, Усадьбы, неминуемо перекликаясь с их архетипическими прообразами.

А.Большакова выделяет четыре основные для архетипа Деревни типологические модели: «пасторальную (любовная интрига на лоне природы, в деревенском уединении); идиллическую (когда практически ничего не происходит); ностальгически-ретроспективную (уход автора-героя из деревни и возвращение в нее, часто включающий сентиментальное посещение местного кладбища); летописную (излагающую историю деревни, села, в том числе и с иронически-пародийной подоплекой)» [53, С.20].

Поскольку задачей экспозиционного цикла является изображение не Деревни, а Личности, все эти типологические модели не играют главной роли в сюжетах заповедника, а отражаются в них в форме сквозных мотивов и сюжетных линий.

Летописный тип сюжета включается в материал всех четырех музеев Михайловского. В усадьбах — это история их возникновения, первые владельцы, история существования усадьбы в пушкинское время (перестройки или перепланировки дома, функционирование усадебных построек и служб, состояние парков и садов, облик окрестностей и т.д.). Летописный архетип русской усадьбы в заповеднике представлен в историческом развитии: усадьбы XVIII века, принадлежащие «старым русским барам», с изобилием экзотических прицуд, описанных Пушкиным в «Дубровском», были первой моделью усадебной дворянской жизни. Усадьбы XIX века, где вместо птичников с павлинами и медвежьих ям появились библиотеки, картинные собрания и музыкальные салоны, — моделью второй по хронологии



и высшей по смыслу и содержанию. С появлением демократических и буржуазных тенденций в культуре дворянская усадьба начала видоизменяться сама и изменять свое значение для русской жизни. Процесс этот затянулся на десятилетия, и мы сейчас не ставим своей задачей подробно проанализировать его динамику, однако укажем еще раз, что пушкинское время — кульминационный момент в развитии русской усадьбы и отображение его Пушкиным тем самым действительно приобретает статус архетипа.

В Святогорском монастыре, на Савкиной горке, на городище Воронич и в Петровском в число летописных сюжетов включается широкий фон отечественной истории, имеющий к ним непосредственное отношение. Кроме того, как было сказано выше, летописная группа сюжетов развивается и дополняется материалами послепушкинского времени. Летописный исторический материал играет роль и в повествовании о творчестве Пушкина михайловского периода — прежде всего, о работе над «Борисом Годуновым».

«Идиллический» тип сюжета, по мысли автора типологии, связан с представлениями о патриархальной стороне деревенской жизни, которые у Пушкина часто вызывают ироническое или даже скептическое отношение. Это сказывается в изображении уклада деревенской жизни Онегина, отчаянно скучающего в «прелестном уголке», в описании возможного «обыкновенного удела» Ленского, в картине жизни Лариных и их соседей. Однако «настоящая модель представляет отрицательный полюс» идиллического изображения Деревни, « дальнейшее развертывание к позитиву представляет Деревню как ритуал, отражая исконную потребность русской ментальности в твердых формах» канона [53, С.18].

Положительный полюс идиллического деревенского сюжета также заявлен в «Евгении Онегине» — это Татьяна, «милый идеал» автора. «Привычки милой старины» для Татьяны органичны и не вызывают у нее скуки или отторжения. Став петербурженкой, она вспоминает деревню как

недостижимую, но милую обитель. Ритуально-каноническая основа идиллических сюжетов включает в них этнографические мотивы, связанные с устоями традиционной крестьянской жизни. В жизни пушкинской героини они даны через образ няни и всю систему обрядов, которые были актуальны и в крестьянской, и в помещичьей жизни русской деревни (гадания, обряды Троицына дня, пронизанный фольклорными представлениями сон Татьяны). Наконец, к той же группе сюжетов имеют прямое отношения природные мотивы, так как именно природа создает фон для неспешного ритуализованного существования деревни.

В 1829 году в неоконченном «Романе в письмах» Пушкин переоценивает многие реалии деревенской жизни и формулирует свое новое отношение к ней: «Не любить деревни простительно монастырке, только что выпущенной из клетки, да 18-летнему камер-юнкеру. Петербург — приходящая, Москва — девичья, деревня же наш кабинет. Порядочный человек по необходимости проходит через переднюю и редко заглядывает в девичью, а сидит у себя в своем кабинете» (VI, 71). Подробнее мы рассматривали причины изменения пушкинского восприятия деревни в первой главе.

Идиллические сюжеты богато представлены в художественно-образной ткани сюжетики заповедника. Негативное восприятие патриархальности как неподвижности, закостенения, тоски возникает в михайловской экспозиции, рассказывающей о первых месяцах пушкинской ссылки, отмеченных тяжелыми настроениями и угнетенным состоянием поэта. В Тригорском о негативной стороне идиллической деревни напоминает образ Алексея Вульфа, чья биография послепушкинского времени отражает скорее отрицательный вариант идиллической модели (начав свою жизнь как блестящий студент Дерптского университета, одного из лучших университетов той эпохи, как человек, наделенный недюжинными способностями, с богатыми намерениями, к концу жизни он превращается в заурядного псковского помещика, утонувшего в рутине деревенского быта).

Процесс постепенного развития переоценки ценностей связан с образом Арины Родионовны и фольклористическими штудиями Пушкина, затем он прослеживается в экспозиционном рассказе о творчестве времени ссылки, упоминается в парковых экскурсиях в связи с пейзажными мотивами. Природные мотивы идиллического типа сюжета развиваются как сквозные на протяжении всей экскурсии, так как переход от музея к музею связан с погружением в мир окружающих усадьбы полей и лесов. Природные циклы и важность их роли в создании пространственно-временного континуума нами рассматривались в первой главе. Добавим, что мир природы связывается с миром музеиных экспозиций неразрывно, «как только недвижные памятники — здание, ландшафт, монумент, дерево, дорога — оказываются на территории заповедника и становятся объектами музеификации, для работников музея и посетителей они превращаются в полноправные музейные предметы» [30]. Поэтому сквозной сюжет рождается на пересечении смыслов природного объекта — места «трех сосен», где растут молодые аналоги пушкинских деревьев, — и фрагментов ствола последней пушкинской сосны, экспонируемого в Михайловском.

Тема деревенской идиллии в ее позитивном варианте развивается и в экспозициях тригорской усадьбы. Образ жизни тригорского дома во многом соотносится с темой семьи Лариных, образы его обитательниц — с пушкинскими уездными барышнями.

Ритуально-каноническая сторона деревенской усадебной жизни актуализируется в этнографических и фольклорных мотивах экспозиций. Научный сотрудник Пушкинского заповедника М.А.Бесарабова в своей статье «Экспозиционный сюжет домика няни» рассматривает возможность создания сквозного сюжета, связанного с темой святочных чтений и гаданий. Тема эта развивается в пятой главе «Евгения Онегина» и является отражением развитой традиции: «Мемуары и воспоминания XIX века показывают, что од-

ним из обязательных зимних мероприятий в дворянской среде было чтение вслух подобных рассказов (о нечистой силе, гаданиях, ряжении и т.д. — Г.С.), чему в крестьянской среде соответствовало рассказывание страшных историй. ... Сценарной экспозицией «кренченского вечера» является пятая глава «Евгения Онегина». Этнография всего представленного святочного гадального комплекса абсолютно верна и подтверждена многочисленными источниками» [45, С.51]. Опираясь на это, сотрудники заповедника предлагают разработать «сквозной сюжет, проигрывающийся в мифо пространстве заповедника: в Тригорском — скамья Онегина, где происходит роковое свидание; в Михайловском, где жила «оригинал няни Татьяны — сцена гадания в бане; в Бугрово — антимир сна и мельница — место дуэли» [45, С.52]. Таким образом, идея сквозных сюжетов, имманентно содержащаяся в цикловой структуре и реализованная «естественным путем», приобретает для музеевиков-практиков отрефлексированный характер: «Представляется перспективной разработка подобных сквозных сюжетов (идея В.Ю.Козьмина) на основе пушкинского текста, связывающих музей заповедника в единое пушкинское действие» [45]. Заметим, кроме того, что предлагаемая и уже начавшая осуществляться реэкспозиция трансформирует бытовое пространство бани в пространство сюжетно-образное. Было бы продуктивно таким же образом насытить сюжетными коллизиями и пространство людской — другой хозяйственной постройки михайловской усадьбы, которая пока не увязана в единый сюжетный узел с другими усадебными экспозициями, а потому «не работает» на общую задачу, предлагая посетителю чисто этнографические материалы, лишенные сюжетного каркаса.

Пасторальный тип сюжета вплетается в экспозиционное повествование прежде всего в связи с Тригорским. В «Евгении Онегине» Пушкин весело обещает, что «унизится до смиренной прозы» и



Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства...

(V, 61)

В XIII–XIV строфах третьей главы «Евгения Онегина» Пушкин фактически создает «конспект» будущей «Барышни-крестьянки»: «простые речи отца иль дяди-старика», свидания влюбленных «детей», ревность, разлука, ссоры, примиренья и «наконец Я поведу их под венец...». «Одилитературенные», театрализованные отношения очень характерны для сюжетов Тригорского (см. [82]). Романы и ухаживания, которые кто-то из тригорских барышень принимал всерьез, а кто-то — как сам Пушкин — добродушно подсмеиваясь над ними. В лирике и письмах Пушкина можно найти следы этой увлекательной игры с дочерьми П.А.Осиповой-Вульф Анной и Евпраксией и их кузинами Нетти и Алиной. Самое известное стихотворение этого периода — адресованное Алине «Признание», которое как будто говорит если не о глубоком, то о ярком чувстве, но все равно звучит полуутуливо-полупечально.

Однако сквозной сюжет пасторального типа развивается в связи с самым сильным увлечением Пушкина времен ссылки — Анной Петровной Керн. Она возникает в жизни Пушкина в 1825 году (впрочем, первое мимолетное знакомство 1819 года им к этому времени отнюдь не забылось). В гостию Тригорского напоминают о ее появлении портреты и рояль — Анна Петровна хорошо пела, и Пушкин любил ее слушать. Ноты романса «Я помню чудное мгновенье» кажутся анахронизмом, но на самом деле их присутствие глубоко оправданно — музыку романса Михаил Глинка в свое время посвятил дочери Анны Петровны, портрет которой тоже висит в тригорском доме, увязывая воедино времена.



Таким образом, А.П.Керн — персонаж тригорского сюжета, тригорской хроники событий. Но начинается рассказ о ней в Михайловском — в парке, у аллеи, традиционно носящей название «аллеи Керн». Это оправдано строками из воспоминаний Керн — самых искренних и «бескорыстных» из женских воспоминаний пушкинской эпохи, в которых рассказывается о вечерней прогулке по михайловскому парку, и строками из пушкинских писем: «Каждую ночь гуляю я по саду и повторяю себе: она была здесь — камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе, подле ветки увядшего гелиотропа, я пишу много стихов — все это, если хотите, очень похоже на любовь, но клянусь вам, что это совсем не то» (Х, 772).

Пасторальный сквозной сюжет приобретает более глубокую значимость, благодаря созданному в Михайловском «Чудному мгновению». Классический и чистейший образец поэтического чувства, поэтического не потому, что в нем совсем отсутствует земное начало, а потому, что оно меркнет перед могучим взлетом творческой энергии, возрождающим человека к новой жизни. Поэтому сюжетная линия Керн звучит и в михайловском кабинете — поэтической келье, которая видела все эти восторги духа. Вставная законченная новелла превращается в принципиально значимый для метасюжета сквозной сюжет, а ее пасторальное содержание перерастает в лейтмотив главной темы.

Представляется, что к сюжетам и мотивам пасторального (см. [53]) типа можно отнести и те, которые связаны с развитием другого чувства, не менее важного для Пушкина, чем любовь, — чувства дружбы. Прежде всего потому, что это сюжеты, связанные с близкими отношениями между людьми, а также и потому, что отношения Пушкина с тригорскими соседями, как уже говорилось, представляли собой динамику развития сложных чувств, включавших в себя и увлечения — серьезные и не очень, и игру, и, что особенно важно, выраставшее из этой полуигры совсем не шуточное ощущение прочной дружеской связи. Кроме того,

мотив дружбы реализуется в сюжетах, связанных с приездами на Псковщину друзей Пушкина, которые также носят сквозной характер.

Помимо приезда Пущина, о котором много говорилось выше и рассказ о котором локализуется в Михайловском, мотив приездов связан с Антоном Дельвигом и Николаем Языковым, бывшим однокашником Алексея Вульфа по Дерптскому университету. Собственно, фигура Алексея Вульфа в экспозиции имеет сложное положение. Он был сыном хозяйки Тригорского, а потом и хозяином имения, в доме восстановлен его кабинет — то есть с этой точки зрения он принадлежит к числу постоянных персонажей тригорского сюжета. С другой стороны, в годы ссылки Пушкина он учился в Дерпте и приезжал домой только на зимние и летние вакации, то есть одновременно он связан и с мотивом приездов, посещений, которых Пушкин ждал, о которых писал в письмах и стихах, адресованных Вульфу.

Сквозной мотив визитов-посещений проходит по экспозициям Михайловского (приезд Пущина, Дельвига, Горчакова, мотивы «19 октября 1825 года», пущинских воспоминаний; переживания, связанные с декабрьскими и последекабрьскими событиями, отразившиеся в лирике и письмах — опять-таки через Пущина), Тригорского (приезды Дельвига, в которого «все тригорские барышни влюбились», Вульфа и Языкова, с которыми связаны светлые и безоблачные воспоминания о дружеских пирушках и серьезных разговорах), а также домика няни, где хранится подаренная ей Языковым шкатулка, и тригорской баньки, где жили Вульф и Языков, приезжая летом в имение.

Сюжеты о приездах, помимо того что составляют часть документального материала, который должен быть отражен в экспозициях, несут немалую смысловую нагрузку: во-первых, создавая более точное ощущение одинокой жизни, в которой приезд гостя «оставляет долгое, почти вечное воспоминание»; во-вторых, расширяя состав действующих лиц циклового сюжета и сюжетов отдельных экспозиций.



Как сквозные сюжеты, они цементируют цикловую метацелостность, прошивая ее прочными сюжетными скрепами-перекличками.

Наконец, ностальгически-ретроспективный тип сюжетного архетипа преобразуется в повествование о постоянных возвращениях Пушкина в родовое имение, что было подробно проанализировано в первой главе. Эти мотивы звучат в самых разных экспозициях, будучи с ними содержательно связаны, и развиваются по модели линейно-циклического музеиного хронотопа.

Еще одна форма межтекстовых связей, обозначенная нами в начале параграфа, — система персонажей, действующих лиц экспозиционных сюжетов. Она не требует специального анализа, поскольку, по сути, роль ее становится вполне ясна при анализе сквозных сюжетов и мотивов. Однако следует отметить, что для создания цикла как большеформатной художественной формы требуется достаточно развернутая система действующих лиц, которые окружают центральную фигуру и формируют многочисленные связи ее с внешним миром.

Естественно, при создании экспозиционных сюжетов прежде всего принимается во внимание документальная основа, обеспечивающая присутствие того или иного действующего лица в сюжете. Сюда относятся сами исторические факты, обозначающие и объясняющие присутствие человека в соответствующем периоде биографии писателя, а также степень их исследованности, наличие соответствующих документов и материалов. Однако эти принципы действуют в области научно-документальной разработки музейной экспозиции. В сюжетно-образной ее ткани исторические лица должны превратиться в систему образов, действующих лиц сюжета, лежащего в основе крупной жанровой формы. Здесь становятся необходимы не только научные, но и художественные принципы, разработанные в сфере искусства и литературы.

В русской литературе возникновение крупной романной формы в повествовательных жанрах связано с именем М.Ю.Лермонтова. Первым русским романом (в прозе, то есть кроме «Евгения Онегина») считается «Герой нашего времени». Одной из сложных художественных проблем, стоявших перед молодым писателем, была проблема жанра. В этом смысле появление «Героя нашего времени» было подготовлено новеллистической традицией, о которой мы упоминали в начале раздела «Циклообразующая роль сюжета» данной главы. Циклы повестей, разработанные и широко представленные в русской литературе, сделали возможным следующий шаг: «Герой...» явился «выходом за пределы этих малых жанров по пути к объединяющему их жанру романа» [86]. Роман М.Ю.Лермонтова по сюжетно-композиционной структуре представляет собой цикл повестей, выстраивающихся в новую жанровую и смысловую целостность. Поэтика «Героя нашего времени» тем более интересна для исследователей сюжетно-композиционных особенностей литературно-мемориального музея, что центральная проблема романа — проблема сложной, незаурядной Личности и ее взаимоотношений с судьбой и обществом.

Система персонажей, образов романа выстроена так, чтобы «с разных сторон и под разными углами зрения осветить центральный персонаж», при том, что «и второстепенные лица имеют вполне самостоятельное художественное значение» [87]. Этот принцип становится ведущим при отборе действующих лиц для развития экспозиционных сюжетов.

Значимость того или иного персонажа в сюжете экспозиционного цикла определяется и тем, насколько разнообразно и богато его личность отразилась в творчестве главного героя музея-заповедника, — это во многом определяет интерес к нему культуры нашего времени. На примере анализа сюжетов пушкинского заповедника мы убедились, что большинство действующих в них персонажей существуют

не только как исторические лица, но и как герои пушкинской прозы и поэзии или как адресаты лирики.

Таким образом, вся система персонажей представляет собой собрание исторических лиц, обладающих собственной биографией и зачастую яркой индивидуальностью. Но степень их присутствия в сюжете диктуется прежде всего смысловой наполненностью их художественных образов и значимостью для сюжетно-композиционной структуры экспозиционного цикла. Особенно важна роль персонажей, участвующих в сквозных сюжетах, обеспечивающих метацелостность цикла.

Наконец, в мемориальном музее межтекстовые связи создаются и присутствуют в тексте цикла на визуальном уровне экспозиции — на уровне музеиного предмета. Предметный мир культуры и искусства в отечественной гуманитарной теории исследуется давно и плодотворно. Визуализация культуры XX века, несомненно, сыграла свою роль в логике развития мемориального музея.

Специфику отношения к «的独特的, диковинным, фольклорным, экзотическим» — словом, инокультурным вещам, к которым относятся и вещи старинные, рассматривает Ж.Бодрийар в своей классической работе «Система вещей»: «Старинная вещь чисто мифологична, отсылая к прошлому. Она лишена выхода в практику и явлена нам исключительно затем, чтобы нечто означать. Она неструктурна, отрицает структурность в принципе, знаменует собой совершенное отречение от первичных функций. ...В рамках системы у нее есть вполне специфическая функция: ею обозначается время» [27].

Однако суждение Бодрийара, оставаясь в целом справедливым, нуждается в некотором уточнении, когда речь заходит о музейных предметах, то есть о предметах, как раз тяготеющих к структурности, к объединению в некую общность, целостность. Роль предмета в процессе музейной коммуникации была всемерно расширена осознанием того, что культурный потенциал отдельных предметов значитель-



но разрастается при объединении их в экспозиционный комплекс. Мы видим свою задачу в том, чтобы рассмотреть роль музеиного предмета в системе межтекстовых связей цикла и обозначить возможные способы и приемы выстраивания подобных связей.

Надо отметить, что самый внешний слой связей выстраивается вполне самопроизвольно, по объективным законам восприятия. Здесь играет роль прежде всего ориентированность мемориальных экспозиций на одну и ту же эпоху: скромные деревянные постройки усадебной архитектуры, стилевые переклички интерьеров, мебели, утвари, облик старинных книг в библиотеках усадеб, родственные черты жанровых и стилевых особенностей иконографии (портреты, гравюры, рисунки и пр.).

Однако межтекстовые связи предметного мира могут выстраиваться и на контрастном сочетании. Экспозиции Михайловского и Тригорского, создающие облик небогатого помещичьего дома первой трети XIX века, контрастируют с обликом тех комнат Петровского, которые посвящены истории века XVIII. Можно теоретически предположить, что существенный контраст-противопоставление возник бы в условиях цикла, где одна усадьба представляла бы уровень жизни мелкопоместного дворянства, а другая воссоздавала облик большого богатого имения с каменным двухэтажным домом и роскошным убранством.

Более пристального внимания заслуживают такие предметные межтекстовые связи, которые участвуют в создании и развитии сюжета. Выше уже рассматривался контраст, возникающий между атмосферой Тригорского и Михайловского благодаря воспроизведению разного бытового уклада: холостяцкий, отшельнический мир михайловской кельи в окружении нежилых полупустых комнат, рассчитанных на жизнь большой семьи и не нужных одинокому поэту, отрешенному от быта, становится особенно пронзительным на фоне небогатого, но уютного, ухоженного тригорского дома, освещенного присутствием заботящихся о нем хозяек.



Самое важное значение в системе межтекстовых связей играют предметы, выполняющие собственную сюжетослагающую роль. Знаменитая железная трость, стоящая в углу михайловского кабинета, сопровождала своего хозяина и в его визитах к соседям, и в пеших прогулках по окрестностям, и в походах на святогорские ярмарки. Дуэльные пистолеты порождают целое гнездо сюжетов, напоминая и о дуэли персонажей «Евгения Онегина», и о собственных дуэльных эскападах Пушкина (в частности, о предполагавшейся, но, к счастью, не состоявшейся дуэли с Толстым-Американцем), и об общем для Пушкина и Алексея Вульфа увлечении стрельбой в цель (сажали пули в звезду на воротах).

С нашей точки зрения, сюжетослагающие межтекстовые возможности музеиных предметов в современных музеях используются не так продуктивно, как могли бы. Не исключено, что осознание важности развития сквозных сюжетов (см. цитированную в данной главе статью М.А.Бесарбовой) приведет к тому, что эти возможности будут актуализированы и создадут систему более прочных межтекстовых связей на предметном уровне визуального слоя экспозиции.

Наконец, возвращаясь к верbalному экспозиционному началу, нельзя не отметить еще одну важную «сквозную» фигуру экспозиционного цикла — фигуру рассказчика, экскурсовода. Доминанта в выстраивании циклового сюжета принадлежит вербальному слою экспозиции, теснее связанному с процессуальным времененным началом. Отсюда вытекают особенные требования к подготовленности и искусству экскурсовода.

Важность роли повествователя, рассказчика в жанре цикла была осознана в русской прозе в самом начале ее развития. Новеллистические циклы романтиков, положившие основу прозаическому циклу, создали свою систему персонажей-повествователей. Пушкин, работая над



циклом «Повести Белкина», огромное внимание уделяет этому приему: образы Автора-издателя, сквозного Повествователя — самого Ивана Петровича Белкина, а также разнообразных Рассказчиков-персонажей (Сильвио и граф в «Выстреле», Бурмин в «Метели», безымянный ненарядовский помещик во вступлении «От издателя») выстраиваются им в сложную структуру. Свою систему Повествователей и Автора создает Лермонтов в романе, построенном по циклическому принципу. Все это говорит о том, что для создания двойной целостности цикла повествователь является важным компонентом сюжетно-композиционной структуры, обеспечивающим ее стройность и внутрицикловые связи.

В художественной системе экспозиционного цикла экскурсовод фактически становится также действующим лицом, «художественным образом». Думается, что здесь привередной будет параллель с театральным актером, исполняющим роль на сцене — в декорациях, костюме и гриме. Декорациями для экскурсвода становятся экспозиции, костюм же и грим в театральном смысле этих слов, конечно, отсутствуют. Однако внешний облик рассказчика может играть весьма важную роль, особенно, к сожалению, в случае негативном, то есть если он демонстративно не совпадает со стилевой и смысловой доминантой музея.

Однако сложность заключается в том, что актер на сцене произносит отрепетированную роль, продиктованную текстом автора и интерпретацией режиссера. Экскурсовод в музее, имея общую методическую канву, на каждой экскурсии вышивает по этой канве новые узоры. По сути, он становится соавтором экспозиции, выступая как ее интерпретатор. Именно в экскурсии наиболее продуктивно выстраивается композиционная последовательность цикла, развиваются сюжеты, выявляются межтекстовые связи. Экскурсовод может их подчеркнуть или затушевывать, выстроить ассоциативную цепочку или пренебречь этим, соблюсти



композиционную выстроенность цикла или нарушить ее, проследить развитие сквозного сюжета или оставить его «за кадром». Это зависит от множества факторов как объективного, так и субъективного свойства: от подготовленности экскурсовода, от его внутренней и внешней (что немало важно) культуры, от степени его одаренности, в том числе и художественной, от владения языком и, главное, — от точности понимания им задач, стоящих перед ним и его группой.

Современная музейная экскурсионная практика создала два варианта экскурсии по заповеднику: группы, которые получают нового экскурсвода в каждом музее, и группы, которые всю экскурсию проходят с одним и тем же гидом. У обоих вариантов есть свои достоинства и недостатки.

В первом случае с посетителями чаще всего работают сотрудники заповедника, экскурсии которых обычно выгодно отличаются от экскурсий представителей экскурсионного бюро своей глубиной, неспешностью, авторским, личностным началом. В этом случае посетители имеют дело с «системой рассказчиков-повествователей», что разнообразит их впечатления и обогащает интонационное звучание экспозиций. Но в этом случае группы лишаются рассказчика на пути от музея к музею, что заставляет композиционные связки истончаться, бледнеть.

Во втором случае все зависит от качеств того единственного повествователя, на которого группа «обречена». В удачном случае посетители получат максимум пользы, удовольствия и эмоционального подъема. В неудачном — будут заслуживать самого глубокого сочувствия.

Представляется интересным изучение разных форм экскурсионной практики в социологическом, психологическом и музейно-критическом аспектах. Но, видимо, осуществление подобного проекта станет возможным лишь в каком-то отдаленном и неопределенном будущем.



Цикловая жанровая форма в современной музейной практике

Таким образом, Пушкинский музей-заповедник по жанровой принадлежности является собой цикл музеиных экспозиций, построенный по всем законам этого жанрового образования. Однако, чтобы считать жанр цикла укоренившегося в искусстве музейной экспозиции, необходимо найти те же черты в жанровой организации других литературно-мемориальных музеев-заповедников.

Линейно-циклическая модель музейного хронотопа действительно заложена в их структуру. Во-первых, она, как было доказано, априорно присуща музейной форме организации пространства и времени. Во-вторых, все мемориальные музеи-заповедники строят свои экспозиции, используя материал жизненных и творческих циклов своих героев, в восприятии этого материала посетителем также пропускает система циклических представлений о времени, имманентно заложенная в сознании каждого человека. В-третьих, как говорилось выше, огромную роль в организации пространственно-временного континуума деревенского музея играют природные циклы, будучи частью среды, окружающей, а в каком-то смысле — и ассимилирующей музейные здания, помещения и объекты.

Для формы музейной коммуникации, реализующейся в пространстве и времени всех заповедников, характерны черты ритуальности, опять-таки связанные с самой спецификой заповедников, отделенных пространственно-временными лакунами от бытового пространства и времени. В частности, для всех заповедников важной частью их масовой работы являются музейные праздники, чье происхождение и сущность связаны с мифологическими архетипами сознания.

То есть та часть нашего анализа, которая касается проблемы феномена цикличности в пространственно-временной



организации заповедника и форм музейной коммуникации в нем, остается актуальной и для других заповедников (помимо Пушкинского). Значительно сложнее обстоит дело с проблемой их жанровой принадлежности.

Цикл, как мы указывали выше, должен отличаться двумя признаками: во-первых, он состоит из отдельных законченных произведений, которые существуют и как отдельные произведения, и как компоненты цикла; во-вторых, в результате взаимодействия между собой компонентов цикла возникает его целостность, то есть особенностью цикла как жанра считается наличие в нем двухуровневой целостности: целостности отдельных произведений и метацелостности всего цикла. Целостность отдельных произведений определяется наличием в них законченного сюжета, фабульного или бесфабульного. Метацелостность цикла определяется наличием и развитием в нем метасюжета.

Если проанализировать с этой точки зрения экспозиции других музеев-заповедников, мы вынуждены будем признать, что большинство из них этим условиям не отвечают.

В.П.Арзамасцев, анализируя композиционно-сюжетное строение «экспозиционной тетралогии» Тарханского Лермонтовского заповедника, указывает: «Основная, заглавная экспозиция в барском доме «Лермонтов в Тарханах» продолжается в церкви Марии Египетской, где демонстрируются материалы о впечатлениях поэта от этого мемориального памятника, о его тарханском окружении, событиях, связанных с церковью, свидетелем которых был поэт...», а также в доме ключника, где развернута историко-этнографическая экспозиция «и завершается экспозицией в людской избе» [73, С.123], носящей литературный характер. Нетрудно убедиться даже из этого описания (полностью отвечающего действительности), что отдельные экспозиции тарханского музея не представляют собой законченных отдельных произведений — в них отсутствует собственный сюжет. Если развить литературоведческую метафору, они представляют собой не отдельные новеллы (рассказы, по-

вести и пр.), а, скорее, главы из книги, посвященной одной теме, имеющей одного автора, описывающей одного и того же героя, но — одной и той же книги. Поэтому в экспозициях Тархан, Карабихи, Щелыкова нет смысла искать разные сюжеты и устанавливать межтекстовые связи — они представляют собой один, правда, развернутый и включающий в себя разноплановую проблематику текст.

Представляется, что такая разница в жанровой организации заповедников объясняется как объективными, так и субъективными причинами. К главным объективным причинам, на наш взгляд, прежде всего следует отнести три взаимообусловленных фактора: масштаб значимости для культуры личности, творчества и эпохи главного героя, укорененность в культуре самого феномена музея, посвященного этому персонажу, и укорененность в культурном сознании традиции восприятия этого музея и, наконец, масштабы самого музея (в буквальном смысле слова — территории, количество объектов и пр.).

Если принять во внимание эти факторы, становится ясно, что Пушкинский заповедник на Псковщине, безусловно, стоит особняком среди своих собратьев. Об особой всеобъемлющей и всепроникающей значимости для русской культуры Пушкина и его эпохи, излившейся в конце XX века в уже мифологизированные формы, сказано и написано столько, что это можно считать абсолютно аксиоматическим явлением. С особым положением Пушкина в культурном пространстве национального сознания связаны и традиции музеефикации пушкинских мест — Михайловское и прилегающие к нему места подверглись этому процессу очень рано. Фактически своеобразная музеефикация началась исподволь готовиться еще до 1917 года, с 1922 года Михайловское существует как музей. Наконец, чисто физические масштабы Заповедника также огромны и по территории, которую он занимает, и по количеству объектов, которые он предлагает посетителю.

При этом, видимо, важное значение имеют все три фактора, названные нами в синкретическом единстве. Скажем,



Ясная Поляна также обладает и большими масштабами (большая территория, 29 мемориальных построек), и давними традициями, и высокой значимостью для культуры ее хозяина. Но, по всей видимости, сама эпоха, освященная именем Льва Толстого, не подверглась пока мифологизации, необходимой для массового сознания, не сформировала свои архетипы.

Тарханы в 1939 году возникают как дом-музей, в 1944-м преобразуются в музей-усадьбу, в 1966-м обретают охранную зону и становятся заповедником. Но если различие дома-музея и музея-усадьбы было принципиальным, то преобразование в заповедник не изменило сущности музея. По сути дела, он остался одной усадьбой, только в состав ее вошли более многочисленные постройки и природные объекты. Сюжет экспозиции остался единственным, хотя разнообразился за счет других тем и мотивов (этнографические материалы появились в доме ключника, литературная экспозиция — в людской). Это не значит, что на территории одной усадьбы нельзя развернуть цикловую жанровую форму. Но сделать это гораздо сложнее, чем в крупномасштабном заповеднике.

К объективным причинам отсутствия цикловых признаков, видимо, следует отнести и само местоположение заповедника. Болдино, казалось бы, принадлежа пушкинской эпохе, имело все шансы развиться в цикловую форму, однако пока этого не произошло. Здесь играют роль опять-таки и усадебные масштабы, *но* не исключено, что мешает и само расположение музея. Михайловское, будучи сельцом, всегда существовало отдельно от окрестных деревень. Болдино стояло посреди большого села. Оно по-прежнему занимает такое место, и это во многом мешает музею. Современное село невозможно загrimировать под пушкинскую эпоху. Пространство современной жизни ассимилирует музей, разрушая впечатление замкнутого локуса. О «болдинской осени» затруднительно толковать под доносящееся с улицы оптимистическое рычание трактора. Модель замкну-

того музейного хронотопа выстраивается с трудом — если вообще выстраивается. Тарханы также стоят в обжитом селе, но они удачнее расположены — на его окраине. Кроме того, прекрасно сохранившийся, старый, разросшийся тарханский парк с хорошо содержащимися прудами в какой-то степени гасит инерцию современного жизненного ритма.

Таким образом, существует целый набор объективных причин, мешающих музею до конца реализовать свои коммуникативные возможности. Однако нам представляется, что главное препятствие к достижению цикловой формы носит характер субъективный, то есть скрывается в самой практике музеев и прежде всего заключается в отсутствии самостоятельных экспозиционных сюжетов.

Отсутствие самостоятельных сюжетов, в свою очередь, приводит к сокращению системы персонажей. Сохраняя свою историческую значимость, большинство действующих лиц экспозиционного сюжета не обрастают художественной плотью, не превращаются в образы, характеры. В тех же Тарханах единственный образ, который может почесться интересным с художественной точки зрения, — образ бабушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой. Здесь сказывается и меньшая изученность и популярность действующих лиц лермонтовского окружения для широкой публики, и меньшая их растворенность в лермонтовском творчестве.

Все эти рассуждения могут создать впечатление, что мы полагаем отсутствие цикловой формы некой «недоработкой» заповедников, в то время как она является собой обязательное условие их плодотворной художественной практики. Дело, конечно, не в этом.

Жанр цикла не предписан мемориальным музеям-заповедникам, он просто является для них оптимальной формой, что доказывает практический опыт. Они интуитивно ориентируются на него — отсюда непрекращающееся стремление к расширению количества построек, объектов показа. То, что при этом новые экспозиции становятся постоянно прирастающим количеством без нового качества,



снижает их значимость и содержательность. Ценность цикловой формы, как мы убедились при анализе, состоит в том, что она позволяет создать разные грани образа и сюжета, работать и в перекличке, и на контрасте. В единственном тексте добиться такой многогранности невозможно.

При этом нельзя не видеть, что ростки возможных циклов в заповедниках существуют. Так, в их сюжетах присутствуют все архетипические мотивы Деревни, созданные Пушкиным. Обязательно наличествует летописный слой, разнообразно представлен идиллический архетип: природными мотивами, спецификой разнообразно трансформирующегося восприятия деревенской жизни, этнографическими материалами. Как правило, можно вычленить пасторальный мотив любви и дружбы, и, наконец, ностальгически-ретроспективный архетип сюжета традиционно разворачивается в связи с биографическими подробностями.

Сюжетные архетипы — это зерна, из которых можно прорашивать самые разнообразные экспозиционные сюжеты. Нам кажется, что в экспозициях заповедников, не выросших пока в цикловую форму, содержатся своеобразные «микроциклы». В экспозиционной модели микроциклы содержатся в виде сюжетных архетипов, имеющих тенденцию и возможность для дальнейшего развития. Обретение частями экспозиционной структуры самостоятельности — собственного текста — превратит их в отдельные компоненты цикла с расширенными возможностями коммуникации.

Одним из интересных решений циклизации экспозиций представляется создание в рамках заповедника музея литературного героя. Пушкинский заповедник пока не создал образца такого завершенного экспозиционного сюжета, хотя попытка существовала. В селе Бугрово, стоящем при въезде в михайловские рощи, была построена водяная мельница, которая по мысли автора проекта С.С.Гейченко должна была воссоздавать атмосферу пушкинской «Русалки». Проект этот в полной мере реализовать не удалось. Причин тому можно найти много. Во-первых, «Русалка» никогда не

относилась к произведениям михайловского периода и не несла в себе михайловской ауры, то есть тема была слегка «притянута за уши». Во-вторых, всерьез разработкой этого сюжета никто не занимался. В-третьих, наконец, экспозиционный цикл пушкинского заповедника и без того перенасыщен литературными реминисценциями. Мало кто умел так «растворять» свое окружение в своем творчестве, как умел это Пушкин. Тригорские обитатели не были бы, возможно, настолько интересны посетителю, если бы не строки из «Евгения Онегина» и лирики, пропитывающие экспозиционный сюжет и систему персонажей. Петровское смотрелось бы наглядным пособием из учебника истории, если бы не семь глав «Арапа Петра Великого», не постскрипту из «Моей родословной». Так что экспозиции Михайловского несут в себе идею музеефикации литературных героев даже в отсутствие отдельного произведения на эту тему. Кроме того, не исключено, что и бугровская водяная мельница обретет наконец свое место в системе экспозиций, благодаря проекту, связанному с идеей сквозного сюжета, о котором мы писали в одном из предыдущих параграфов.

Болдинский проект музея героев пушкинской прозы также сулит большие перспективы. Судя по публикации Н.И.Михайловой [67, С.159–163], он построен с большим пониманием жанровой специфики (хотя авторы его и не используют понятия «цикл»). В частности, Н.И.Михайлова подчеркивает важность замкнутости экспозиционного пространства Львовки, где планируется развернуть экспозицию, отдаленность его от Большого Болдина, что уже создает отдельный пространственно-временной локус, а значит, позволяет выстроить модель отдельного витка пространственно-временной спирали. В концепции экспозиции подчеркивается, что предполагаемая экспозиция, «соотносясь с экспозицией Болдинского музея, не является его фрагментом, но представляет собой самостоятельное целое» [67, С.160]. Если этот проект удастся осуществить, Болдинский заповедник окажется примером небольшого,

но интереснейшего цикла, который будет образовывать в чем-то уникальную метацелостность жизненных циклов Пушкина, связанных с нижегородскими местами, творческих циклов, связанных с первой и второй «болдинской осенью», то есть самого процесса возникновения замыслов и работы над ними, и, наконец, литературного цикла, как осуществления творческих циклов. К сожалению, музеи, завися в своей научной и художественной практике от грубой прозы материальных возможностей, далеко не всегда могут воплотить в действительность свои даже самые интересные замыслы.

Однако пример такого уже реализовавшегося воплощения существует: это музей «Дом Анны Снегиной» в Константинове. Создавая новый экспозиционный сюжет, сотрудники есенинского музея выстроили отдельное законченное произведение, воссоздающее мир персонажей есенинской поэмы. Заповедник при этом определился в своей жанровой природе, обретя черты цикла. Его метацелостность определяется коллизией метасюжета, выстроенной на контрастном единстве: «Есенинский заповедник представляет собой уникальное сочетание двух типов русской усадьбы: крестьянской и дворянской. ... В непосредственной близости сосуществуют два диаметрально противоположных мира, где различно все: уклад жизни, интересы, мировоззрение, уровень культурных связей, быт и круг общения» [88].

Представляется, что в такой коллизии сам образ Есенина приобретает в музее значительную глубину. Вместо кудрявого крестьянского парня-самородка, который за счет природной одаренности победительно проник в большую литературу, возникает человек с трагической раздвоенностью миоощущения, человек, раздираемый внутренними противоречиями от невозможности безраздельно принадлежать ни единственному из миров, предложенных ему судьбою, ни двум мирам, находящимся в жестоком конфликте и непонимании. Из этого вырастает весь драматизм жизненного

пути Есенина, вплоть до последних тяжелейших лет его жизни и ее трагического финала.

Следует отметить, что процесс и явление циклизации, по всей видимости, не являются прерогативой исключительно литературно-мемориальных заповедников. Существующие в музееведческой литературе публикации показывают, что многие формы цикличности находят свое отражение в заповедниках иного профиля. В статье Й.Лангера [89, С.27–31] рассматриваются некоторые проблемы организации и функционирования Карпатского этнографического заповедника, состоящего из более чем 30 музеев. Судя по этой работе, в Карпатах выстроен большой экспозиционный цикл, метацелостность которого определяется и линейно-циклической моделью пространственно-временного континуума, имеющего замкнутую, то есть завершенную форму, и сквозными сюжетами, позволяющими разворачивать перед посетителями спиралевидную модель истории одной семьи в течение нескольких витков-поколений. Свою роль играют при этом специфические природные циклы Карпат и особенность их этнографического «разнотравья», так как «горные пограничные области позволяют изучать отношения между соседними народами, общие и отличительные черты их культур» [89, С.28].

Схожие условия имеют такие музеи, как архитектурно-этнографические заповедники под открытым небом [90; 12, С.124–133]. Видимо, цикловая форма организации экспозиций для музеев-заповедников является одной из наиболее продуктивных и многообещающих.

Нам представляется, что цикловая жанровая форма находится в современной художественной деятельности музеев в стадии становления. Музейщики-практики, как мы уже отмечали во введении, далеко не всегда склонны теоретически осмысливать свое творчество и определять тенденции его развития. Это совершенно естественно и правомерно, так же как естественно для поэта или художника творить, не задумываясь, к какому жанру или направлению отнесет



результаты его творчества критик или искусствовед. Жанровые системы как определенные модели искусства формируются и развиваются постепенно, подчиняясь собственной внутренней поэтической логике и отражая объективные закономерности культурно-художественных потребностей, традиций и исканий своей эпохи. В результате, как справедливо указано в исследовании Л.Е.Ляпиной, «само явление циклизации в его историческом бытованиях оказывается как бы растворенным в «теле» искусства, заявляя о себе и своих возможностях эпизодическими проявлениями то тем, то иным образом» [71, С.25]. Задача теоретической науки в этом процессе — выявить наиболее общие закономерности и построить наиболее общие модели, которые — при интересе к ним и желании — могут помочь художникам-практикам отрефлексировать их собственные интенции и попытаться ярче воплотить наиболее отвечающие творческой художественной индивидуальности того или иного музея.





Литература

1. Дукельский В.Ю. Музеография. История и перспективы // Музееоведение: Концептуальные проблемы музейной энциклопедии: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1990. — С.47.
2. Странский З. Понимание музееведения // Музееоведение: Музеи мира: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1991. — С.19.
3. Высочина Е.И. Образ, бережно хранимый. — М., 1989. — С.233–234.
4. Легенды и мифы о Пушкине. — СПб., 1999.
5. Некрасов С.М. Пушкинские музеи в культуре России: Автограф. дис. ... докт. культурологии. — СПб., 2000. — С.14.
6. Латинско-русский словарь. — М., 1976. — С.282.
7. Даляр В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1994.
8. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. — М.-Л., 1965.
9. Топоров В.Н., Мейлах М.Б. Круг // Миры народов мира: Энциклопедия. Т.2. — М., 1992. — С.18–19.
10. Мифологический словарь. — М., 1992.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. — М., 2000.
12. Никишин Н.А. Развитие культуры и музеи-заповедники // На пути к музею XXI века: Музеи-заповедники. — М., 1991.
13. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Сочинения. — М., 1982.
14. Коваль М. Когда вы делаете экспозицию // Сов. музей. — 1990. — №1. — С.18.
15. Валицкая А.П. Музей в пространстве культуры // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы: Сб. науч. тр. Вып.5. — СПб., 1999. — С.31.
16. Поляков Т.П. Мифологическое сознание и музей XXI века // Музееоведение: На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1989. — С.145.
17. Терминологические проблемы музееведения: Сб. науч. тр. ЦМР СССР. — М., 1986. — С.67.

18. Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции // Музееведение: На пути к музею XXI века: Музейная экспозиция: Сб. науч. тр. РИК. — М., 1997.
19. Гнедовский М.Б. Анализ музейной сети и проблема классификации музеев // Музейное дело в СССР: Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе: Сб. науч. тр. ЦМР СССР. — М., 1985. — С.55–56.
20. Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуры античного Рима. — М., 1993.
21. Колосова И.А. Экспозиция мемориального музея как явление художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1990.
22. Колосова И.А. Проблема мифологизации образа художника в современном массовом сознании // Человек и мир: Сб. ст. — Саратов, 1992. — С.93–101.
23. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С.297.
24. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн, 1992. — С.58–75.
25. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. — СПб., 1997.
26. Титова В., Ермаков В. Когда начнем мы размышлять? // Мир музея. — 1994. — № 5. — С.10.
27. Бодрийар Ж. Система вещей. — М., 1995. — С.66.
28. Лукичева К.Л. Оригинал и копия: онтологические, гносеологические, эстетические аспекты функционирования // Музей Москвы и музеология XX века: Тез. науч. конф. — М., 1997. — С.99.
29. Чудаков А.П. Вещь в реальности и литературе // Вещь в искусстве. — М., 1986. — С.15.
30. Каулен М.Е. Музей или храм? // Музееведение: На пути к музею XXI века: Музейная экспозиция: Сб. науч. тр. РИК. — М., 1997. — С.87–107.
30. Майстровская М. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение: На пути к музею XXI века: Музейная экспозиция: Сб. науч. тр. РИК. — М., 1997. — С.11–36.

-
32. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. — СПб., 1993. — С.283–305.
33. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1992.
34. Жигулевский К. Праздник и культура. — М., 1985. — С.80.
35. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. — М., 1978. — С.31.
36. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С.39–67.
37. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С.11–26.
38. Агранович С.З., Рассовская Л.П. Историзм Пушкина и поэтика фольклора. — Саратов, 1989. — С.26.
39. Высоцина Е.И. Художник в общественном сознании как эстетическая проблема: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1983. — С.4.
40. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. О русской литературе. — СПб., 1997. — С.814.
41. Маркова Г.Г. Циклы в научном творчестве // Циклические процессы в природе и обществе. — Ставрополь, 1993. — С.149–151.
42. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1967. — Т.9. — С.772.
43. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С.235.
44. Парчевская И.Ю. Михайловское как система музеиных экспозиций // Михайловская пушкиниана: Сб. ст. Вып. 4. — М., 1999. — С.48.
45. Бесарабова М.А. Экспозиционный сюжет домика няни // Михайловская пушкиниана: Сб. ст. Вып.4. — М., 1999. — С.49–53.
46. Фок Е.И. Рассказы о Пушкине, записанные В.Н.Острогорским // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1974. — Т.1.

-
47. Тишкина Г.А. Из истории российского учебного туризма // Актуальные вопросы теории и практики туризма: Труды. Вып.2. — СПб., 1997. — С.178–183.
48. Анциферов Н.П. «Непостижимый город...». — СПб., 1991.
49. Молдованова С.С. Сравнительный принцип и диалог культуры в экскурсионной практике художественного музея // Музей в современной культуре: Сб. науч. тр. — СПб., 1997.
50. Турчин В. Окно: форма, пространство, образ // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 8. — С.32.
51. Попова Н.И. Квартира Пушкина на Мойке, 12 // Панорама искусств. 11. — М., 1988. — С.277.
52. Пущин И.И. Записки о Пушкине // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1974. — Т.1. — С.106.
53. Большаякова А. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. — М., 1999. — С.4.
54. Поляков Т.П. Актуальные проблемы отношения содержания и формы музейной экспозиции: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1988.
55. Жанр в искусстве // Эстетика: Словарь. — М., 1989. — С.89.
56. Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С.82.
57. Гнедовский М.Б., Хлопина О.В. Принципы классификации музеев // Музееоведение: Вопросы теории и методики: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1987. — С.41–54.
58. Равикович Д.А. Социальные функции и типология музеев // Музееоведение: Вопросы теории и методики: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1987. — С.10–24.
59. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1971.
60. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. — М.-Л., 1948.
61. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989.
62. Сапогов В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А.Блока // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1966.
63. Сапогов В.А. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение. — М., 1969. — С.237–243.
64. Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. — Даугавпилс, 1986.

65. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1976. — С.213–269.
66. Гнедовский М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы // Музееоведение: Музеи мира: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1991. — С.145.
67. Михайлова Н.И. Экспозиция во Львовке. Очерк концепции // Болдинские чтения. — Нижний Новгород, 1995. — С.159–163.
68. Ванслова Е.Г. Основные проблемы деятельности литературного музея-заповедника // Вопросы деятельности литературных музеев-заповедников (по материалам социологического исследования): Тр. НИИ культ. Вып. 105. — М., 1981. — С.5–38.
69. Mustard H.M. The Lyric Cycle in German Literature. — New York, 1946.
70. Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
71. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе. — СПб., 1999.
72. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб., 1998. — С.574–582.
73. Арзамасцев В.П. О мемориализации в литературном музеев-заповеднике — создании системы экспозиций // Вопросы деятельности литературных музеев-заповедников: Тр. НИИ культ. Вып. 105. — М., 1981. — С.123.
74. Арзамасцев В. На очной ставке с прошлым. Историческое бытие и современный мемориальный музей // Мир музея. — 1998. — № 3. — С.15.
75. Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. — М., 1999. — С.486.
76. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб., 2000. — С.296.
77. Эстетика: Словарь. — М., 1989.
78. Музалевский М.Е. Циклы и цикличность в сюжетно-композиционном составе произведений Н.В. Гоголя («Арабески», «Женитьба», «Мертвые души»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Саратов, 2000.
79. Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. — Кемерово, 1992. — С.20.

80. Цилевич Л.М. Сюжетообразующая функция хронотопа // Пространство и время в литературе и искусстве. — Даугавпилс, 1987. — С.14.
81. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974. — С.347–348.
82. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. — М., 1998.
83. Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: Проблемы теории и анализа. Вып.1. — Кемерово, 1997.
84. Арзамасцев В.П. О семантической структуре музеиной экспозиции // Музееоведение: На пути к музею ХХI века: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1989. — С.35–49.
85. Sloane D. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. — Columbus, Ohio, 1988.
86. Эйхенбаум Б.М. Комментарии к «Герою нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 тт. Т.VI. — М.-Л., 1957. — С.658.
87. Удодов Б.Т. «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. — С.106.
88. Архипова Л. Сергей Есенин – Анна Снегина // Мир музея. — 1999. — № 1/2. — С.4.
89. Лангер Й. О значении европейских музеев под открытым небом в системе взаимодействия национальных культур // На пути к музею ХХI века: Музеи-заповедники. — М., 1991. — С.27–31.
90. Никишин Н.А. Историко-культурные и природные музеи-заповедники: проблемы и перспективы // Музееоведение: Из истории охраны и использования культурных памятников в РСФСР: Сб. науч. тр. НИИ культ. — М., 1987. — С.64–78.



Содержание

Введение	3
ЦИКЛИЧНОСТЬ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСНОВА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЯ	
Музей как воплощение линейно-циклической модели времени	7
Жизненные и творческие циклы как основа концептуальной модели музейной экспозиции	30
Цикличность в композиционной организации литературно-мемориальной экспозиции	46
Роль природных циклов в организации пространственно-временного континуума экспозиции	57
ЦИКЛ КАК ЖАНР ЭКСПОЗИЦИИ	
Жанровая природа экспозиционного цикла литературно-мемориального музея-заповедника	68
Циклообразующая роль сюжета	79
Циклообразующая роль межтекстовых связей	98
Цикловая жанровая форма в современной музейной практике	115
Литература	125



НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Сборник статей научных сотрудников
музея-заповедника А.С.Пушкина «Михайловское»

Выпуск 22

Г.П.Сергеева

**Циклы и цикличность
в музейной экспозиции**

Редактор Е.Б.Егорова

Корректор О.Н.Крендякова

Компьютерная верстка и макет Г.Б.Морозенко

Издательская лицензия № 00663 от 5.01.2000

181370, Псковская обл., Пушкиногорский район, с. Михайловское

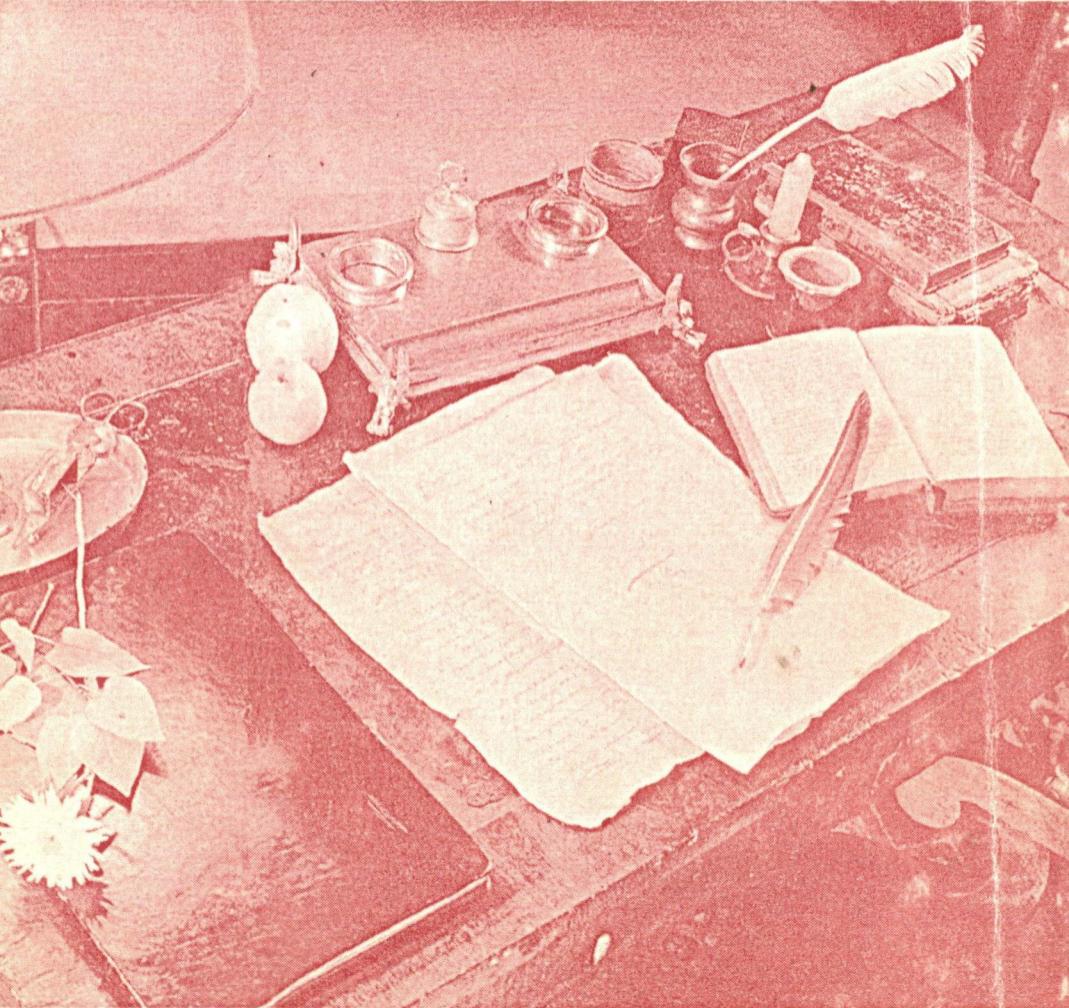
Тел.: (81146)-217-62, 223-19, 234-90

Макет изготовлен ООО «Инфоконсалтинг»
105094, Москва, Семеновский вал, д. 10, стр. 13А

Сдано в набор 2.04.2002. Подписано в печать 8.05.2002

Формат 60×90 1/16. Гарнитура Гарамонд.

Объем 9 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз.



ISBN 5-94595-006-8

A standard linear barcode representing the ISBN number 5-94595-006-8.

9 785945 950061 >