

И.В.ВОЛКОВА

ЭСТЕТИЗИРОВАННАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ (Мемориальный музей)

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Современный мемориальный музей стремится раздвинуть рамки излишней торжественности, парадности, скучной серьезности, смысловой однозначности, эффектной красоты. Монологическая риторика, хотя и с трудом, но тем не менее уступает место диалогизму смыслов, эстетической полифонии, интонационному многообразию. Подобные устремления, с одной стороны, лишний раз подтверждают то, как глубоко проник М.М. Бахтин в живые процессы культуры XX века, а с другой — требуют своего самокритического осмысления в контексте бахтинских идей.

Если эпико-лирический образ художника находит воплощение почти в каждой мемориально-музейной экспозиции, то “романный человек”, окруженный стихией различных знаков, и романное мышление о нем (по Бахтину) еще не отражены — на территории бывшего СССР — практически нигде. “Романный человек”, многоголосый и действующий в среде множества часто противоречивых голосов, — это активный участник диалога, одновременно субъект и объект перекрещивающихся сознаний, незавершенный, постоянно “становящийся” и продолжающий диалог даже после своей смерти, в том числе в эстетизированной памяти мемориального музея. Высокая трагедия не может проявиться только как высокая, полагал М.М. Бахтин. А катарсис, чувство просветления, очищения, “воспарения” над мрачным, тяжелым, калечащим душу, не есть только светлая струя эмоции: он амбивалентен, т.е. неотделим от боли и страдания, он рождается из них, их же преобразая.

“Прошло то время, когда музейные витрины походили на футляры с драгоценностями, а залы представляли собой пространство, закрытое со всех четырех сторон серыми стенами...”¹ — пишет французский экспозиционер-музеевед Ж. Кюизвилье. “Прекрасное должно быть величаво”, но без излишеств, без отбивания земных поклонов, без “взаклеба”, без превращения музеев в молельню. Даже если это такой музей, как музей ПУШКИНА², — говорит создатель Литературного музея А.С. Пушкина в Москве А.З. Крейн. Югославский музеолог Т. Шола настаивает на том, что время, когда музей было принято считать продуктом безграничного честолюбия, проявлением “комплекса фараонов, местом, где все исполнено серьезности, значимости и торжественности, уходит”³. Для Р. Стронга из Великобритании несомненно, что музей есть не только зрелище богатств и великолепия: он может огорчить, расстроить, поразить⁴.

Наша музейная практика несколько застыла в парадной однозначности музейной экспозиции, как бы забыв, что культура — это еще и смеховая стихия. и драматическая атмосфера бытия человека. Она взрастила в нем не только способность благоговеть, восхищаться, уми-

латься, мечтать, но в не меньшей степени — готовность сострадать и шутить, плакать и смеяться, а также подвергать многое сомнению. Отечественные мемориальные музеи все еще остерегаются смехом и чувством боли затмить привычное восхищенное почитание, стереть хрестоматийный глянец. "Отказавшись от крайностей, от чрезмерного и во многих случаях ложного пафоса, музеи получили бы возможность открыть новые ракурсы, новые темы и формы культурно-исторического диалога... Мы не умеем и боимся сталкивать музейные раритеты с живыми, обыденными ситуациями и сюжетами. Эта боязнь, которую можно назвать "комплексом музейной девственности", питается неверными представлениями о категориях высокого и низкого, сложного и простого, уникального и повседневного", — пишут М. Гнедовский и М. Коник.

В личности настоящего художника все эмпирическое действительно переплавлено в нечто высшее. Вместе с тем личность в искусстве идет на прямое принятие драматизма всех ситуаций в себя. Музеи же наши как бы остерегаются представлять открытый драматизм и трагизм. Эту эмоциональную однозначность некоторые искусствоведы и музейеведы (А. Морозов и др.) отмечают не только в мемориалах различных художников, но и на выставках изобразительного искусства, которые почти всегда совершенно стерильны и чинно официальны, лишены атмосферы юмора, импровизационности и свободной игры творческих сил.

Когда-то Жан-Поль утверждал: "Нам недостает шутки, потому что недостает серьезности"⁶. Шутка — там, где есть яркая индивидуальность, многозначное богатство человека. "После патетического с его напряженностью, человек прямо-таки жаждет юмористического расслабления"⁷, — продолжал Жан-Поль. Именно смех, рефлекс которого падают на патетику, на серьезность, на торжественную официозность, — вот то, чего не хватает нашей музейной культуре, ибо в ней серьезность и патетическое восхищение приобретают самодостаточный характер. Рефлексы смеха, юмора, иронии — великая сила культуры. И Бахтин пронизательно назвал эту сторону жизни и культуры не просто смеховой, а серьезно-смеховой.

В мемориальном музее, посвященном выдающейся личности, у нас сложилась традиция, даже правило, демонстрировать материалы, свидетельствующие о признании деятеля культуры современниками и благодарными потомками. Нет (или очень мало) голосов непризнания. А ведь подобное непризнание и полемические взгляды бывают связаны не только с политическими несогласиями, на что в нашей идеологизированной ситуации всегда делался упор, но и с эстетико-стилевыми позициями спорящих. Так, в музее-квартире М.Н. Ермоловой в Москве не звучит голос А.П. Чехова, критически настроенного по отношению к актерскому амплу великой актрисы.

Лишний раз критиковать неполифоничность многих наших экспозиций в мемориальных музеях автору, работнику одного из таких музеев, как-то неловко: понимаешь, что и "база" наша слаба, и догмы тяготеют над нами (привычка представлять великих в хрестоматийном глянце). Посему о многом умалчиваешь. Кроме того, едва ли правомерно бросаться в другую крайность: пойти по линии депозитизации, деромантизации, свержения с пьедестала. Это было бы лишь следова-

нием нигилистическим настроением, а от них наша культура уже страдает много десятилетий. Естественно, качание от одной крайности к другой в музейной среде, где хранятся и выставляются нетленные, уникальные ценности, ни к чему хорошему не приведет. Представляется, что в равной мере правомерны и те исследования, в которых говорится о значении демифологизации образа художника, и те, в которых раскрывается культуросозидательная роль идеализированного его образа и даже романтической легенды о творцах искусства.

Вместе с тем становится все очевиднее, что в музейном деле, в мемориальной среде музея надо многое менять, предлагать зрителю более плюралистический выбор, пробуждая его творческую активность, его диалогические потенции, жажду общения с "другим", стремление к эмоционально-эстетическому многообразию.

В своей концепции диалогичности и полифонии М.М. Бахтин говорит о глубинном общении, которое не сводимо ни к формально-поверхностным слоям личности, запечатленным в тексте, ни к душевно-психологической интимности. Он рассматривает диалог как взаимообмен на уровне духовности, совокупных последних вопросов бытия, мирозерцательно-ценностных ориентиров. Противопоставляя людям, которые спокойно живут без отношения к высшим ценностям или относятся к ним агрессивно, тип людей, не могущих жить без высших ценностей и одновременно не берущих на себя смелость осуществить выбор этих ценностей, Бахтин к последним относит художников, творческих людей. Поиск ценностей для художника непрост: за него приходится платить жизнью, судьбой, катастрофой, потому что борьба различных точек зрения, достигая кульминации, оказывается зачастую неразрешимой в земных условиях и не только противоположна житейско-биографическому триумфу, но и бывает лишена катарсического очищения.

Поскольку представленные в музее экспозиции, слово экскурсовода и вся среда посвящены людям, которые не могут жить без высших ценностей и жертвуют ради их обретения своей человеческой судьбой, то именно этот тип музея призван быть во всех смыслах диалогичным. В полифоническом общении — высшей форме диалогичности — человек смотрится как бы в зеркала множества сознаний. Мемориальный музей — это эстетизированная мысль о "другом", о его завершенной, целостно представленной жизни в контексте высших ценностей бытия, в контексте общения с "другими".

Значение эстетического ореола любого из мемориальных музеев исключительно велико уже в силу того, что память всегда эстетизирует былое. "Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам", "мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом"⁸, — писал Бахтин.

В современном мемориальном музее следует смелее показывать, что современники, как правило, не понимают великого художника. Сколь это ни драматично, сколь это ни грустно, но, по словам Л.Я. Гинзбург, часто только "смерть художника (как смерть близкого человека) сразу создает дистанцию, заглушает споры, подводит итоги и утверждает ценности"⁹. Она повышает долю историчности в нашем пере-

живании человеческой судьбы. В отдалении все видится в целостности, аналогичной художественной завершенности, однако жестокой по отношению к живому человеку. Обретая личность как эстетический объект, мы, по мнению Бахтина, немало теряем в этическом переживании ее. Вернуть ушедшей личности полное жизненное соучастие (понимание и сочувствие, сострадание и юмор), взглянуть на нее сквозь призму эстетического преображения, увидеть, как говорил Бахтин, за эстетиче-скую этику, хотя и преображенную художественным словом, цветом, линией, формой, отбором, удаленностью, дистанцией и целостной выразительностью экспозиции, — одна из сверхзадач мемориала художника в современной ситуации.

Мемориальный музей способен вызвать сложное переплетение взгляда извне и изнутри, непосредственное переживание в другом своего “Я” и в себе — “другого”. Здесь мы способны постичь “эмоциональный вес” (Бахтин) собственной жизни, который в целом не существует для меня самого, а лишь для “другого”. Это память о ценностях свершенной и завершенной жизни, которой мы можем вверить свою жизнь. Ведь память о другом и его жизни отлична от созерцания и воспоминания своей собственной жизни, по словам М. Бахтина.

В мемориальном музее образ художника обретает свою самостоятельность и законченность, ибо в музейной экспозиции он создается уже “после” созданных им самим художественных образов. Это можно расценить, согласно идеям М. Бахтина, как эстетическую победу над смертью, борьбу памяти со смертью: всякая память о прошлом эстетизирована, поэтому можно любой человеческий документ сделать объектом художественного восприятия, ведь даже если этот документ не создан с целью эстетического воздействия, он прошел все-таки испытания исполнением жизненных, внеэстетических функций во всей полноте.

Музейная ценность при созерцании находится на определенной дистанции по отношению к зрителю. Эта дистанция времени, погружения в прошлое. Вместе с тем своей предметной, мемориальной стороной ценность видима и обозрима в настоящем времени. Да и в своей внутренней сути она принадлежит как иному хронотопу, так и нашей интерпретации его, рожденной современностью. Зачастую это не просто иная культурно-историческая ситуация, а ситуация, содержащая несколько временных и пространственных пластов-наслоений (Мураново, Абрамцево, Остафьево в Подмосковье). Хотя созерцание музейной ценности связано с ощущением “здесь”, “сейчас”, музейный предмет несет знаковую информацию об этих ушедших хронотопах. Музейное время, следовательно, — это пересечение, диалог времени ушедшего (нескольких его пластов) и времени тех людей, которые создавали экспозицию и которые сегодня общаются с ней в качестве современных зрителей (тоже два пласта). Всегда очень важно установить связи между вещами, протянуть как бы незримые пространственно-временные нити между ними. Вещи могут “прочитываться” зрителем, натренированным на восприятии телевизионных изображений. Это соединение того и другого времени есть их синхронное нахождение друг друга. Благодаря такому единству раскрывается духовная нетленная ценность экспонатов. В противном случае мемориальность вещей может “не сработать”, не распределиться для духовного контакта.

В мемориальном музее воплощается замысел, о котором писал Бахтин: перевести облик художника с “внутреннего языка на язык внешней выразительности”, вплести “в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей”¹⁰, провести этическую и эстетическую объективацию в предметные, документированные формы, чтобы эта музейная предметность возвала к духовности, несомой выдающимся человеком, и диалогическому общению с ней личности зрителя. Эта завершенность мемориального лица, его “изваяние” не есть физическое пространственное, а эстетическое событийное пространство, ценностно-эстетическая завершенность.

Что же такое понятие мемориальной вещи и мемориальности сегодня? Это необходимо выяснить, так как документ и мемориальная вещь обладают огромной силой воздействия. В литературе, по словам Л.Я. Гинзбург¹¹, издавна существовали две модели личности: искусственная и натуральная (документированная). “Документированных” персонажей читатель может встретить в различных источниках. Эти источники вступают между собой в диалог, и возникает многоплановая структура документированного образа. Многозначность при этом здесь не меньшая, чем в собственно художественной литературе, но она возникает под влиянием воздействия нескольких текстов, по-разному интерпретирующих персонажей, а не только на основании одного текста.

Если в документальной литературе огромную роль играет память и ценностные ориентации пишущего, сквозь которые просеиваются факты, определенным образом освещающие личность, то в мемориальной экспозиции, посвященной художнику, документированного буквализма нет. Тем более, что вещи, исполняющие определенную функцию при хозяине, теперь уже стали другими, мемориально-музейными, значимыми семиотически. Из вещей они превратились в знаки. Музейно-мемориальная ситуация специфична тем, что общение зрителя происходит с предметами, которые не функционируют в быту утилитарно, практически: рукопись, которую уже никто не дописывает, ножик, которым не разрезают книги, свеча не горит, за конторкой не работают, на стуле не сидят, костюм не носят, на трость не опираются, на бильярде не играют, книги не перелистывают. Они стали предметами созерцания как такового, будучи в художественном музее представлены как часть стилевой общности (например, направления) или как произведения, характерные для творческой индивидуальности, в мемориальном же — как предметы материальной, обыденной культуры, передающие духовно значимый смысл жизни творца-художника в контексте культуры.

Немногие из мемориальных усадеб, домов, квартир дошли до нас в своем первоизданном виде. Зачастую имеются только стены, фундаменты домов, а иногда нет даже их, сохранились лишь описания или свидетельства современников. Возникает вопрос: следует ли тогда восстанавливать памятник и считать ли его мемориальным? Да, следует, но только тогда, когда о нем есть точные документальные данные. “Где нет полной правды — нет мемориальности. Нет того трепетного чувства личной причастности, погружения в атмосферу определенного времени и места, которые вызывает подлинно мемориальный музей”¹².

Обычно в качестве главного признака мемориальности считают набор подлинных вещей. Но мемориальный потенциал несут в себе и гео-

графические координаты. Вещи могут быть утрачены, дома разрушены (Шахматово), но неизменно место, связанное с тем или иным историческим событием: мемориален природный или городской ландшафт, архитектура дома или усадебного комплекса, несмотря даже на большие разрушения. Абсолютной мемориальности не бывает, утраты неизбежны. Часто, если вещей не хватает, то от мемориализации отказываются и создают музыкальную, литературную, театральную экспозиции. Одна из главных задач мемориального музея — введение образными средствами в духовный мир писателя, ученого, общественного деятеля. И подлинные вещи служат все тем же средством, а не конечной целью показа. Во многих случаях имеет смысл идти по пути создания тематической экспозиции с одновременным экспонированием подлинных вещей (А. Крейн).

Мемориальное пространство ценностно дифференцировано: «Можно ли с помощью мебели ввести в сложный и противоречивый мир эпохи?... следует выделить отдельную зону-пreamбулу (одну-две комнаты), где различными способами и будет происходить введение в стилевую, предметный мир эпохи. А на этом фоне в мемориальных комнатах, свободных от немемориальных вещей, можно будет вводить в духовный и творческий мир писателя и художника. В предваряющей экспозиционной зоне могут быть не только вещи, но и картины с сюжетами, помогающими ощутить атмосферу ушедшего времени»¹³.

Обилие мемориальных вещей может «захлестнуть» экспозиционера. А если мемориальное лицо к тому же коллекционировало предметы искусства и его квартира сама по себе превращалась в музей? Тогда возникает сложная ситуация — музей в музее, двойные, тройные, многоплановые связи вещей. Суть опасности — пойти по пути внешнего антуража и бытовой экспозиции.

Сегодня все более четко вырисовываются различные тенденции в организации экспозиции мемориальной квартиры и дома-усадебны художника. Это связано со многими причинами. Мемориальные места художников характеризуются различной степенью сохранности памятных вещей и различного типа документальных свидетельств. Художник, которому посвящен музей, бывает отдален от нас на несоответствующие расстояния (мемориальные места, связанные с именами Пушкина, Блока, Маяковского, Чайковского, Шостаковича и др.).

Однако следует оговориться, что степень сохранности документального материала и мера исторической удаленности от современной эпохи не находятся в отношениях прямой пропорциональной зависимости. Катаклизмы XX века, трагические судьбы художников, попавших в машину репрессий, гибель архивов, невыявленность талантов в широком массовом потоке культуры приводят к тому, что о людях искусства относительно стабильного XIX века мы знаем иногда больше и располагаем более представительными свидетельствами, связанными с их творческой и человеческой судьбой, чем в отношении наших современников или творцов культуры ближайших предшествующих поколений.

В зависимости от обстоятельств, о которых сказано выше, а также в зависимости от того, какие содержательно-стилевые задачи ставят перед собой работники музея, в какой мере они прибегают к услугам экспозиционеров, каковы творческие устремления последних и — немаловажный фактор! — каковы материальные и технические возможно-

сти мемориального музея, строится мемориальная экспозиция. В одних случаях это сохранение мемориального облика как такового, с некоторыми бытовыми (вольными или невольными) изъятиями, в других — сочетание мемориальных комнат с экспозициями искусствоведческо-исторического, творчески биографического характера, в-третьих — создание зрелишно-сюжетного произведения мемориального искусства, в котором в качестве компонентов сюжета, с присущей ему завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой, выступают те или иные мемории. Наконец, в-четвертых, это организация музея как целого, в котором сочетаются различные уровни мемориальности. Следует учесть, что и в том случае, когда музей преследует цель “сохранить все, как было”, буквального воспроизведения обстановки, без изъятий и добавлений, в музее не бывает. Прежде всего потому, что есть опасность заменить мемориал внутренней, культурно-созидательной, духовно-творческой деятельности художника музеем быта (даже в том случае, когда мемориальные вещи не заменяются типовыми для эпохи), но и потому еще, что открываются, выставляются альбомы, письма, рисунки, развешиваются фотографии, которых в жилом интерьере не было. С одной стороны, даже при предельном устремлении к достоверности облик интерьера преобразуется, иногда более, иногда менее талантливо, с помощью художника-экспозиционера или музейными работниками. С другой — в мемориальном предметном интерьере типовые предметы не могут превысить некую норму, оттеснив мемории.

Имеет немалое значение, как читатель воспринимает читаемое, говорила Л.Я. Гинзбург, — в качестве документа, в буквальном смысле слова или же как некую псевдомемориальность, использующую мемории лишь в качестве компонентов, преобразующихся в художественно целостный акт. Аналогично в музее: формируется ли установка на документированную мемориальность как таковую (музей Л.Н. Толстого в Хамовниках, квартира А.С. Пушкина на Мойке, 12 в Санкт-Петербурге) или на художественный образ мемориального пространства (квартира А.С. Пушкина на Арбате в Москве). Обладает ли биографический, мемориальный материал эстетическим качеством? Некоторые исследователи полагают, что только организованное целое, в которое вкраплены документы, обладает эстетическим качеством. Другие же считают, что сам по себе биографический материал уже в силу своей мемориальности, а тем самым завершенности, обзоримости и обладает эстетическими потенциями. Чтобы пробудить это эстетическое начало, надо, по словам Л.Я. Гинзбург, воспринять биографическую связь как выражение некоей жизненной темы, нужно, чтобы события, поступки, переживания мыслились как формы этой жизненной темы, от нее неотделимые. Внешнеэстетические элементы тем самым завершаются в определенное целое, выстраиваются, организуются в соответствии с личностью и творчеством художника, одухотворяются, становятся образно-символическими. В музее они максимально овеществлены в своей зримой и обзримой натюрмортно-выставочной предметности и вместе с тем развеществлены, вырваны из функционально-практической среды, а тем самым символизированы.

Экспозиция мемориального музея, в которой представлены отзывы современников и потомков (часто противоречивые) должна быть, ви-

димо, с одной стороны, целостно завершена, с другой — открыта для диалога, для “вопрошания” зрителя (М.М. Бахтин), включаясь в современное зрителю культурно-смысловое звучание “голосов”. Здесь очень интересно соотношение различных “уголков”, “зон” с общей тоналностью целостной экспозиции.

В современной ситуации растет эмоционально-эстетическая роль музея, а следовательно, роль зрительской активности. Такую активность, личную заинтересованность не способен пробуждать “обронзовевший” образ, официальный и односторонний, лишь отдаленный в своей величавости. Эмоционально-эстетические, живые реакции зрителя отдаются личности многозначной, вступающей в диалог с собой и с “другими”. В организации музейной среды особое значение приобретает выявление противоречивых тенденций, переключки множества “голосов” ушедшего и настоящего, достоверно-документированного и легендарного, борьбы мнений, показ широких контекстов. Музейный предмет в современной экспозиции все активнее выявляет духовный смысл, диалогический по своей природе, то есть возникающий в ситуации сопоставлений, различных версий, не “там” или “здесь”, а “между”, как говорил Бахтин (“свой — чужой”, “чужой — свой”). Все очевиднее становится и та тенденция, при которой внеэстетические, практические по своей первоначальной функции предметы, включившись в целостную экспозицию посредством ансамблевого или тематического принципа, становятся эстетически значимыми, эмоционально весомыми.

¹ Кюизень Ж. Национальный музей народного искусства и обычаев в Париже. 20 лет спустя // *Museum*, 1990, № 163, с. 38.

² Крейн А. Записки музейного работника // *Советский музей*, 1990, № 6, с. 39.

³ См.: Шола Т. Предмет и особенности музеологии // *Museum*, 1987, № 153, с. 50.

⁴ Стронг Р. Музей и коммуникация // *Museum*, 1983, № 138, с. 7.

⁵ Гнедовский М., Коник М. Нужны новые подходы // *Советский музей*, 1988, № 5, с. 24.

⁶ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 141.

⁷ Там же, с. 153.

⁸ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 462, 464.

⁹ Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. с. 121.

¹⁰ См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 30.

¹¹ См.: Гинзбург Л.Я. О литературном герос. Л., 1979, с. 6.

¹² Крейн А. Записки музейного работника // Советский музей, 1990, № 6, с. 39.

¹³ Киселев И.И. И подлинность и достоверность // Советский музей, 1990, № 1, с. 19.

While discussing some problems and the "philosophy" of memorial expositions the author of the article bases her reasonings on Bakhtin's ideas. The characteristic features of almost every museum of the former USSR are solemnity, officialism and formality that does not give the adequate notions of the life and individuality of the person to whom this memorial is devoted. One must hear in a museum various voices and opinions i.e. the conception of a museum must be polyphonic (or dialogical).