

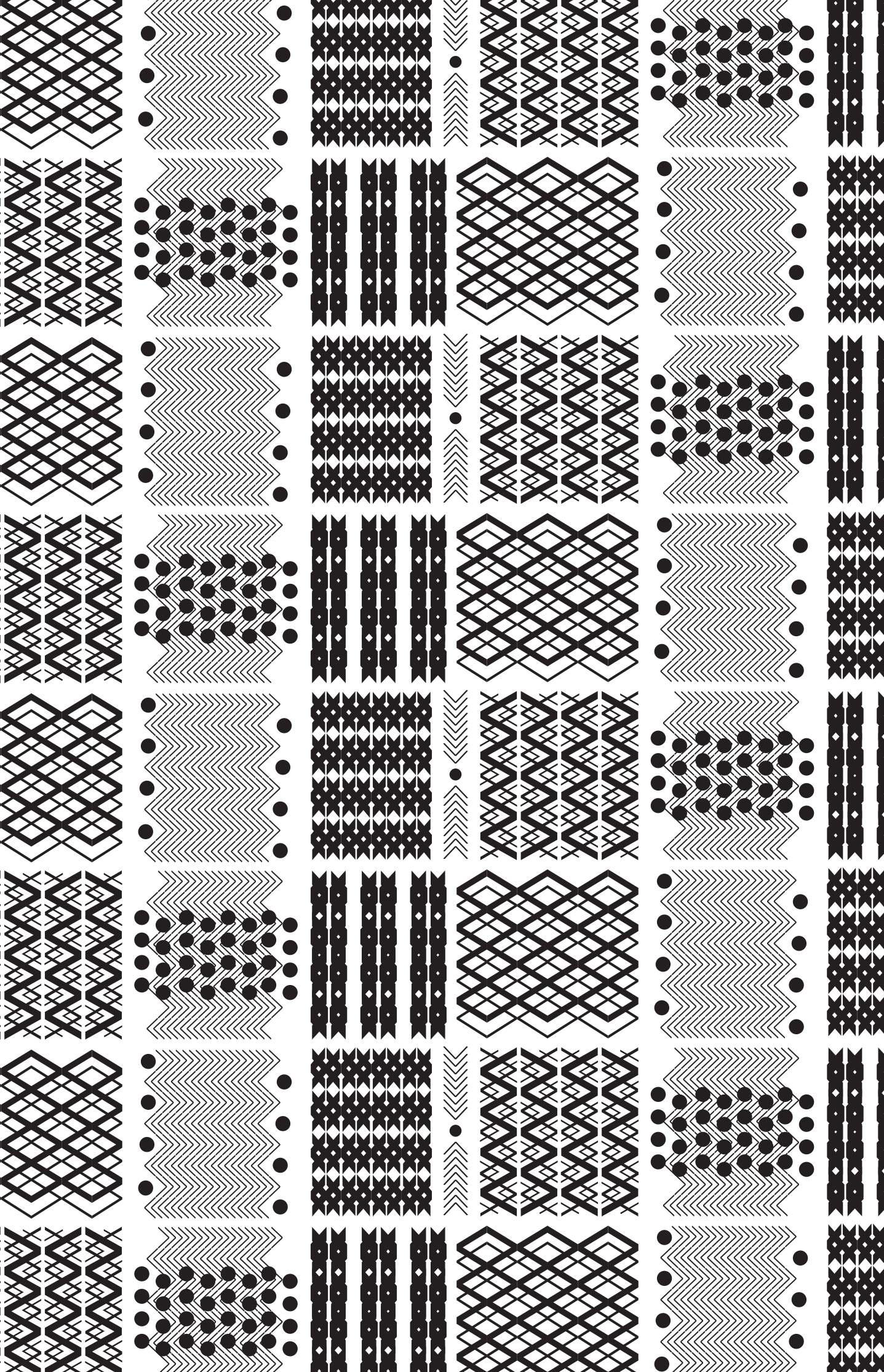
МАТЕРИАЛЫ
ПЕРВОГО
ФОРУМА
ЛИТЕРАТУРНЫХ
МУЗЕЕВ



Департамент культуры
Правительство Москвы



МОСКОВСКИЙ
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ
ПРОГРАММ



МАТЕРИАЛЫ

ПЕРВОГО

ФОРУМА

ЛИТЕРАТУРНЫХ

МУЗЕЕВ

МОСКВА, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Орхан Памук:
МАНИФЕСТ ДЛЯ МУЗЕЕВ /4

Хайке Гфрерайс.
ДИДАКТИКА ТИШИНЫ /8
Музей современной литературы Немецкого литературного
архива в г. Марбахе (Германия)

Хайке Гфрерайс и Эллен Штриттматтер.
ТРЕТЬЕ ИЗМЕРЕНИЕ /22
Экспонируемая текстуральность Эрнста Юнгера и В. Г. Себальда

Лучиа Каталдо.
ФОРМЫ КОММУНИКАЦИИ В РАБОТЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ: НАРРАТИВ, ТЕАТР
И МУЛЬТИМЕДИА /40

Ниа МакИнтош.
КАК МОЖЕТ РАБОТАТЬ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ,
КОГДА ОН ЗАКРЫТ ДЛЯ ПОСЕЩЕНИЙ? /49
Музей Чарльза Диккенса, г. Лондон (Великобритания)

20 ЛУЧШИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ МУЗЕЕВ МИРА /53

ГОРОД ШИЛЛЕРА МАРБАХ-
НА-НЕККАРЕ /63

КЛАССИЧЕСКИЙ
ВЕЙМАР /64

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ /65

ФОНД МАРТИНА
БОДМЕРА /66

ФОНД «РОДИНА
ШЕКСПИРА» /66

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МЕМОРИАЛЬНЫЙ
И ПРИРОДНЫЙ ЗАПОВЕДНИК
«МУЗЕЙ-УСАДЬБА
Л.Н.ТОЛСТОГО “ЯСНАЯ
ПОЛЯНА”» /67

МУЗЕЙ «ДОМ, ГДЕ РОДИЛСЯ
РОБЕРТ БЁРНС» /68

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНО-
МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-
ЗАПОВЕДНИК А. П. ЧЕХОВА
«МЕЛИХОВО» /69

МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ
В ФОНТАННОМ ДОМЕ /70

МУЗЕЙ ВЛАДИМИРА
МАЯКОВСКОГО /70

МУЗЕЙ ЖЮЛЯ ВЕРНА /71

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
А. С. ПУШКИНА /72

ЦЕНТР ДЖЕЙМСЯ
ДЖОЙСА /72

«ДОМ ТУРБИНЫХ» /73

ДОМ ДЕТСТВА МАРКА ТВЕНА
И МУЗЕЙ /74

«ДОМ БУДДЕНБРОКОВ».
МУЗЕЙ ГЕНРИХА И ТОМАСА
МАННА /74

МУЗЕЙ НЕВИННОСТИ /75

МУЗЕЙ НИБЕЛУНГОВ /76

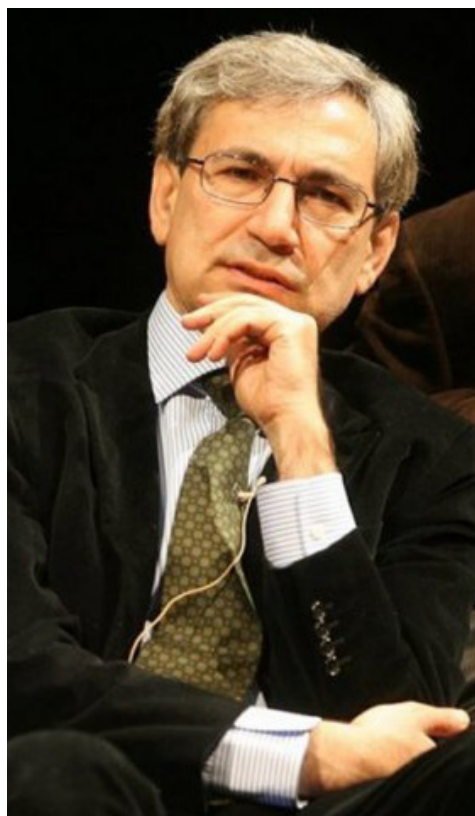
МУЗЕЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР
РОАЛЬДА ДАЛЯ /76

МУЗЕЙ ДЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ЮНИБАККЕН /77

Орхан Памук

(тур. Orhan Pamuk; родился 7 июня 1952 г. в Стамбуле, Турция) — современный турецкий писатель, лауреат многочисленных международных литературных премий, в том числе IMPAC Dublin Literary Award (2003), Международная премия мира (2005) и Нобелевской премии по литературе (2006). Популярен как в Турции, так и за её пределами. В 2006 г. по версии журнала TIME был включен в сотню наиболее влиятельных людей мира. Произведения писателя переведены на 60 языков мира, и изданы в более чем ста странах.

Одна из последних книг автора, «Музей невинности», посвящена вещам как отражению реальности прошлого. 28 апреля 2012 г. в Стамбуле открыл свои двери для посетителей созданный на основе этой книги «Музей невинности».



Орхан Памук МОЙ СКРОМНЫЙ МАНИФЕСТ ДЛЯ ВСЕХ МУЗЕЕВ

Перевела с турецкого языка
эксклюзивно для Форума литературных музеев
Аполлиария Аврутина

Я люблю музеи и, как многие, с каждым днем получаю от них все больше удовольствия. Я воспринимаю музеи всерьез, и поэтому иногда меня посещают гневные, даже яростные мысли. Но мне бы не хотелось говорить о музеях с гневом. В Стамбуле моего детства музеев было мало. Почти все они были важными памятниками истории. Либо же это были какие-то пафосные государственные экспозиции наподобие музеев — таких много в неевропейских странах. Много лет спустя в переулках европейских городов маленькие музеи помогли мне почувствовать, как можно рассказать историю каждого персонажа такого музея (в этом они были похожи на романы). Я никогда не забываю о том, что такие музеи как Лувр, Метрополитен, Топкапы,

Британский музей, Прадо, являются сокровищницей человечества. Но я бы не хотел, чтобы большие и величественные сокровищницы стали образцом для музеев будущего. Музеи, особенно те, которые появляются в быстро развивающихся неевропейских странах, должны исследовать новый мир современного человека, его человеческую природу и рассказывать об этом. Ведь большие музеи, которым государство оказывает поддержку, представляют именно государство, а не человека. А это не добрая и вовсе не невинная цель.

Свои соображения относительно музеев я хочу изложить по порядку:

Великие национальные музеи, такие, как, например, Лувр и Эрмитаж, появившиеся в результате того, что для людей открыли императорский либо королевский дворец, ставшие обязательной для посещения туристической достопримечательностью и национальным символом, показывают, что история нации (то есть исторический процесс сам по себе), важнее, нежели история отдельного человека. Однако именно на примере истории отдельного человека легче показать духовную высоту человечества.

Можно усмотреть параллель в том, как осуществляется превращение дворцов в большие музеи и превращение народных эпических сказаний-дастанов в романы. Да, эпические сказания, которые повествуют о героических подвигах правителей древности, подобны дворцам, в которых те жили. Однако большие музеи на романы не похожи.

Надоели музеи, которые пытаются поведать историю какого-нибудь сообщества, организации, команды, общины, нации, государства, народа, фирмы или какого-нибудь предмета, объекта. Мы устали от них. И мы все сознаем, что истории обычных людей будут намного богаче, важнее и подарят нам больше радости, чем история всех народов, вместе взятых.

Вопрос не в том, чтобы суметь рассказать, насколько богата китайская, индийская, мексиканская, иранская либо турецкая история и культура. (Конечно, и это тоже важно, но это нетрудно). Трудно суметь показать в музее в том же масштабе, с той же силой и глубиной историю конкретных людей, живущих в этих странах сейчас.

Я считаю, что музеи необходимо оценивать не по тому, хорошо или плохо они представляют государство, нацию, фирму, определенный фрагмент истории, а по тому, демонстрируют ли они личные качества отдельно взятых людей.

Музеи должны стать меньше, индивидуальнее и дешевле. Только так можно рассказать людские истории. В больших музеях с большим входом нас собирают, чтобы напомнить о государствах и народах, но забывают о нашей индивидуальности. Поэтому везде вне западного мира люди по музеям ходить боятся.

Задача музеев настоящего и будущего — рассказывать не о государстве, а о человеке. Правда, не стоит забывать о том, что человек этот веками переживал жестокие трудности.

Средства и источники финансирования, предназначенные большим, величественным, символичным музеям, следует отдавать маленьким музеям. Эти деньги должны поощрять и поддерживать обычных людей в том, чтобы они превращали свои маленькие дома и маленькие истории жизней в музеи.

Если предметы искусно и осторожно поместить в их родные дома, не оторвав их от своей среды, от своих улиц, то свою историю они расскажут сами.

Огромные дворцы, властвующие над кварталами и городами, не показывают наши души, наоборот — они их стесняют. Человеку ближе идея скромного музея, который превратит квартал, улицу, дома, магазины, — словом, все вокруг во фрагмент музея!

Будущее музеев — в наших домах.

Все на самом деле очень просто:

Как было раньше

Эпосы

Представление

Дворцы

История

Народ

Собрания людей, сообщества

Большие и дорогие музеи

Как нужно сделать

Романы

Свидетельство

Дома

Истории

Люди

Отдельно взятые личности

Маленькие и дешевые музеи





Доктор Хайке Гфрерайс

(нем. Heike Gfrereis, родилась в 1968 году в г. Штуттгарт Бад-Канштатт) — Руководитель Музея современной литературы Немецкого литературного архива г. Марбаха (Германия). Куратор основной экспозиции Музея современной литературы и Национального музея Шиллера, а также многочисленных временных экспозиций, в т. ч. выставки «Сверхмузей» («Museum extra»), а также экспозиции, посвящённой книге Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» (2004). Специалист в области германистики и истории искусства, кандидат филологических наук. В настоящий момент приглашена в качестве научного сотрудника в Берлинский Коллегиум наук. В научной деятельности занимается исследованием проблематики литературных музеев, теории стихосложения и повествования. Автор более 100 научных работ, монографий, статей и рецензий.

Хайке Гфрерайс ДИДАКТИКА ТИШИНЫ

Музей современной литературы Немецкого литературного архива в Марбахе

Цель экспозиций Махбарского музея современной литературы — «вывести из тени» предметы, хранящиеся в архивах, показать их таким образом, чтобы раскрыть/отразить самую суть вещей, показать их многозначность, контрастность, а порою и внутренние противоречия.

Концепция, положенная в основу этих экспозиций, представлена в настоящем докладе, и я попытаюсь акцентировать внимание на ее ключевых положениях.

Почему музейные витрины умолкают, а экспонаты пусть и не заговаривают с посетителями, но намного ярче проявляют себя, словно оживают?

Достаточно ли просто отказаться от подписей к музейным предметам? Стоит ли отклоняться от традиционного тематико-экспозиционного плана, ориентированного на такие безусловные величины, как автор, эпоха, содержание литературного произведе-

дения. Сравните впечатления от двух экспозиций: объемное изображение, которое создается посредством экспонирования оригинала рукописи «Берлин, Александерплатц», исторических картин площади Александерплатц, демонстрации фильма о путешествии по Берлину на трамвае, трансляции записей звуков паровой машины для забивания свай, и коллаж, составленный из вырезанных ножницами изображений. Является ли эта вера в силу Незначительных Объектов (и, в конечном счете, вера в себя) ключом к эстетическому воспитанию? Что важнее: воспитывать интуицию (или, точнее, интеллектуальную интуицию) (Nicht-Wissen) или давать знания? Есть ли связь между литературоведческим анализом текстов художественных произведений на уроках немецкого языка и личным отношением к ним? Какова роль учителя в подобных экспозициях? Можно ли дать образование, минуя традиционные трудности, сопряженные с процессом познания (найти знание, не ища его)? Или же это просто утопическая идея, нереализуемая на практике?

Экспонировать литературный архив = экспонировать литературу?

Обилие света является ключевым техническим приемом, используемым при оформлении главного выставочного зала (основной экспозиции) Музея современной литературы (далее — МСЛ — прим. авт.). Множество ламп освещают стеклянные витрины, расположенные в четыре ряда, и создают эффект «умножения до бесконечности». Экспозиция представляет собой «временной луч», который берет начало в конце XIX столетия и ведет в XXI век.



У некоторых посетителей возникает ощущение предрождественской атмосферы, другим выставочный зал напоминает хранилище ламп или зал пророчеств в отделе тайн Министерства магии из книг о приключениях Гарри Поттера.

тера. Однако после того, как глаза привыкнут к свету (его яркость в целях обеспечения сохранности музейных ценностей составляет всего 50 люксов), эти ощущения исчезают, и на первый план выходят экспонаты. В главном зале находятся исключительно бумажные документы и лишь несколько предметов иного рода: крестильная сорочка Томаса Манна, вилка, предположительно принадлежавшая Францу Кафке, посмертные маски Фридриха Ницше, Бертольта Брехта и Хайнера Мюллера, рентгеновские изображения Эриха Кестнера и Карла Яспера, диктофон философа Ханса Blumenberga.



Первоочередная задача МСЛ в Марбахе — открыть для широкого доступа сокровища Немецкого литературного архива до XX—XXI вв. (что составляет примерно 1 200 предметов материального наследия различных авторов, 20 миллионов страниц различных документов, 800 000 книг, 200 000 произведений искусства, фотоснимков и памятных вещей) и донести до посетителей их ценность. В учетных журналах архива они представлены иначе: документы упорядочены в алфавитном порядке по авторам, далее по категориям (лирика, драматургия, эпика, личная переписка, свидетельства о рождении, первоисточники) и по названиям. Наследие Лу Андреас-Саломе стоит напротив Бертольда Ауербаха, Герман Гессе следует за Гюнтером Хербургером, Франц Кафка предшествует Маше Калеко, Жан Поль смотрит на Рильке, Шедлих — на Шиллера, Виланд — на Вольфскеля.

Создатели основной экспозиции в МСЛ отказались от принципа архивной систематизации: экспонаты расположены хронологически — по времени их возникновения или началу использования — и упорядочены в соответствии с хронологией творческого и жизненного пути автора. В первом ряду выставлены рукописи, во втором — книги, преимущественно из личных библиотек авторов, — эти экспонаты раскрывают таинство зарождения и прочтения произведений литературы. В двух последних рядах представлены

письма и другие личные вещи, к примеру, вилка Франца Кафки и крестильная сорочка Томаса Манна, дневники Эрнста Юнгера и диплом лауреата Нобелевской премии Г. Гессе — предметы, которые не погружают посетите-



лей музея непосредственно в литературу, но позволяют раскрыть личность автора. Тем не менее, иногда личные вещи авторов находят отражение в их литературных произведениях, как в случае с походным вещмешком М. В. Г. Зебальда, который описан в романе «Аустерлиц».

В зале Nexus, экспонаты обозначаются только датой и именем их автора или владельца. Каждые шесть месяцев экспозиция зала претерпевает изменения: из архива приходят новые поступления; часть экспонатов, которые из-за особенностей хранения нельзя выставлять дольше, возвращаются в архив. Основная экспозиция не статична, она дышит и развивается вместе с архивом. Длина музейных полок ежегодно увеличивается на 400 метров за счет приобретения, дарения (и иных поступлений) экспонатов и на сегодняшний день составляет 28 километров. Часто новые пополнения музейной коллекции помогают выявить новые взаимосвязи, укрепить или опровергнуть существующие [научные] гипотезы и точки зрения. Музей реагирует на подобные изменения с чуткостью сейсмографа. Архив (и постоянная экспозиция музея) частично пополняются за счет экспонатов, приобретенных для временных экспозиций в МСЛ. Желающие могут «пройти по творческому и жизненному пути» авторов: между рядами есть сквозные проходы с «интервалами» в 10-20 лет.

Кураторы музея при создании экспозиции пытались найти ответ на вопрос, какова внутренняя сила этих хрупких бумаг, изредка извлекаемых из музейных хранилищ, чтобы найти в них подходящую цитату или использовать их в качестве документальных доказательств при написании биографий и подготовке книг к печати. Кураторы не хотели выставлять экспонаты для подтверждения давно известных фактов, замещать фигуру автора созданными им произведениями или использовать предметы в качестве иллюстраций к его творчеству.

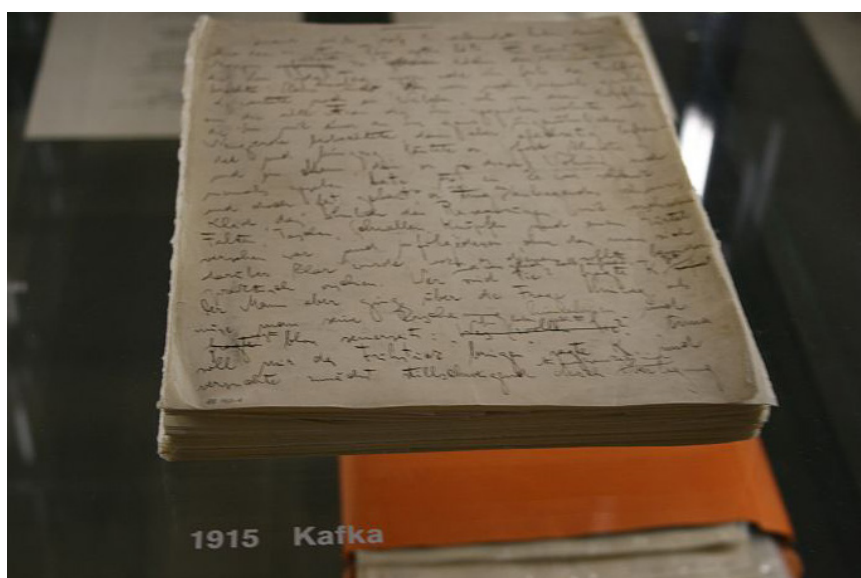
Кураторы также не стремились превращать экспонаты (рассортированные по эпохам, течениям, группам, темам или мотивам) в наглядное пособие по истории литературы, которое поможет с легкостью получить знания, обычно накапливаемые годами. Они не пытались оживить литературу (в том смысле, как это обычно понимается), но старались вдохнуть жизнь именно в вещи, которые хранятся в литературном архиве, сделать их более близкими и понятными для посетителей музея.

Кураторам МСЛ удалось превратить нагромождение документов, освобожденных из плена архивных хранилищ, в настоящую выставку: наглядно показать историческое разнообразие документальных свидетельств; противоречия и несоответствия между документами, датируемыми одной эпохой; важность мельчайших деталей, которые многократно увеличивают «творческую силу» документа: от цвета и размера бумаги до почерка; а также познакомить с вещами, которые одним только своим расположением в экспозиции побуждают посетителей к осмыслению и сопоставлению увиденного.

Посетитель выставки не обязан быть знатоком искусства или литературоведом, не должен помнить имен или прочитать все тексты, чтобы увидеть и понять: вот вещи из литературного архива; так писал Кафка, так — Рильке, Кестнер и Роберт Гернхардт; вот книги из личных библиотек Хандке и Хайдеггера, Гессе и Гофмансталя, с маргиналиями и загнутыми страницами, вложенными записками, высушенными цветами и листьями — это и поваренные, и детские, и юношеские книги, новинки и классика мировой литературы. Конечно, рядовой посетитель столкнется с трудностями: встретит множество незнакомых имен, где-то не сможет разобраться самостоятельно без помощи консультанта. Можно ли предсказать поведение посетителя в связи с этим? Захочет ли он узнать больше или пожелает поскорее уйти от избытка новой информации? Как быстро масса бумаги может вызвать у зрителя отчаяние и беспомощность и когда ее обилие способно осчастливить? На чем остановить свой выбор из музейного многообразия литературы, сопоставимого с библиотечным фондом?

Экспозиция данного зала посвящена не литературе, но документальным свидетельствам литературы и литературной жизни, архивным материалам, которые могут способствовать более глубокому пониманию литературного произведения. Посетители музея осознают, что произведения не просто так падают с неба, как нечто само собой разумеющееся, но являются результатом титанического труда писателя. Иногда они могут увидеть в оригинальной рукописи произведения нюансы, незаметные в тиражном издании книги.

Готфрид Бенн действительно написал любовное письмо к Морхен на бланке чека (где в строке «сумма» дописал: «Ни одной имперской марки, но тысяча поцелуев моей Морхен»), а стихотворение об «умирающем голубом» — цвете времен Гете, от которого, кстати, происходит слово «blüherant» (головокружительный) — на бумаге *Vleumougant*, запасы которой у писателя подходили к концу. Стихотворение Курта Швиттера «К Анне Блуме» заканчивается надписью поэта над первой строфой: «Можно прочитать тебя, Анна, и наоборот» (намек на то, что имя «Анна» — в немецком языке, как и в русском, является палиндромом, само стихотворение также можно прочитать «снизу вверх» — прим. ред.). Герман Гессе завернул рукопись десятой главы «Игры в бисер» в листовку с рекламой бисероплетения. Кафка не сразу нашел знаменитую первую фразу романа «Процесс», исполненную глубочайших коннотаций («Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест¹»). В первоначаль-



ной рукописи автор использует слово «схвачен». Однако арестовать и предать суду можно лишь лиц, которым вменяется совершение преступления, а поскольку главный герой якобы является нарушителем закона и порядка, то в данном контексте только над арестованным можно учинить Процесс.

Приемы светотени в экспозиции и принцип последовательности

Экспонаты выставлены в стеклянных витринах, расположенных горизонтально друг над другом. Такое дизайнерское решение позволяет рассматривать выставленные экспонаты и сверху, и снизу. Даже у плоских на первый

¹ Кафка Ф. Процесс. Пер. Р. Райт-Ковалевой. М.: Знамя, 1977.

взгляд экспонатов есть две стороны и объемная структура: изгибы и складки, загнутые углы, царапины, исправления, потрепанные края, дыры, склеенные участки и жирные пятна — все они изменяют уровень прозрачности экспоната, увеличивая игру света и тени. Каждый из экспонатов выставляется полностью, со всеми страницами и вложениями, несмотря на то что прочитать можно только верхнюю и нижнюю страницы. Не каждая книга (рукопись или альбом) экспонируется в раскрытом виде. К примеру, школьная тетрадь, в которой Михаэль Энде написал свой «Вуншпунш²», лежит закрытой, так же как рукопись романа Эрнста Юнгера «Гелиополь», завернутая в толстую, обтянутую красной кожей обложку.

Данную экспозицию можно рассматривать со всех возможных углов зрения. Высоким посетителям приходится нагибаться, тем, кто пониже, — вставать на цыпочки. Экспозицию можно рассматривать лежа на полу или забравшись на табурет. Согласно задумке кураторов, не каждый экспонат можно увидеть полностью: некоторые частично скрыты, другие находятся на заднем плане, во втором или третьем ряду. Людям с ограниченными возможностями и инвалидам предлагается в помощь небольшой компьютер для детального рассматривания экспоната (подробнее об этом см. далее — прим. авт.). Можно рассматривать музейные витрины как «трехмерные фрески» или следить только лишь за тенями экспонатов: скрывая другие объекты и отбрасывая тень, они приобретают материальность. Создается впечатление, что они парят в воздухе, но тем не менее они вполне реальны.

Последовательное размещение однородных и схожих вещей в рамках выставки обусловлено рядом причин. С одной стороны, кураторы выставки стремились не допустить, чтобы рукописи на выцветшей и пожелтевшей от времени бумаге отошли на задний план для большинства посетителей лишь по той причине, что объемные, яркие, трехмерные или даже движущиеся объекты способны быстрее и легче привлечь внимание. Крошечная фотография Франца Кафки вызывает гораздо больший интерес и ошибочно считается более простой для понимания, чем относительно легко читаемая рукопись «Процесса», который, судя по страховой сумме, является самым дорогим экспонатом данной выставки. При этом фотографии и картины (акварель Гессе, например) встречаются среди рукописей лишь тогда, когда они являются частью рукописи. Пленки звукозаписей и фильмов экспонируются в рамках выставки прежде всего как архивные материалы, то есть как объекты — пластинки, кассеты, магнитные ленты, дискеты. Материальные носители и здесь являются более значимыми, чем то, что на них зафиксировано.

Кроме того, организаторы использовали прием последовательного размещения экспонатов рядами, чтобы выделить экспозицию из традиционного ряда биографически мотивированных композиций архивных материалов, весьма характерных для литературных выставок. Кураторы экспозиции стремятся избежать фундаментальных вопросов «что» и «почему», «откуда»

² Полное название сказки — «Катастрофанархисториязвандалкожный волшебный напиток» (нем. Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch).

и «куда», а вместе с тем и надежды на их простое решение. Они побуждают посетителей (и самих себя) задать вопросы, ответы на которые можно найти в архиве и в МСЛ, ответы, которые нельзя самостоятельно вычленишь из биографии автора или за счет скрупулезного знания текстов его произведений. При последовательном размещении экспонатов внимание посетителей невольно уделяется специфическим критериям организации выставочных рядов. Как при подъеме в горы можно наблюдать смену различных поясов растительности, так и особым образом организованная музейная экспозиция позволяет проследить, как менялась обложка, аннотация и портрет автора в книге на протяжении XX столетия, какие изменения претерпели правила и традиции оформления писем или как постепенно печатная машинка и компьютер вытеснили рукопись, но едва ли заменили ее. Оригиналы литературных произведений до сих пор пишутся в основном от руки и практически всегда правятся вручную.

Следует отметить также особую творческую цель кураторов: они стремились, используя исключительно архивные материалы, создать уникальный, ни с чем не сравнимый и запоминающийся пространственный образ. Нелегко из бумаги создать пространство, в котором при этом бумагу не хочется сложить в стопки. Документы разбирают, распрямляют и раскладывают с соблюдением особого ритма — пустот и уплотнений, но всегда строго прямо, избегая декоративной веерной раскладки или живописных наклонов.

Синтаксические и семантические особенности экспозиции

В музее специфичный дидактический концепт посещения МСЛ (вначале часть выставленных предметов остается непонятой и сопоставляется с другими экспонатами без успешного определения значений, смыслов и целей) сочетается с литературоведческим познавательным интересом: что может сообщить литературный архив о литературе человеку, не владеющему базовыми понятиями в данной области? Возможно ли вообще совладать с процессом поиска и познания без базового интеллектуального каркаса? Где можно упорядоченно разложить найденное? Верно ли то, что написано в учебниках? Или архив ставит под сомнение или даже опровергает книжные знания? Так, эффектная техника монтажа Дёблина в «Александреплатц» теряет свою уникальность после экспертизы, проведенной в архиве: лишь пять процентов рукописи действительно созданы с использованием приемов *cut and paste* (вырезание и вклейка), и уже Фонтане применял данный метод в своих рассказах. Также и автомобиль, являющийся для многих символом современности, появляется в архивах довольно поздно, лишь в 50-е годы, как символ статуса — впрочем, вместе с сигаретами. В 1900 году умами поэтов овладевает велосипед, он всячески изображается и воспевается ими.

Прочитанное в книгах становится зримым при взгляде на конкретные вещи. Например, подпаленный том Шнитцлера, спасенный в 1933 году во

время сжигания книг, вдавленная в грязь автомобильной шиной листовка студенческого бунта, поднятого в 1968 году Паулем Целаном. И рукопись известного стихотворения Готфрида Бенна «Ein Wort»/«Слово» практически буквально описывает его теорию лирики:

По слову фраза — столп над малым:
простая жизнь без почему;
умолкли сферы, солнце стало
и всё сжимается к нему.

Из слова — блеск, полёт и пламя,
полёт звезды, огня струя —
и снова страхи в тёмном хламе,
в пустом просторе мир и я.
(Перевод А. Тарика)

Бенн написал стихотворение точно по формату 14,3 см на 9,1 см — по размеру маленькой карточки, на которой сначала, как в заголовке, написано: «По слову фраза — :» / «Ein Wort, Ein Satz —:». Потом он ее переворачивает и размещает остальной текст поперек листа, будто отделяя слова и знаки препинания этой первой фразой от всех остальных. Начав текст таким образом, трудно продолжить его обычным способом: после такого двоеточия можно только молчать, потому что автор слишком высоко вознес наши (и свои) ожидания, вложив в каждое слово, каждую букву, каждый знак слишком много тяжести значения. Чередованием коротких и длинных строк он смягчает эту тяжесть, делает ее сдержаннее и приводит для своей собственной теории (сам он ее формулирует так: «Должна ли поэзия улучшать мир?»/«Soll die Dichtung das Leben bessern?») практическое подтверждение: «Носитель искусства [...] не интересуется его распространением, пользой, спросом, культурой. Он хладнокровен (материал должен содержаться в холоде), он должен особым образом настроить, воспитать свои чувства и эмоции, которым могут по-человечески отдаться другие люди, но не он, должен сделать их жестче, охладить их, придать мягкости стабильность» (Бенн, 2001, 234).

Найти интересные экспонаты порой весьма сложно. Однако более трудной задачей для кураторов музея является дальнейшее их размещение таким образом, чтобы каждый из экспонатов обладал собственным смыслом и индивидуальной перспективой. Посетители быстро устают от однообразия и часто подмечают больше, чем хотелось бы кураторам при антисемантическом расположении экспонатов. Письмо Адольфа Гитлера Эрнсту Юнгеру, написанное в 1926 году, письмо Томаса Манна издателю Ойгену Дидериху и письмо Бертольта Брехта режиссеру Эрнсту Хардту, датируемые тем же периодом, — в зависимости от порядка расположения данных писем смещаются акценты, и витрина приобретает иное смысловое значение. Письма Манна и Брехта отличаются краткостью, военной сдержанностью. На

фоне послания Гитлера письмо Томаса Манна, восхваляющее «мужественность» («зрелость») книги Дидерикса «Немецкому народу», приобретает нехороший привкус, труднее становится проследить тонкую иронию этого письма. Некоторые экспонаты обладают такой притягательной силой, что они затмевают другие предметы в витрине. Посмертную маску Ницше или крестильную сорочку Манна целесообразней поместить в последний ряд, чтобы обратить сначала внимание посетителей на другие, менее сильные экспонаты и не сокращать искусственно время пребывания в зале экспозиции. Кураторы музея намерено поместили многие военные фотографии и документы времен Первой мировой рядом с повседневными вещами прежде всего для того, чтобы не исказить результаты архивных исследований, не навязать посетителю ложное представление о данном историческом периоде, словно между 1914 и 1918 годами непрерывно действовало чрезвычайное положение. Важно тщательно продумывать положение каждого экспоната и окружающие его предметы, чтобы, с одной стороны, не нарушить композицию витрины, а с другой — не исказить и не раскрыть преждевременно значение экспонируемых вещей.

Разделение информационного и выставочного пространства

Пространство основной экспозиции не раскрывает сразу всю подноготную самих экспонатов, поскольку перед нами предстают как бы просто архивные материалы, разложенные друг над другом в пять рядов. Пространство



напоминает архив, но им не является. Основное отличие между архивом и музеем заключается в формах и методах работы с архивными предметами. В выставочных залах архивные предметы не лежат в алфавитном порядке

по автору и названию. Они не содержат явных отсылок к другим предметам и не снабжаются ничем, что облегчило бы посетителю их понимание. Большинство вещей, хранящихся в архиве, — не слишком яркие экспонаты: они невелики по размеру, читаются с трудом и зачастую поблекли или выцвели. Тем не менее, они способны привлечь внимание посетителей в сочетании с другими вещами или материальными свидетельствами творчества. Они завораживают нас подобно тому, как часто завораживают криминалистов или читателей детективов едва заметные, но неоспоримые следы, умелая интерпретация которых позволяет разгадать запутанные истории. Архивы исследуют и изучают прежде всего для того, чтобы узнать известное.

В залах МСЛ пространство экспонатов отделено от информационного пространства выставки: подробные, развернутые комментарии отвлекали бы внимание от менее ярких экспонатов, а кроме того, требовали бы больше выставочного пространства, чем сами экспонаты, и неизбежно разрушили бы дизайнерское решение композиции выставки — множественную перспективу, возможность рассмотреть экспонаты с разных точек обзора. Пространство экспозиции не предусматривает пояснительных надписей, наушников, телевизоров и сенсорных экранов, движущихся картин и сопровождающих звуков. Вместо этого есть бесплатный, разработанный специально для МСЛ, мультимедийный гид-справочник (МЗ), размерами



и весом сопоставимый с книгой, который прежде всего является вспомогательным средством для просмотра и чтения (в том числе для людей с огра-

ниченными возможностями) [см. иллюстрацию *]. По желанию посетителя гид-справочник демонстрирует фото любого из 1 300 экспонатов, включает пояснительные аудиозаписи или фильмы, можно сказать, дает экспонат непосредственно в руки, предлагает описание и комментарии и показывает различные пути осмотра экспозиции: можно изучить все экспонаты, связанные с конкретным автором, или все экспонаты, датируемые одной эпохой, или экспонаты, подобранные по различным ключевым словам («Работа над текстом», «Печать времени», «Материальный след», «Изнанка», «Коллаж» и т. д.). В залах МСЛ, залитых солнечным светом, посетители могут еще раз проследить свой путь через зал nexus, точнее прочесть его, продолжить собственное исследование и снова сопоставить экспонаты. МЗ содержит свыше 5 000 книжных страниц информации — больше, чем любая бумажная книга, выставленная в музее, при этом описание экспонатов занимает две трети данного объема.

С помощью МЗ каждый посетитель имеет возможность самостоятельно исследовать экспозицию. МЗ не навязывает информацию посетителям, а предоставляет ее по запросу, но при желании может служить и аудиогидом. На сегодняшний день существуют шесть режимов аудиоэкскурсий продолжительностью от двадцати до тридцати минут (для читателей, для любопытных, для спешащих и для детей, а также авторская экскурсия Генриха Штайнфеста и экскурсия на английском языке; в настоящий момент разрабатывается аудиогид для школьников от лица самих учащихся).

Два других выставочных зала МСЛ функционируют принципиально иначе: они получают свои ключевые экспонаты не из архива, а от посредников. В зале стилус (*stilus*) проводится игра по поиску букв, через которую посетителей учат внимательному и аккуратному обращению с текстом. В настоящее время в зале можно по алфавиту «декодировать» 56 маленьких текстов: от Адорно, Бринкманна и Бенджамина, Георга и Гете, Гервега и Гофмансталя до Томаса Манна, Ницше, Шиллера и Цюрна. Центральная тема зала флюксус (*fluxus*) подразумевает не только демонстрацию предметов, но и их интерпретацию: примерно раз в три месяца именитые внештатные сотрудники музея (такие, как поэт Альберт Остермайер, издатель Клаус Вагенбрах, критик Зигрид Лёффлер, романисты Сибилла Левичарофф, Генрих Штайнфест и Ульрих Вёльк, актер Ганнс Цишлер и соредатор газеты «Франкфуртер Альгемайне Цайтунг» / «FAZ» Франк Ширрмахер) выставляют здесь произведения из личных коллекций или архивов и предлагают свою точку зрения. Об этих мероприятиях снимаются документальные фильмы.

Дополнение основной экспозиции временными выставками, музейно-педагогическими и научными мероприятиями

Основная экспозиция в МСЛ была изначально задумана как часть институционального музейного комплекса. В него входят не только журналы, издаваемые Немецким литературным архивом города Марбах, но и (с ноября

2009 года) Национальный музей Шиллера и музейно-педагогические программы, публикации и различные литературные школьные и исследовательские проекты музея. Основная экспозиция тесно связана с временными выставками, под которые отдано 400 квадратных метров площади: в то время как цель одних архивных материалов — показать различные связи в открытой системе координат, избегая оценочного толкования, другие способствуют раскрытию темы и перспективы экспозиции, объединяя информационное и непосредственно выставочное пространство. Экспозиции залов — основная и временная — заимствуют экспонаты из Марбахского архива, и ключевая роль в создании атмосферы выставки отводится «Силе оригинала», преобразующей пространство, пробуждающей творческое и исследовательское начала. Экспозиции не демонстрируют результаты академических исследований и не преследуют дидактические цели. Они сами по себе являются специфическим экспериментом, формой исследования и передачи информации, лабораторией первооткрывателя, мастерской знания и учения, то есть кураторы экспозиций не ставят перед собой задачи наглядно показать то, что уже давно известно, — этого гораздо проще и дешевле сделать, издав книгу или прочитав лекцию. Они исходят из конфронтации с архивными материалами и с носителями традиций литературы: что из этого можно вообще показать, что станет понятнее при зрительном восприятии, а что вообще можно понять лишь на наглядном примере? Все экспозиции МСЛ пытаются, насколько возможно, передать знания, которые можно приобрести только на выставке, при размышлении и движении в зале, а не за письменным столом и из книг.

В МСЛ, как правило, каждый год предлагаются две большие и две маленькие экспозиции, очень разные по своему оформлению, но объединенные одной идеей: к экспонатам, по возможности, не должно быть добавлено больше оформительских средств, чем это действительно необходимо.

Выставка по В. Г. Зебальду раскрывает в рядах стеклянных витрин текстовые и иллюстрационные ассоциации, которые стоят за его рассказами. На выставке наследия Зебальда возможно то, что обычно реализовать не удастся: можно просмотреть его произведения в режиме гипертекста, можно прочесть и изучить его по парадигматической и синтагматической оси. На каждой из выставок МСЛ происходит что-то особенное, транслируется что-то новое, совершаются неожиданные открытия, и все это достигается посредством особого расположения экспонатов.

Аналогичным образом в двух очень успешных сериях публикаций Немецкого литературного архива — ежегодном Марбахском каталоге и ежеквартальном Марбахском журнале не просто описываются выставки или исследования. Напротив, в них реализуется то, что не удастся на выставке: данные издания предлагают более развернутые тексты для чтения, показывают предметы крупным планом, делятся этой информацией с теми, кто не попал на выставку, и открывают архив широкой общественности.

Музейно-педагогическая работа является необходимой составной частью всех экспозиций в Марбахе. Наряду с обычными и заранее зака-

занными групповыми экскурсиями и специальными экскурсиями для детей и пенсионеров лаборатория МСЛ предлагает серию экскурсий, семинаров и мастер-классов во время каникул, предназначенных для разных типов школ и соответствующих школьным программам². Особенностью этого цикла занятий является сочетание посещения выставки, наблюдений за объектами и творческого письма. По рукописям и книгам, следам письма и чтения известных авторов можно заново открыть для себя искусство чтения и письма не банальным, а проверяемым на конкретном предмете способом. При этом используются исторические письменные принадлежности: от гусяного пера до пишущей машинки. Кроме того, в сентябре 2008 года МСЛ запустил на всей территории Германии единственный в своем роде пилотный проект: литературную школу ЛИНА. Спонсированный компанией PwC (Price Waterhouse Coopers) на сумму в 25 000 евро, инициированный и курируемый нами проект объединяет школьников в рамках группы продленного дня и в исследовательской работе Марбахского музея. В течение полугода школьники изучают подземные архивы, работают в мастерских, студии звукозаписи, реставрационной лаборатории и фотостудии, размышляют, как можно понять архивные материалы и передать их содержание другим, как их экспонировать и дополнить выставки экскурсиями, лекциями и печатной продукцией. Различные залы архива становятся образовательным пространством, а сотрудники — посредниками в этой работе. В конце каждого проекта, рассчитанного на полгода, публике презентуются результаты работы в рамках дня акции в музее.

Перевела с немецкого языка Евгения Позднякова
эксклюзивно для Форума литературных музеев
и Московского института социально-культурных программ

БИБЛИОГРАФИЯ

Бенн, Готфрид (2001): Полное собрание сочинений. Том 6. Штутгарт / Benn Gottfried (2001): Sämtliche Werke. Bd. 6 Stuttgart.

Памятники и экспонаты. Музей современной литературы (Марбахский каталог 60). Марбах, 2006 / Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne (Marbacher Katalog 60). Marbach 2006.

Гфрерайс, Хайке (2007): Ничего, кроме грязных пальцев. Нужно ли выставлять литературу? // Гфрерайс, Хайке, / Леппер, Марсель; Дейксис. О мышлении указательным пальцем. Гёттинген. Стр. 81-88 / Gfrereis, Heike (2007): Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen? In: Gfrereis, Heike, / Lepper, Marcel (Hg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen, 81 — 88.

Бюлов, Ульрих фон / Гфрерайс, Хайке / Шриттмахер, Эллен (Изд-во) (2008): Блуждающие тени. Преисподняя В. Г. Себальда (Марбахский каталог 62). Марбах. / Bülow, Ulrich von/Gfrereis, Heike/Strittmatter, Ellen (Hg.) (2008): Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt (Marbacher Katalog 62). Marbach.

Хайке Гфрерайс и Эллен Штриттматтер

ТРЕТЬЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Текстуальность Эрнста Юнгера и В. Г. Зебальда в экспозиции музея.

Долгое время литературные выставки считались «выставками плоских экспонатов» не только из-за формы большинства представленных предметов — рукописей, писем, фотографий, книг. Экспонируемая бумага сама по себе была иконически двухмерной: поверхность, на которой проявляется «дух» автора или времени, — «семиофор» («несущий значение» в переводе с греческого) в понимании Кристофа Помиана¹, который ведет в незримый, «параллельный» мир литературы. «Мне нравится любым способом вызывать души отдалившихся и усопших, собирая их вокруг себя», писал Гете 17 декабря 1811 года Сульпицию Буассере о своей коллекции автографов². В 1889 году Вильгельм Дилтей в своем сочинении сравнил литературный архив с храмом: «Они (архивы) являлись бы еще одним Вестминстерским аббатством, который бы хранил не тела усопших, но бессмертное совершенное наследие наших великих писателей»³. Повсеместное почитание рукописи (а также «реликвий» — вещей, которых касались известные личности), порожденное царившим в XVIII веке романтическим культом человеческого Гения и Дружбы, серьезно влияло на формирование образа литературной выставки вплоть до начала XXI века. Лишь с наступлением нового тысячелетия литературные выставки перестали отождествляться с архивными экспозициями. Они освободились от засилья бумаги, стали использовать средства архитектуры⁴ и новые технологии с тем, чтобы перевести литературу в новую плоскость или даже пространственное измерение⁵.

В то же время архивные экспозиции все больше становятся выставками произведений искусства, где архивные документы представляют собой не только тонкую пленку — отражение невидимого мира, но и коробки, ящики, сундуки, Урхоловские «капсулы времени», в которых воспоминания об этой цивилизации сохраняются так же, как и о неприглядной изнанке и будничной прозе ее зарождения⁶.

1 См. Кристоф Помиан: Происхождение музея. О коллекционировании. Берлин, 1988.

2 Произведения Гете. Веймарское издание, часть IV, том 22, стр. 221.

3 Вильгельм Дилтей, «Архивы для литературы» // Дилтей В. Полное собрание сочинений, том 15, Гёттинген: Ванденхёк и Рупрехт 1970, стр. 1-16, здесь стр. 16.

4 Радикальным примером этого служит швейцарский павильон Петера Цумтора на выставке «Экспо 2000», в котором цитаты из произведений литературы были спроецированы на поленицу дров, используемую в качестве экрана. Книга-приложение к этому павильону была построена аналогично: «Тезисы, как балки, штабелями уложены друг на друга. Поперечные ссылки открывают все больше новых разветвлений» (Петер Цумтор. Книга-экран: Словарь к павильону Швейцарии на выставке Экспо 2000 в Ганновере. Базель: Издательство Биркхойзер, 2000, стр. 5).

5 Данное изменение детально осмысляется в книге Анны Боненкамп и Сони Ванденрат «Пространство слова, чередование знаков, поэзия глаз. О теории и практике литературных выставок» (Геттинген: Вальштайн, 2011).

6 Ср. Хайке Гфрерайс. Выставка // Марсел Леппер/Ульрих Раульфф (Изд.). Справочник архива, Штуттгарт: Метцлер, 2013 (в печати).

Мы хотим представить третью возможность, при которой литературная выставка — не просто экспозиция плоских предметов: такая выставка способна экспонировать объемную текстуальность, воспроизводить и доносить до посетителя ее специфику, динамичность, реальность и масштаб. Литературная выставка превращает воспроизводимый текст в экспонат⁷ или связывает его с контекстами конструкции, ступенями его возникновения, например, или горизонтом его специфической библиотеки и представляет архивные материалы. В обоих случаях литературные выставки основаны на предельном абстрагировании, которое делает акцент на подлинном литературном процессе⁸. Терри Иглтон в своем «Введении в теорию литературы» определяет литературный текст как структуру, каждое слово в которой носит сверхдетерминированный характер, взаимодействуя «со многими другими словами посредством целого ряда формальных связей»: поэтический текст концентрирует «на самой маленькой площади несколько систем, каждая из которых включает собственные связи, параллелизмы, итерации и оппозиции и постоянно модифицирует все остальные»⁹. Юрий Лотман определяет художественный текст как «ограниченное семантическое поле (пространство)»: как и математическое пространство, литературное пространство представляет собой «организованную общность однородных объектов (явлений, состояний, функций, фигур, значений переменных и т. д.), между которыми установлены взаимосвязи, сопоставимые с обычными пространственными отношениями (непрерывность, расстояние и т. д.)»¹⁰. Роман Якобсон говорит об «ощутимости» знаков¹¹ при описании своеобразия поэтического языка, который проецирует принцип эквивалентности на синтагматические связи и порождает возвращение различных языковых единиц к их исходным образам: «Каждая секвенция есть сравнение»¹². У Эрнста Юнгера и В. Г. Зебальда секвенциализация и сравнение, так же как и образование собственного поэтического пространства, проявляются не только непосредственно во внутренних границах художественных текстов, но и в «окружающем пространстве», в контекстах, где зарождаются и живут их тексты. Мы разработали этот «литературный баланс» так, чтобы он соответствовал объекту монографической выставки: «Блуждающие тени. В подземном мире В. Г. Зебальда» (2008/2009) и «Эрнст Юнгер. Труженик над бездной» (2010/11), обе выставки можно было посетить в Музее современной литературы Немецкого литературного архива в городе Марбах¹³.

7 См., например, марбахскую инсталляцию произведения Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» в Доме Гете во Франкфурте в 2010 году, документированную в Анне Боненкамп / Соня Ванденрат (Прим. 5) и в коротком фильме: <http://www.youtube.com/watch?v=AflrsE53jr8> (последний просмотр 7.10.2012).

8 Ср. Соня Леманн. Отчужденный, возрожденный. Примечания к эстетике и методу изображения на постоянной выставке музея современной литературы // Практика текста. Цифровой журнал по филологии. № 3. 2011, <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sonja-lehmann-verfremdet-wiederbelebt> (последний просмотр 7.10.2012).

9 Терри Иглтон: Введение в теорию литературы, Штуттгарт: Издательство Метцлер, 1988, стр. 81.

10 Юрий Лотман. Структура литературного текста, Мюнхен: УТВ (Издательство справочников научной литературы), 1972, стр. 312 и далее.

11 Роман Якобсон. Лингвистика и поэтика // Якобсон Р. Поэтика. Избранные сочинения 1921 — 1971, изд. Эльмар Холенштайн и Тарциус Шельберт, Франкфурт-на-Майне: Суркам, 1979, стр. 83-121, здесь стр. 93.

12 Там же, стр. 110.

13 Обе выставки, к которым были изданы одноименные объемные марбахские каталоги (Марбах-на-Некаре: Немецкое общество Шиллера), курировались Хайке Гфреррайс и Эллен Штриттматтер, оформлялись графиками Дитхардом Кеплером и Маркусом Вихманном, а также Зебальдом Стефаном Шмидом (Зебальд) и архитектором Спэйс4.

Линия письма и пространство метафоры: Эрнст Юнгер

У Эрнста Юнгера (немецкое восприятие которого во многом определяется его текстами и прежде всего — самострахованием читателя, моральной оценкой автора) мы сконцентрировались на тех моментах его наследия, которые рассказывают о его жизни как писателя, то есть о его работе над текстом. На выставке, посвященной работе писателя над текстом, применяются преимущественно две демонстрационные техники, которые использованы как эвристические методы: серийное выстраивание (выстаривание в ряды) и метонимическое и метафорическое комбинирование.

Длинный ряд витрин экспонировал огромный, почти девятидесятилетний период работы Юнгера и раскрывал литературные процессы в жизни писателя — литературизации, систематизации, повторного набора, новой редакции и дословного перереформирования дневников: под выложенными вверху маленькими дневниками в тетрадях и записных книжках формата А5 или даже А6 в витринах стояли дневники, изданные позже, напротив произведений, написанных на листах формата А4. Всего около 300 дневников, рукописей, типоскриптов и «типограмм», полное литературное наследие, от первого дневника ученика до последней записной книжки, от стихотворения в школьной газете до романа «Семьдесят минуто». Мгновение и умножение, событие и падение, идея и глубокая переработка, инициал и перевод — типичный для Юнгера порог между дневником и произведением пересекает, как горизонт, витрины высотой 19,2 метра и общей длиной 16,5 метров.

Пробелы в хронологии дневников и рукописей 20-х годов, которые Юнгер почти полностью уничтожил после обыска, учиненного в его доме гестапо, а также «пустоты», образовавшиеся в мае и июне 1944 года, когда из календарей были вырваны соответствующие страницы, на первый взгляд очевидны. Так же, как и постепенно увеличивающееся расслоение и целевая переориентация параллельно используемых форматов и категорий дневника: карманные и настольные календари, школьные тетради и записные книжки, перевязанные черновики, книги по ведению домашнего хозяйства, «концепции писем», дневники путешественника, садовые дневники и «Колеоптеры», в каждой тетради, даже в адресной книге, можно найти афоризмы, путеводные записки, памятки, счета, рассказы и эссе, описания снов и зоологические наблюдения.

Прежде всего, демонстрационная техника, примененная в рамках данной выставки, помогла наглядно показать автопоэтическую и авторско-поэтическую структуру писательского стиля Юнгера, в которой категории дневника (дневниковой записи) противопоставлены только логика и реальность текстов и их субъектов, а не жизни и человека. Перенос дневника в рукопись произведения не следует простой хронологическо-телеологической линии. Слова, предложения и иллюстрации расширяются, смещаются, переходят из произведения обратно в дневники и не достигают окончательной цели. Тексты Юнгера не являются постоянной структурой — с началом, серединой и концом, его произведение находится в движении. Писать по Юнгеру — значит не заканчивать, а открывать, повторять новое написание, формулировать по-другому, конденсировать, быстро кристаллизовать, как в калейдоскопе. Посетители могли увидеть эту технику работы вдоль пограничной

линии между дневниками и рукописями и проследить, как даты, слова и иллюстрации из дневников переносятся в произведения большего формата и там обрастают деталями и новыми связями: «Нужно ли сегодня пойти на выставку, если Эрнст Юнгер призывает ознакомиться с произведением? Несомненно. Кто хочет постичь суть авторства, понять что есть современный автор, должен посетить замечательную экспозицию в Марбахе. [...] Нужно увидеть: то, как Юнгер заполняет тетрадки и календари сочинениями, эскизами, украшениями, таблицами. Здесь можно с удивлением наблюдать сложившуюся манеру иллюстрирования, не металлическую твердость но синкретизм форматов и стилей, как этого требует литературная отвага»¹⁴.

Юнгер в основном работает над формулировками каждого отдельного текста. Он переносит предложения и мысли в другие форматы и категории, повторяет их, устанавливает связи между ними, снова их поглощает, переосмысливает, удваивает и перемещает события. «Гибралтарский бандаж», которым 1 июля 1916 года он украшает свой «Военный дневник», он берет даже на обложку первого, появившегося в самиздате выпуска своего «Дневника командира ударной части» в «Стальных грозах». Один лист отсылает к другому, а рукопись есть лишь структурное состояние, которое переводится в зависимости от обстоятельств в разные физические формы (от рукописи к типоскрипту, затем к «типограмме» и к первым стадиям печати), — их ни в коем случае нельзя воспринимать как статические, возникшие в линейно-хронологическом порядке документы.

Юнгер частично переворачивает свои дневники и начинает писать с другой стороны или оставляет их наполовину заполненными и продолжает спустя годы. В записной книжке с календарем 1936 года, в котором он дописывал заметки из лета, вверху слева он пишет программу: «Пометка: дневник еще нужно доделать, кроме того — металлизировать!» 3 января 1943 года (спустя три дня после того, как он в последний день года перевернул книжку и начал ее с другой стороны) он определяет ту же самую технику метафорой, которая жаром расплавляет холод и жесткость: «Дневник: короткие маленькие записи как чай в гранулах; позднее при копировании я наливаю горячую воду, которая должна раскрыть его аромат»¹⁵.

Маленькие календари также нуждаются в обработке, но иной по сравнению с календарями большого формата: произведение «3.30 Пикассо» написано как набросок 22

14 Даниель Хаас. В ливне предзнаменований // Франкфуртер Альгемайне Цайтунг, 7.11.2010 (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bueher/autoren/ausstellung-ernst-juenger-in-zeichenshauern-11068899.html>, последний просмотр 7.10.2012).

15 Все цитаты из наследия Немецкого литературного архива города Марбах.

июля 1942 года. В «Излучениях» из него получается следующее: «На одной из узких дверей прикреплён лист бумаги с написанным синим карандашом словом «Ici». Когда я позвонил, мне открыл невысокий мужчина в обычном рабочем халате — сам Пикассо. Как-то раз я уже встречал его, и вновь он показался мне магом. Это впечатление ещё более усиливалось острой зеленой шапочкой, которая была у него на голове и в этот раз». Пометкой «добавить это на стр. 81» отмечена дневниковая запись от 6 декабря 1941 года, где Юнгер, практически не таясь, показывает свои отношения с замужней Софией Равуа — педиатром из Парижа. Данная запись переходит в «Излучения» на день позже и вытесняет стоявшую там первоначально запись, датированную январем 1942 года: вместо Софии 7 декабря 1941 года Юнгер встречает французского писателя Селина, «большого, сильного, немного неуклюжего, но оживающего в споре и еще больше в монологе. [...] Эти люди слушают мелодию, но она черезчур навязчива. Они напоминают железные машины, которые следуют заданному пути, пока их не сломают».

Все дневниковые записи у Юнгера — от первой до последней — формируют пространство постоянно повторяющихся простых символов: глаза, звезды, линии, змеи, знаки бесконечности и неопределенности ∞ и x . К ним, учащаясь, добавляются вклейки: цветы и листья, входные билеты, фотографии, вырезки из газет, открытки, бабочки, личинки и даже маленькие змеи. Юнгер снова и снова ловит и сохраняет повторяющиеся и схожие элементы: место и день, в который он начал и закончил писать, место и день, в который он нашел вклейки — числа и места, цифры и имена становятся взаимозаменяемыми через ритуализацию. Для романа «Посещение Годенхольма» Юнгер использует, как и в «Гелиополисе», завернутую в плотный картон книгу и несколько раз начинает: поверх написанного 11 апреля 1950 года текста он приклеивает — спустя шесть лет, 3 ноября 1956 года, — цветок, затем он с помощью различных чернил подыскивает подходящее название данной композиции («Вечер на Годенхольме / Званный ужин на Годенхольме / Посещение Годенхольма», «Высоко на севере / Северное сияние / По дороге на север») и дважды пишет второе предложение: «Они ехали по узкому проливу от Престона до Годенхольма. Море было серым и неподвижным, даже на краю утеса не чувствовалось никакого движения. Стаи водоплавающих птиц покоились на волнах без движения, будто спали. Море было серым и неподвижным, даже на краю утеса не чувствовалось никакого движения». Написанный 28 октября 1991 года конец короткого эссе Юнгера «Экспонент» мог бы быть идеальным послесловием, если бы он не повторялся снова и снова в различных формулировках: «В момент смерти каждый привлекает к себе безусловное внимание. Его сила становится мнимой. Если мы привлекаем нам самим незнакомое простое число $>x<$, то для этого момента действительна формула: $>x<\infty<<$. Предсмертные слова самого Юнгера не дошли до нас, существует лишь предположение — вероятные последние слова, с неправильной датой и неправильно оформленные. Поперек текста и другим цветом в календаре 1990 года написано: «Отказался просить Бога о помощи. Он это высоко оценил! 12.7.98». Иначе, чем в подшивке дневников, где эта сентенция была написана без даты, в календаре она датирована анаграммой дня его смерти («12.7.98» вместо 17.2.98) и растянута от 0 до «1900» и далее до вертикальной прямой бесконечности: 8. Последняя страница, прикрепленная к роману «Семьде-

сят минуло» с обратной стороны в «ДНЕВНИК, приложение 9», настолько двусмысленна и двойственна во времени, как последнее слово в календаре. Она была использована 24 ноября 1991 года для заметки («Вошь заползла ему под печень. (Ihm ist eine Laus über die Leber gekrochen) Здесь >r< (от немецкого «kriechen» — заползть) вносит стабильность. Сочетание >kr< делает акцент на неопределенном неприятном чувстве») и является расчлененной частью другой пьесы из романа «Семьдесят минуло»: «Шопенгауэр рассматривает мир как поле деятельности слепой воли; титаническая — хотя подвергнута вечным переменам, и обозленная: «Потому что все, что зарождается, / Стоит того, чтобы погибнуть»».

В «Излучениях» Юнгер описывает сон, который также появляется в дневниковой записи от 2 февраля 1940 года, в тетради, на обложке которой грубо нацарапано >T< (от немецкого сон (Traum), смерть (Tod) или дневник (Tagebuch): «Сон. Стоя наполовину в проточной воде, я держал перед собой двумя тонкими палками существо, в котором тело крысы имело голову и хвост змеи. Я мог держать ее на весу, так что течение не двигалось мимо меня, а от него то и дело отделялись маленькие черные паразиты и скользили, опираясь ногами, рядом со мной. Наконец из этого положения меня освободил удар дубинкой, который пришелся мимо моих плеч по воде, и прикончил существо, плывшее на животе вниз по течению. Удар был нанесен крестьянином, который сидел в рубашке на берегу позади меня и добродушно кивал. Вместо того, чтобы поблагодарить его, я отвернулся, после того как крикнул: «Don` t disturb me» («Не мешай мне!»), две недели спустя Юнгер рисует на задней обложке тетради голову змеи, переходящую над челюстью в человеческий череп. Уже 3 января 1940 года змея появилась в настольном календаре, изгибаясь в улитку и в знак бесконечности, лежащую «восьмерку». Змею с человеческим черепом после дневника Юнгер еще раз рисует в рукописи, на обратной стороне листа, в то время как в тексте он определяет еще одно, третье место для рисунка: «Так как я еще не видел ничего подобного так четко и живо, я нарисую это сразу же короткими линиями в полевой книжке, лежащей у меня под рукой, и столкнусь при этом с изящными, полными смысла деталями анатомии, которые не поддаются неопытному карандашу. Мне бросаются в глаза признаки страдания — потерянные в себе, механически, неосмысленно и глубоко, так, как это характерно для таких существ». В полевой книжке змея, во всяком случае в наследии, не была нарисована никогда. Самым вероятным и объективным методом документации является тот, который меньше всего подходит. Рисунки и заметки переходят друг в друга, являются вариациями единственного частного символа, частью собственного, якобы мистического мира. Для змеи в системе Юнгера есть даже собственный регистратор. В квартире в Вильфлинге змея висит и лежит по частям (змеиная кожа и хвост гремучей змеи) и присутствует в рисунках.

Блуждающим мотивом в произведениях Юнгера наряду со змеей является звезда. Автор впервые использует пентаграмму в 1915 году в третьей части военного дневника¹⁶. С того момента она появляется все чаще, в романе «Семьдесят минуло» уже на каждой странице, как разъединяющий и связующий, разделяющий и возвращающийся элемент, как звездочка, но и как звезда, комета, цветок

¹⁶ Ср. Эрнст Юнгер: Военный дневник 1914-1918, изд. Гельмут Кизель. Штуттгарт: Клетт-Котта, 2010, стр. 57 (заметка от 3 ноября 1915 года). Далее: стр. 188 и 213.

и листок, как знак препинания, формула, индекс, икона, символ и пережиток: «Звезда Вифлеема, солнце Аустерлица. Космические знаки гармонически, но не каузально, связаны с рождением и смертью. Если в тот момент, когда нас одаривает счастье или в нас вселяется хорошая мысль, солнце прорывается сквозь тучи, то это происходит не последовательно, а одновременно. Мнение, что звезды на что-то влияют, ошибочно — звезды подтверждают»¹⁷. Так, комета Галлея 1986 года есть в различных вариантах. В типограмме к произведению «Дважды Галлей» эти символы вспыхивают как пентаграмма желтым цветом, намеренно без шлейфа: «В этот раз она показалась мне несколько больше, но такой же невнушительной, как тогда — без шлейфа, размытая, похожая на клубок пряжи. Она стояла выше — под южным созвездием Треугольника, с которым образовывала растянутую трапецию. Мы представляем себе, как старые художники рисуют кометы над сараем в Вифлееме и как эти кометы, по достоверным сведениям, в действительности появляются в ужасающей величине. Большинство фотографий, снятых с Земли, которые я видел, вводят в заблуждение, потому что тот, кто долго был ослеплен ярким светом, может у любого созвездия увидеть шлейф любой длины». В дневнике путешествия в Малазию комета со шлейфом появляется в календаре не 15 апреля 1986 года, а 5 января, накануне Богоявления, праздника трех святых, которые пришли к яслям в Вифлееме. И на крошечной схеме расположения, которая показывает комету с Треугольником, у нее тоже есть шлейф. Запись, стоящая ближе всего к конкретному, действительному моменту явления, та же самая, которая больше всего симулирует, конструирует и играет со знаками и числами: «Божественное, то есть вспышка божественной субстанции, гасит атрибуты во времени и пространстве. Звуки и цвета, числа, индивидуальность. Наука, напротив, живет мелочами, измерением и оцифровыванием времени и пространства. С их помощью она со своей стороны гасит божественное. Для автора здесь нет выбора»¹⁸.

Штеффен Мартус первым описал способ формулировок Юнгера и истолковал его как «тоску по возможному поглощению бумаги, сочинений и мира», которая взрывает любое представление линейного генезиса и рецепции текста: «[Д]аже когда материал усмирен в равномерно текущих строках, Юнгер пробивает не только линейность текстового потока, но и двухмерность листа через природные объекты, нанесенные, казалось бы, произвольно, клеящей лентой, через спрессованные цветы и литья, птичьи перья и насекомых — в рукописи «Ножниц» он каждый лист украшает таким образом. Разными способами Юнгер мешает логике рукописи, чтобы освободить скрытую в поэзии энергию. [...] В письме своему истолкователю он обобщает связанное с этим радикальное требование: "На самом деле слово может никогда не осмыслить молчаливое «Быть», из которого оно образовано. Все преходящее — лишь подобие, а к преходящему относятся язык и слово. Отсюда беспокойство, что этого не хватит — формулировки окружают непостижимое и могут его только обходить"»¹⁹. Иначе, чем в тексте, построенном на линейности, выставка может сделать видимым пространство, которое создают эти «окружения». Она распространяет и наслаивает, размещение в пространстве становится

¹⁷ Эрнст Юнгер. Автор и авторство. Штуттгарт: Клетт-Котта, 1984, стр. 198.

¹⁸ Там же, стр. 201.

¹⁹ Штеффен Мартус. Эрнст Юнгер, Штуттгарт—Веймар: Издательство Метцлер, 2001, стр. 237 и далее.

естественным методом. Переносы и уплотнения, переформатирование и переработка присутствуют на выставке одновременно, она представляет собой вид извлеченного письменного и мыслительного пространства. С досками Мнемозины Эби Варбурга ее связывает то, что они тоже — с первого взгляда — могут сделать видимым то, что невозможно облечь в слова, но что обязательно относится к ним как провокация и избыток мышления, а не как смысл и цель. Они также демонстрируют измерение фантазии, не переводимое в смысл и предложение.

Наряду с хронологическим, растянутым через два выставочных зала рядом витрин было десять тематических разделов, которые присоединялись к центральным константам письма: к их броским поверхностным феноменам, ведущим к центральным метафорам Юнгера, его образу мыслей, стилю письма и жизни, к его эстетическо-философской и политической диспозиции. В этих разделах на двухуровневых витринах мы объединили различные виды экспонатов, которые напоминают некоторым посетителям инсталляции Марселя Брудтаерса. Эти сборники соединили предложения из литературного наследия Юнгера с документами и отрывками воспоминаний и при этом интегрировали висящие, стоящие или лежащие на полу «настенные и настольные предметы», части коллекций из дома Юнгера в Вильфингере. Некоторые из этих коллекционных вещей легендарны (как знаменитые стальные каски, прусский военный орден «Pour la merite» («За заслуги»), «оптическое оружие» на письменном столе или осторожно пойманные жуки). Впрочем, для нас была важна не их обособленность от икон, а их сходство, литературный метод переоценки, переноса, уплотнения и вырезания, аналогичная особенность их типа и последовательности. Так, например, мы добавили к стальной каске англичанина, которую Юнгер положил на книжную полку рядом со своей, ряд слов из надписи под ней, а к корзине с ракушками — издание Готфрида Бена «Полное собрание сочинений», раскрытое на отмеченных Юнгером страницах и местах в «Старении как проблеме деятеля искусства» и «Двойной жизни»: «Человек должен быть заново составлен из фразеологических оборотов, пословиц, бессмысленных отношений, изобретательности, в широком смысле — человек в кавычках». К коллекции открыток и фотографий Юнгера из Первой мировой войны с иллюстрациями его и его товарищей, окопами и различными снимками с фронта, среди которых ряд разведывательных фотоснимков с координатами, добавился орден «За заслуги» и сохраненные «Гибралтарские бандажи», школа видения опознавательных знаков, толкования латентных и лиминальных изменений. На дне витрины лежали вдобавок учетная карточка из предварительных работ ко второму тому «Рабочего» (около 1955 года, «Табу. Мекка. Фото. Оптические инструменты — это оружие нападения») и последние вещи с письменного стола Юнгера — лупа, микроскоп, записная книжка, печать, изолента, рулон промокательной бумаги, ящик с засушенными жуками и ножницы.

В то время как у выставочного ряда, посвященного безустанной работе Юнгера над текстом, критерии выбора были методически очень четкими (все дневники и все связанные с ними большие рукописи, в том числе и те, где нет дневников, как в «Излучениях», книги из наследия Юнгера), при выборе экспонатов по темам эти критерии были установлены субъективно: мы выбрали экспонаты, апеллирующие к любопытству, которые соединяют известные вещи с неизвестными и прежде всего

для нас устанавливают эстетически действенную связь в текстах Юнгера, показывают определенные методы, такие, как стереоскопическая перспектива рассказа, «магический реализм» описаний или ситуаций, как понимаются его многочисленные праворадикальные публикации 20-х годов исходя из логики его литературы, не отнимая у этих экспонатов их опасную и острую оборотную сторону. Тексты Юнгера, как и эти экспонаты, имеют двойное дно. Метафоры его часто иносказательных предложений являются порой и воинственными, и библейскими, напоминают и созидание, и разрушение, при этом оба явления он использует в позитивном смысле. Юнгер не является автором жалоб и сомнений. Эти экспонаты не иллюстрируют, не обучают, не доказывают, не рассказывают, не документируют и не раскрывают секреты. На выставке они наглядно показывают, что именно читатели Юнгера снова и снова находят в его текстах и что не в последнюю очередь составляет обаяние этих текстов: зарядка исторически расположенных в одном месте предметов и мыслей неопределенным, свободным, неиспользуемым и поэтому незлоупотребленным значением.

На экспозиции в музее оригиналы приобретают значимость, которая дает посетителю своеобразный стимул к действию и мышлению и, как серия картин Уорхола, переносит на него стимулированную через их сочетание творческую энергию. Путь написания мог бы стать у Эрнста Юнгера видимым, однако элементы его происхождения были в лучшем случае сделаны виртуальными. Даже тот, кто не осмотрел выставку подробно, мог понять, что значит работа над текстом у Юнгера: противопоставить себя времени и через время снова и снова делать то же самое, и проложить, таким образом, сеть отношений, которая выходит далеко за пределы одного текста — вид идеального пространства ассоциаций, мастерская работы над собственной мифической системой

Поля изображения и гипертекстуальный характер прозы: В. Г. Зебальд

Из всего наследия В. Г. Зебальда мы раскрыли не мир автора, а мир его произведений. Мы действовали иначе, чем с Юнгером, сконцентрировав экспозицию на полноте наследия автора — это формулировки текстов, книги со следами, оставленными читателями, собрания картин и документов — и на видимом в нем специфическом методе работы с текстом. Юнгер конструирует субъект текста, на который указывают все его тексты, но это мимолетно; он подает себя в форме мифического обманщика, мечтателя. Зебальд почти беспрерывно конструирует межтекстуальное глубинное пространство; он писатель, у которого всегда речь идет о литературе. Читая его произведение, уже можно предугадать, что он черпает энергию из огромнейшего материального космоса — наследие подтверждает это. Его истории изначально связаны с материальными воспоминаниями. Является ли это воспоминание собственным, историческим, литературным, литературоведческим, историко-искусствоведческим и вместе с тем частным, лично переданным, найденным, прочитанным или увиденным — оно, тем или иным образом, всегда подпитывается реальными находками, соединенными, вплетенными друг в друга и

поставленными друг против друга, пока они не пробудятся к новой жизни²⁰. Выставка показала способ этих соединений через собственную установку последовательности материалов: как цельное созерцание специфических полей изображения из наследия Зебальда и гипертекстуальный характер его романов.

Одна из основополагающих идей обоих техник показала возникла из наблюдения, которое мы сделали при изучении наследия: Зебальд сам составил вещи в архив, создав свою систему порядка. В 68 серых ящиках, помеченных названиями романов и эссе, лежали яркие папки, которые опять же были подписаны именем соответствующего данному роману литературного героя. Так, например, в папке «Амброс Адельварт», персонажа из «Переселенцев», обнаружили все ступени текста с соответствующими материалами исследования — рукопись и типоскрипт, записки, фотографии, вырезки из газет, карты, туристические проспекты, письма, копии и документы героя — двоюродного деда рассказчика, страдающего «основательным и безвозвратным отказом всех мыслительных и запоминающих способностей»²¹. Иллюстрации и документы из жизни Зебальда, которые в изобилии присутствуют во всех его романах, были отнесены к соответствующему литературному герою. Личных материалов, вещей, которым нет места в творчестве Зебальда, не было в этих папках и ящиках. Даже сохранившийся список иллюстраций, система хранения, обозначенная Зебальдом как «индекс-папка», собранные семейные фотографии и фото с блошиного рынка, расположены в соответствующем произведению алфавитном порядке: под А был иллюстрационный материал для Аустерлица, под Б — картины для Берейтора, И обозначало Стамбул (по-немецки Istanbul), К — монастырь Нойбург (по-немецки Kloster Neuburg), В — Вильям — все имена и места его героев. Что обозначал порядок Зебальда? Отсортированное наследие без личных документов, так что невозможно предположить ничего о Зебальде как человеку и его жизни? Вместо этого маленькие и большие системы хранения с именами героев? Нам быстро стало понятно, что в наследии Зебальда речь идет о наследии его героев. Это исчезновение автора в наследии героев, а также встречное долго ищут, пока они как-нибудь не увяжутся друг с другом». Ср. Зигфрид Лёффлер. Дикое мышление²¹

В. Г. Зебальд: Переселенцы. Четыре длинных рассказа, Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух, 122008, стр. 167.— разговор с В. Г. Зебальдом» // Франц

20 В разговоре с Зигфридом Лёффлером Зебальд сам обозначил этот способ как вышедшую из теории «дикого мышления» Леви-Стросса «систему бриколажа»: «Я работаю над системой бриколажа — в понимании Леви-Стросса. Это форма первобытной работы, пред-рационального мышления, где в случайно накопленных находках так

21 В. Г. Зебальд: Переселенцы. Четыре длинных рассказа, Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух, 122008, стр. 167.

Локвай (Ред.), В. Г. Зебальд. Портрет. Эггинген: Издательство Изеле, 1997, стр. 135-137, здесь стр. 136. движение, постоянное присутствие автора в их историях занимало нас как в ознакомительном зале, так и в основном выставочном зале.

Ознакомительный зал, своеобразный подготовительный курс или «ортопедический кабинет», приглашает посмотреть на вещи, иллюстрации и литературу глазами Зебальда и ассоциативно следовать вместе с ним за преобразованиями героев и сюжетов. Этот зал должен подготовить к путешествию в подземный мир Зебальда — материальный космос его текстов — и показать, как в нем можно разобраться, посредством наблюдения и чтения. Наряду с фотографиями, открытками, предметами, олицетворяющими воспоминания, и поэтическими записками на большом столе мы экспонировали принадлежащие марбахскому наследию Зебальда книги из его библиотеки со следами прочтения и упорядочили изображения, отражающие видение, чтение и стиль письма Зебальда в различные «поля».

Первое из полей, представленных в ознакомительном зале, посвящено имени Зебальда, вернее, его различным именам. Он не только входит в роль рассказчика от первого лица и представляет изобразительный материал для романов и даты, к которым в воспоминаниях привязаны исторические события — Зебальд является мастером оживления временных и пространственных корреляций и непосредственно связывает жизнь рассказчика с историческими датами, различными способами играет с вариациями своего собственного имени. Готовый к изменениям и преобразованиям «Зебальд» снова и снова находит себя в материальном мире, и оба его имени «Винфрид Георг», официально сокращенные до «В. Г.» и в повседневной жизни замененные «Максом», всегда присутствуют в текстах и предметах. Например, в своем наследии Зебальд сохраняет две ручки с надписью «Электро-Зебальд» и начатые исследования происхождения фамилии «Сибольд». Расположенный в церкви Святого Себальдуса в Нюрнберге надгробный памятник святого из «Кольца Сатурна» является также воспоминанием об имени и литературном герое, превращающемся в самых разных сказочных существ, зверей и предметы, — Баландерсе. Он как фронтон проступает в образе «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена и у Хорхе Луиса Борхеса («Единогор, сфинкс и саламандра», 1993). Баландерс, фигура, которая в буквальном смысле появляется «порой иначе» (игра слов: имя Baldanders можно разложить на «Bald» — порой, вскоре «anders» — иначе, по-другому), неслучайно является видом анаграммы Зебальда, отражает в своем существе все те способности к превращению, которые Зебальд относит к своим литературным сюжетам: «Баландерс [превращается] на глазах Симплициссимуса поочередно в писаря, [...] и потом в большой дуб, в свинью, в сардельку, в навоз, в клевер, в белый цветок, в тутовое дерево и шелковый ковер»²². В своей библиотеке, на одной из страниц «Волшебной сказки» (1997) Бориса Виана, Зебальд постоянно практиковался в анаграммах с собственным именем и превращал «Зебальд» в «Бесдаль». В контексте описания надгробного камня святого Зебальда его фамилия и имя Винфрид сливаются и становятся парой двойников «Виллибальд и Вуннибальд». Проспект, использованный для изображения и описания скульптуры в «Кольцах Сатурна», характеризует Святого Зебальда следующим образом: «Мы знаем о нем немного. Легенда представляет Зебальда сыном датского короля,

²² В. Г. Зебальд. Кольца Сатурна. Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух, 2007, стр. 34 и далее.

который занимался миссионерством в Франконии — вместе со святыми Виллибальдом и Вуннибальдом [...] Ракушки, сумка путешественника и посох странника — его атрибуты. [...] Зебальд был необычным святым [...] одно из чудес, пережитых с ним, несет местный колорит: [он] высекает огонь из сосульки»²³. Святой покровитель и его тезки собирают вокруг себя целый ряд сюжетов и метафор, которые, в свою очередь, подвержены метаморфозам в текстах и материалах Зебальда: «мешок путешественника» проходит через произведение Зебальда в форме рюкзака, лед и огонь являются ведущими мотивами Зебальда²⁴. Карты Нориджа, принадлежащие Зебальду, происходят — что, в общем-то, неудивительно — от художника по имени «Вильфрид Георг». Как «святой Георг» его имя буквально проходит через роман «Чувство головокружения», и «Макс» переходит «Максом Аурахом» в «Переселенцы» или отмечается Зебальдом при чтении — например, как «Максенпфуш» в произведении 1832 года «Грызун и перчатка» Нестроя (Эрнст Фишер, «От Грильпарцера до Кафки», 1975). И в чужой, найденный предположительно на блошином рынке и сохраненный фотоальбом Зебальд собирает фотографии неизвестного мальчика по имени Макс из 1919 года.

За стилем обращения Зебальда со своим собственным именем стоит целая теория имен, как показывают раскрашенные различными цветами книги в его библиотеке. В произведении Элиаса Канетти «Растраченное почитание» (1970) Зебальд отмечает отрывок «Все вычислительные связи, пропорции, эллиптические судьбы и пути мне безразличны, все связи через имена для меня правдивы и волнительны. Мой бог — это имя, дыхание моей жизни — это слово. Мне безразличны места, если их имена блекнут. Я не был нигде, куда не манило бы меня имя», и в работе «Теодор В. Адорно. С автобиографией и фотодокументами» (1993) Хартмута Шайбле он подчеркивает предложение: «[И]мя удерживает первоначальный опыт, не переводит его в общее понятие». Эта диалектика из появления и удаления, собирания и разложения переходит через тематику имени в представлениях Зебальда об авторстве: так, например, он находит и отмечает в «Психопатологии повседневности» (1972) Александра Мичерлиха («он, например, знает, что все, что он дает своим книгам, он берет из жизни») или подчеркивает в «Острове вблизи Магоры» (1973) Ларса Густафссона («Вообще ничего нельзя сказать, но всегда что-то другое приходит на место того, что хочется сказать, в конце возникает большое желание сделаться невидимым,

23 Цитата из наследия Немецкого литературного архива.

24 Об универсальной плотной структуре описания надгробного камня святого Зебальда ср. Томас Кастура. Таинственная способность к трансмиграции. Межкультурное паломничество в пустоту В. Г. Зебальда // Аркадия, №31, 1996, стр. 197-216.

чтобы мир, как по волшебству, проступал в своей ужасающей простоте»). Его собственные поэтические записки о сочетании работы и жизни говорят похожим языком: «Проза рассказа [...] чтобы ей с легкостью подняться над тяжелой жизнью. Как она конструируется, остается загадкой. Она, возможно, возникает из определенной частности или нужды. Фантазия приходит не от того, что ведешь интересную жизнь»²⁵.

Другое поле изображения, господствующее над всем произведением, представляет собой мотив видения. Зебальд собрал глаза всех форм и в 1992 году проанализировал в разговоре с Питом де Моором (Piet de Moor): «Да, глаза являются самой чувствительной частью человека или животного. Я очень боюсь любого вида хирургии. Я не могу даже думать о том, что мне прооперируют катаракту. Это чувство ослепления, боязнь больше не увидеть, связано, возможно, со страхом кастрации. Есть очень хорошая история Е. Т. А. Гофмана «Песочный человек», в которой детям рассказывается, что если они не заснут, придет песочный человек, заберет у них глаза и спрячет в большой мешок, чтобы скормить их сове на Луне. Это кошмары, от которых страдают многие дети. Тот, кто боится, пытается стать как можно меньше, потому что маленького не заметят. И в сказках превращение в неказистое крошечное существо — это перспектива, которая предлагает шанс на спасение. Наоборот все большое, огромное и уверенное в победе, как фашистская архитектура, связано с проявлением силы. Чем больше, тем параноиднее»²⁶. Тексты Зебальда — это школа оговоренного и часто жуткого видения. Он предпочитает все, что похоже на человеческий глаз и что может вывести человека из равновесия. Если просмотреть его наследие, то в старых фотографиях, которые он собирал, виден целый ряд незнакомых пар глаз или один глаз пристально смотрит из толпы людей²⁷. Наряду с глазными сюжетами любого вида Зебальд коллекционирует цвета: цветовые звуки, сочетания и каденции. Вместе

25 Цитата из наследия Немецкого литературного архива.

26 Эхо из прошлого. Разговор с Питом де Моором // В. Г. Зебальд. На очень тонком льду. Разговоры с 1971 по 2011 гг. / под ред. Торстена Гоффмана. Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух. 1992, стр. 71-78, здесь стр. 73 и далее.

27 Не так давно Кристоф Пфлауменбаум исследовал различные направления взгляда, которыми играет Зебальд, и обнаружил: «Нет ни одного текста Зебальда, который не тематизирует глаза и исходящий из них взгляд», см.: Кристоф Пфлауменбаум. Направление взгляда. Аспекты наблюдения и наблюдаемого в произведениях В. Г. Зебальда // Веймарские статьи, № 56, 2010, тетрадь 1, стр. 47-48.

с пристрастием к неярким цветам — белому и черному — и прежде всего смешения серого, цвета тумана, в который Зебальд заворачивает свои рукописи, в своих книгах он часто подчеркивает описательные цвета призмы: голубой и зеленый с переливающимися оттенками красного и желтого. В романе «Жизнь Фибеля» Жан Поля («Произведения в двенадцати томах», 1975) он, например, отмечает все места, в которых встречается голубой. Переливающиеся полутона можно также найти у Зебальда и их важно не пропустить — иначе он легко станет автором исключительно меланхолии и страдания.

Наряду с цветовыми звуками ведущую роль для Зебальда и его творчества играет настоящий звук, звук его книг. Этот звук может зависеть у него от единственного слова, как подтверждают различные этапы переработки его текстов. Так, в ознакомительном зале на основе примеров текста из «Переселенцев» показано: могут зависеть в том числе от первого слова, которое находится на белом или линованном листе бумаги. Продолжение рассказа, конструкция его предложений и целого отрывка направляются, проверяются и измеряются им. Для любого изменения и перестановки предложений он использует новый лист, новое начало со старым словом. Процесс вычеркивания, стирания и оттачивания языкового материала можно встретить у Зебальда на любом этапе работы с текстом: не только рукописные наброски, которые уже освобождают определенное место для иллюстраций, создаются мелкими шажками, но и типоскрипт имеет множество этапов возникновения. Зебальд детально определяет разбивку текста на страницы, обрабатывает гранку и корректирует переводы, пока все не встанет на свое место так, как он задумал. Отмеченные и растянутые с каждой новой страницей окончания предложений, главы и эпиграфы, особенные формулировки и слова, создающие на новой странице, с фотографиями, стыки и соединения, заставляют читателя споткнуться. Как многократно используемая в перспективе прямая и косвенная речь, они напоминают особенный, исторический и искусственный, аутентичный и вымышленный характер текста.

Тематика видения и восприятия была расширена в следующем поле изображения до тематики чтения. Книги Зебальда, из которых больше 1 200 находится в Марбахе, принадлежат временному библиотечному корпусу²⁸, который при жизни автора не просто увеличивался, но и из которого Зебальд, по достоверным сведениям, всегда продавал или дарил книги. Его марбахская библиотека

28 Полное содержание библиотеки Зебальда см. в Джо Кэтлинг. Каталог библиотеки В. Г. Зебальда // Джо Кэтлинг/Ричард Хиббитт (Изд.), Сатурнз Мунз. В. Г. Зебальд. Справочник. Лондон: Легенда, 2011, стр. 376-441.

является, прежде всего, рабочей библиотекой²⁹. Зебальд читает много, ориентируется в своих книгах по указателям всех видов: загибая страницы, делая толстые и тонкие подчеркивания, штриховки, примечания, ставя крестики и вопросительные знаки фломастером, ручкой, карандашом и цветным маркером или скрепками. Половину своего сада он также сохранил в книгах: клен, бук, дуб, гинкго, оливки, вяз, самшит и остролист, лавровый лист и папоротник, две розы, вьюнок, горошек, листья мака, герань. Не все виды цветов и листьев находятся между страниц, отсутствуют классики: горечавка и эдельвейс, незабудка и фиалка. Свидетельства путешествий всех видов хранятся и отмечаются, пока книга читается, когда ее снова возьмут в руки и когда единственная страница будет прочитана. Некоторые книги, больше всего переработанные и использованные как оригиналы изображений для романов, являются многочисленными гогого-монографиями, которые объединяются спектром согласованных друг с другом цветовых оттенков. Они придают книжным рядам библиотеки неповторимый вид. В тонких томах, которые охватывают жизнь известного человека в письме и иллюстрациях, Зебальд находит представление о собственном обращении с литературой, ее историей, рассказами, наглядными документами и голосами. В отличие от образцов, которые он сам называет, когда речь идет о текстово-иллюстрационных коллажах — Рольф Дитер Бринкман и Александр Клуге³⁰ — принцип роро-монографий указывает на историческое измерение и меньше на искусственность текста. Эстетика оттененного черно-белого фото, смешение биографии и литературы, искусства и моментальной съемки, личных и общественных взглядов, уменьшенного и увеличенного, четкого и нечеткого фона — это все можно найти и в творчестве Зебальда

Мы противопоставили обращению Зебальда с книгами, документами, фотографиями и предметами воспоминаний, цветами, звуками и именами работу над конкретным текстом. Именно поэтому в залах основной выставки мы буквально перелистали четыре его романа — «Чувство головокружения», «Переселенцы», «Аустерлиц» и «Кольца Сатурна». На верхнем стеклянном уровне наших высотных и настольных витрин (таких же, как на выставке Эрнста Юнгера) мы раскрыли карманные варианты романов Зебальда на особо интересных страницах и под ними, на многочисленных уровнях других витрин, собрали соответствующие раскрытым отрывкам текста материалы из наследия автора: от сборника иллюстраций и текстов

²⁹ Ср. Джо Кэтлинг. *Bibliotheca abscondita*. О библиотеке В. Г. Зебальда // Сатурнз Мунз (Прим. 28), стр. 264-297.

³⁰ Ср. находящуюся в наследии радио-рукопись: Кристиан Шольц. Фотография — настоящий документ. Разговор о фотографии и литературе с Вингфридом Георггом Зебальдом. Цюрих, 1997, Зюдвестфунк: литература Южной Вестфалии, под ред. д-ра Г. Шебле. В сокращенном виде этот разговор был напечатан в газете: Кристиан Шольц. Но написанное — это не документ. Разговор с писателем В. Г. Зебальдом о литературе и фотографии // Новая Цюрихская газета, № 48 (26./27.2.2000), стр. 52.

можно было перейти к ссылкам, развилкам и ассоциативным полям. Таким образом, создавался видимый гипертекст. В горизонтальных рядах можно было читать романы, в вертикальных — открывать для себя интертекстуальные связи и отношения. Исторические имена, реальные места и точные временные отрезки истории соединялись в зале витрин с фиктивным царством литературы, с напомнимыми и напомнимыми героями. Посетитель мог одновременно наблюдать, как герои превращались друг в друга, не отделяя себя от них, рассказчика и авторского «Я». Таким образом, были созданы различные воображаемые пространства, в которых наблюдателю можно было найти собственную точку зрения и затем заново ее определить. В центре находились ассоциативные поля, которые размещали наследие автора за его произведениями, мир, из которого они возникли и в который могли вернуться.

Интертекстуальный и ассоциативный космос Зебальда, который можно было увидеть на витринах, нельзя привести в линейно описанную изобразительную последовательность, хотя экспонаты были видны все одновременно, рядом, друг под другом и друг за другом — во всей полноте: как настоящий архив и мыслительное пространство, из которого Зебальд черпал энергию. На витринах, посвященных «Аустерлицу», можно было проследить изменение мотива глаз на протяжении романа и соответствующие материалы наследия: от разреза глаз ночных птиц, появляющихся в начале романа как сборник иллюстраций, проспекта Антверпена со всеми ночными животными, которым принадлежат пары глаз, до самого метода создания разрезов, который использовал школьный друг Зебальда Жан Петер Трипп в письме 1995 года³¹. От пар глаз ночных животных можно было перейти не только к способам гравирования Триппа и рукописи «Аустерлица», в которой Зебальд оставил место для вылезавших при давлении пар глаз «Виттг.» (Виттгенштейн) и «Жана» (Жан Петер Трипп), но и для пары глаз из библиотеки Зебальда, которые были вырезаны таким же способом, как и у животных: глаз сестры Виттгенштейна Хелен («Виттгенштейн — семейные письма», 1996). Различные книги из библиотеки Зебальда были открыты на тех страницах, на которых отмечены целые отрывки о зрении и глазах: «Масса и власть» Элиаса Канетти (1960), «О зрении» Джона Бергера (1980), «Сверччувственное тело. Статьи о метафизике тела» Герта Маттенклотта (1983), «Tractatus logico-philosophicus» Людвиг Виттгенштейна (1963). С одной стороны, отсюда можно было посмотреть на сценарий фильма «ЖИЗНЬ Вш»

31 Эту систему вырезания Зебальд и Трипп описывают в совместной книге, опубликованной только после смерти Зебальда, «Нерассказанное: 33 миниатюры и 33 способа гравирования» (2003): 33 коротких текста Зебальда противопоставляются 33 способам гравирования Триппа.

Зебальда, опубликованного в 1989 году в «Хронике Франкфурта» о Виттгенштейне и его рюкзаке из Аустерлица, ставшем в романе символом протагониста. С другой стороны, за изменением мотива глаз можно было проследить через весь ряд витрин: от изученных Зебальдом павлиньих глаз (Конрад Лоренц, «Обратная сторона зеркала», 1979, и Отто Кёниг, «Культура и исследование образа действия», 1970) через имеющиеся только внутри глаз «Внутриглазные цвета» Гете («История учения о цвете», 1972), сочинение Зебальда о Жане Амери под названием «С глазами ночной птицы» («Хроника Франкфурта», 1987), проспекты о башне вокзала в Антверпене, пребывание Амери на вокзале в Антверпене («По ту сторону вины и расплаты», 1980), исторических одноглазых («Статьи об истории офтальмологии», 1991) до утраты зрения рассказчиком и до символов Аустерлица, его зеркальной фотокамере и рюкзаку. От павлиньих глаз и игры в бильярд через измерение времени переходили, наконец, к движению Луны.

Как и глаза, многие мотивы и изобразительные поля Зебальда, цитаты и намеки открывались в их глубоком измерении, литературном происхождении и отслеживались при странствии через границы романа и витрины: бабочки Набокова, рука Роберта Вальсера и Кафки, шляпка Гете, кларнет Виттгенштейна, маршруты Шатобриана, формула смерти Стендаля, шляпа Наполеона, голубая краска Эрнста Хербека, квинкунс Брауна, корабли, вулканы, горы, деревья, горизонты, звезды, мотыльки, пятна, геометрические фигуры. Так как Зебальд как автор, который изобрел сам себя с помощью литературы, превращал аналитически-интерпретационные методы в поэтический прием и при этом использовал собираемый годами архив, наша выставка могла направить взгляд через его романы на другую литературу и прежде всего на большие культурно-теоретические и литературоведческие прения того времени. Читать Зебальда — значит и значило, особенно на нашей выставке: находить цитаты, угадывать поэтов, искать стили письма, ведущие мотивы, ключевые понятия, жесты, формулы, с помощью которых функционирует литература. Так как экспозиция впервые представляла наследие Зебальда общестественности и давала место поэтическому приему Зебальда, который ускользал от любого линейного описания — место для фантазии, которая могла идти в различных направлениях, то выставка обнаружила ряд неожиданных связей, не разочаровавшись при этом в творчестве Зебальда. Экспозиция была реконструкцией, конструкцией и деконструкцией в одном. Не случайно наследие Зебальда является с тех пор одним из часто используемых исследователями наследий архива.

Перевела с немецкого языка Евгения Позднякова,
 эксклюзивно для Форума литературных музеев
 и Московского института социально-культурных программ

БИБЛИОГРАФИЯ

Анне Боненкамп / Соня Ванденрат (Изд-во). Пространство слова, чередование знаков, поэзия глаз. О теории и практике литературных выставок. Гёттинген: Вальштайн, 2011 / Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen: Wallstein 2011.

Джо Кэтлиг. Каталог библиотеки В. Г. Зебальда // Джо Кэтлиг / Ричард Хиббитт (Изд.), Сатурнз Мунз. В. Г. Зебальд. Справочник. Лондон: Legenda, 2011, стр. 376-441 / Jo Catling: »A Catalogue of W.G. Sebald's Library«, in: Jo Catling/Richard Hibbitt (Hg.), Saturn's Moons. W.G. Sebald. A Handbook, London: Legenda 2011, S. 376-441.

Джо Кэтлиг. Bibliotheca abscondita. О библиотеке В. Г. Зебальда // Сатурнз Мунз (Прим. 28), стр. 264-297 / Jo Catling: »Bibliotheca abscondita. On W.G. Sebald's Library«, in: Saturn's Moons. W.G. Sebald. A Handbook, London: Legenda 2011, S. 264—297.

Вильгельм Дильтей // Архивы для литературы // Дильтей В. Полное собрание сочинений. Т. 15. Гёттинген: Ванденхёк и Рупрехт, 1970, стр. 1-16 / Wilhelm Dilthey, »Archiv für Literatur«, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 15, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1970, S. 1-16.

Хайке Гфрерайс. Выставка // Марсел Леппер / Ульрих Раульфф (Изд.), Справочник архива. Штуттгарт: Метцлер, 2013 (в печати) / Heike Gfrereis: »Ausstellung«, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.), Handbuch Archiv, Stuttgart: Metzler (erscheint 2013).

Эхо из прошлого. Разговор с Питом де Моором (1992) // В. Г. Зебальд. На очень тонком льду. Разговоры 1971 по 2011, изд. Торстенем Гоффманом. Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух, стр. 71-78. / »Echos aus der Vergangenheit. Gespräch mit Piet de Moor (1992)«, in: W.G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«. Gespräche 1971 bis 2001, hg. von Torsten Hoffmann, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 71-78.

Роман Якобсон. Лингвистика и поэтика // Якобсон Р. Поэтика. Избранные сочинения 1921—1971, изд. Эльмар Холенштайн и Тарцисиус Шельберт. Франкфурт-на-Майне: Суракмп, 1979, стр. 83-121 / Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik«, in: ders.,

Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83—121.

Томас Кастура. Таинственная способность к трансмиграции. Межкультурное паломничество в пустоту В. Г. Зебальда // Аркадия, №31, 1996, стр. 197-216 / Thomas Kastura: »Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere«, in: Arcadia 31 (1996), S. 197—216.

Зигфрид Лёффлер. Дикое мышление — разговор с В. Г. Зебальдом // Франц Локвай (Изд.), В. Г. Зебальд. Портрет. Эггинген: Издательство Изеле, 1997, стр. 135-137 / Sigrid Löffler: »Wildes Denken« — ein Gespräch mit W.G. Sebald, in: Franz Loquai (Hg.), W.G. Sebald. Porträt, Eggingen: Edition Isele 1997, S. 135—137.

Юрий Лотман. Структура литературного текста. Мюнхен: UTB (Издательство справочников научной литературы), 1972 / Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München: UTB 1972.

Штеффен Мартус. Эрнст Юнгер. Штуттгарт—Веймар: Издательство Метцлер, 2001 / Steffen Martus: Ernst Jünger, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2001.

Кристоф Пфлауменбаум. Направление взгляда. Аспекты наблюдения и наблюдаемого в произведениях В. Г. Зебальда // Веймарские статьи, №56, 2010, тетрадь 1, стр. 47-48 / Christoph Pflaumenbaum: »Die Ausrichtung der Blicke. Aspekte des Schauens und Angeschaut-Werdens im Werke W.G. Sebalds«, in: Weimarer Beiträge 56 (2010), Heft 1, S. 47—68.

Кристоф Помиан. Происхождение музея. О коллекционировании. Берлин, 1988 / Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin: Wagenbach 1988.

Кристиан Шольц. Фотография — настоящий документ. Разговор о фотографии и литературе с Вингфридом Георгом Зебальдом. Цюрих, 1997, Зюдвестфунк: литература Южной Вестфалии,

под ред. д-ра Г. Шебле. В сокращенном виде этот разговор был напечатан в газете: Кристиан Шольц. Но написанное — это не документ. Разговор с писателем

В. Г. Зебальдом о литературе и фотографии // Новая цюрихская газета, № 48 (26./27.2.2000), стр. 52. / Christian Scholz: »Die Photographie ist das wahre Dokument.« Ein Gespräch über Photographie und Literatur mit Winfried Georg Sebald, Zürich 1997, Südwestfunk: SWF-Literatur, Redaktion Dr. G. Schäble (In gekürzter Form ist dieses Gespräch auch als Zeitungsartikel erschienen: Christian Scholz: »Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.« Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 48 (26./27.2.2000), S. 52).

В. Г. Зебальд, Жан Петер Трипп. Нерассказанное: 33 миниатюры и 33 способа гравирования. Со стихотворением Ганса Магнуса Энценсбергера и послесловием Андреа Кёлер. Ханзер, 2003 / W.G. Sebald und Jan Peter Tripp: Unerzählt: 33 Miniaturen und 33 Radierungen. Mit e. Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und e. Nachw. von Andrea Köhler, Hanser, 2003.

В. Г. Зебальд. Кольца Сатурна. Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух, 2007 / W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 92007.

В. Г. Зебальд. Переселенцы. Четыре длинных рассказа. Франкфурт-на-Майне: Издательство Фишер Ташенбух. 2008. / W.G. Sebald: Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 122008.

Петер Цумтор. Книга корпуса-резонатора: Словарь к павильону швейцарской конфедерации на выставке Экспо 2000 в Ганновере. Базель: Издательство Биркхойзер, 2000 / Peter Zumthor: »Klang-körperbuch: Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover«, Basel:

Birkhäuser Verlag 2000.

Лучия Катальдо

(итал. Lucia Cataldo, родилась в 1961 г. в Италии) — музеевед, эксперт в сфере экономики и менеджмента культурного наследия. Исследует вопросы теории и практики музейного дела, современных музейных технологий. Автор курса магистерской подготовки «Новые технологии для привлечения интереса к культурному и музейному наследию». Преподает в Государственной академии художеств в г. Мачерата и Государственной академии изобразительных искусств в г. Урбино.



Лучия Катальдо ФОРМЫ КОММУНИКАЦИИ В РАБОТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ: ЛЕКЦИЯ, ТЕАТР И МУЛЬТИМЕДИА

Литературные музеи не только занимаются сбором и хранением литературного наследия, связанного с местными и общенациональными реалиями, но и обеспечивают доступ к нему широкой общественности. Литературный музей следует рассматривать как динамичную, постоянно развивающуюся структуру.

Если обобщить некоторые положения наиболее актуальной литературы по музейному делу, можно говорить о том, что литературным музеям следует развивать доступную среду, привлекательную для посетителей и предоставляющую им новые возможности для самообразования. Подход к экспозиции музеев и ее тематической трактовке всегда должен ориентироваться на несколько уровней понимания и использовать различные формы коммуникации — в этом случае любой, от ученого-профессионала до обычного посетителя, останется доволен посещением музея.

В целях создания гостеприимной атмосферы для новых посетителей, при планировании просветительской работы литературному музею, возможно, более чем какому-либо другому музею, необходимо опираться на образовательный уровень своих потенциальных посетителей и предпочитаемый ими формат обучения, а также пересматривать и изменять некоторые устоявшиеся музейные правила.

Литература действительно создает ментальные образы, но в отличие от изобразительного искусства не выражает эмоции наглядным способом, (доступным для созерцания).

В данном тексте собраны некоторые размышления на тему возможных для современных литературных музеев форм профильной деятельности и особое внимание уделяется проблеме использования повествовательного, театрализованного и мультимедийного форматов для музейной коммуникации.

«Ключи к успеху» для (экспозиций) литературных музеев:

Вызывать эмоции

Установить последовательные связи между экспонатами, осматриваемыми посетителем; позволить посетителям находиться максимально близко к архивным документам или письмам.

Изумлять

Во время посещения литературного музея давать посетителям возможность и время для самостоятельного исследования и обдумывания интересующих их вопросов, т.е. предоставить посетителю пространство, необходимое для того, чтобы он успел более глубоко заинтересоваться предметом/музеем и проявить инициативу.

Внедрять театральные и нарративные средства

Учитывать требования, предъявляемые разными людьми к процессу обучения, и использовать доступный для восприятия язык. Применять разные подходы при «подаче» выставки, а также современные мультимедийные технологии и нарративные техники. Привлекать художников, музыкантов и профессиональных актеров для того, чтобы разнообразить экспозицию. Поощрять активное инициативное и неформальное обучение (informal learning), а не формальные лекции.

Адаптировать язык повествования

Уделять большое внимание использованию языковых средств. Не употреблять узкопрофессиональной и специфичной лексики,

понятной только специалистам в данной области или же только соотечественникам поэта или писателя. Избегать ложной идентичности в формулировках музея (употребление таких слов, как «мы» и «вы», «остальные», «иностранцы»). Необходимо по возможности подталкивать посетителей к тому, чтобы они задавали вопросы.

Обращаться ко всем пяти чувствам: добиваться эффекта синестезии

Термин «синестезия» с греческого дословно переводится как «одновременное ощущение», но может иметь различные значения в зависимости от того, в какой области знания используется. Экспериментальная психология описывает синестезию как опыт восприятия, во время которого ощущения одного из органов чувств одновременно и непрерывно соединяются с ментальными образами, относящимися к другим способам чувственного восприятия. Такой тип восприятия, при котором воздействие на один из органов чувств способно вызвать одновременно ощущения, соответствующие другому органу чувств, бросает вызов традиционному, утвердившемуся в науке разделению человеческого познания на пять чувственных форм восприятия.

В литературном музее синестезия может использоваться в виде сочетания звуков (чтение вслух отрывков произведений, музыка), ароматов, визуального (просмотр писем, рукописей или заметок писателя) и тактильного восприятия.

К примеру, если обратиться к современным успешным практикам итальянских музеев, то в доме-музее Джакомо Леопарди (итальянский поэт XIX-го века) в г. Реканати, чтение вслух текстов Леопарди сопровождалось проецированием увлекательной анимации, превращавшей стихи поэта в мультимедийные изображения.

Формат нарратива, театра и мультимедиа в практике музеев (литературных музеев, в частности)

Исследования, затрагивающие инновационные формы взаимоотношений в области музейной деятельности, сосредоточены во многом на природе

впечатлений каждого посетителя и повышении ценности этих впечатлений. Мы исходим из того, что между музеем и посетителями существует творческая связь, и экспозиция музея сегодня ориентирована на самых разных посетителей. Другими словами, современный музей может инкорпорировать жизненный опыт посетителя и, следовательно, изменить что-то в своей работе. Сами литературные музеи и их экспонаты, в свою очередь, могут послужить для усиления этих творческих связей.

Некоторые из методик, речь о которых пойдет ниже, уже были опробованы, в то время как другие являются экспериментальными и связаны с нарративным, полисенсорным и кинестетическим подходами. Идея музея как «музея взаимоотношений»¹ была первым шагом к признанию важности использования нарративов в музейном деле.

Взгляд на музей как на место получения знаний привела к тому, что некоторые музеи стали использовать в качестве одной из форм взаимодействия с посетителями элементы театральной постановки², которые способствовали более полному восприятию информации об экспозиции. В современном музее диалог между экскурсоводом (выступающим в роли лектора) и посетителями (аудиторией) приобретает новое значение, прежде всего как форма интеллектуального обмена, где такие методики, как нарратив и театральные формы коммуникации помогают более интерактивными способами вовлекать посетителей в процесс познания.

Искусство повествования изначально возникло как врожденная социальная потребность в рамках человеческих отношений. Начиная с поэм Гомера и заканчивая лирической поэзией средних веков, рассказ был главным способом общения. Идея соединения повествования с музейной средой берет свое начало с концепции нарративных музеев, то есть с понимания музея как вместилища историй, а не абсолютных истин. Таким образом, музей — это хранилище, на которое оказывают влияние и всегда будут оказывать влияние идеи тех, кто создавал, собирал или выбирал предметы его коллекции для их демонстрации. По этой причине мы можем считать те послания, которые доносят до публики музей, историями или нарративами, которые должны восприниматься и интерпретировать-

1 S. Bodo, a cura di, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Agnelli, 2000.

2 Hooper-Greenhill, Eileen. «Learning in Art Museums: Strategies of Interpretation», in: *The Educational Role of Museums*, London, Routledge, 1999, p.47.

ся посетителями³. Главная цель театральных способов коммуникации заключается в том, чтобы способствовать посредничеству или скорее созданию диалога между экспонатом и публикой. Театральное действие вызывает любопытство; оно привлекает внимание к тому, что демонстрируется, и создает отношения обмена, с определенной точки зрения, являясь подобием посредника или толкователя того или иного произведения искусства⁴.

В масштабах музея театральная коммуникация, подразумевающая диалог с посетителями, включает в себя различные способы: от театрализованного повествования историй и музейных театров вплоть до весьма сложных форм, в которых реальные исторические события (живая история) представляются публике — иногда актерами-любителями, а иногда и самой публикой⁵.

Экскурсии в формате диалога («диалогические экскурсии»), которые проводятся гидами-актерами или гидами-аниматорами, также очень интересны. Через диалог они вовлекают посетителей в увлекательное обучающее «действие». Проводятся также представления, в которых участвует один актер, который исполняет роль великого ученого, художника или даже изображает главного героя картины, романа или сказки (Лебедне Бильдер, «Живой образ» в немецком музейном образовании). Существуют даже мастерские представлений, о которых будет упоминаться ниже.

Исследования и эксперименты в этой области⁶ подтверждают, что театральное искусство в приложении к атмосфере музея является оптимальным способом активизации и улучшения взаимоотношений с публикой. Использование новых технологий позволяет добавить к театральному искусству такие интерактивные методики, как цифровое повествование и мультимедийный нарратив.

Все из этих методик позволяют интерпретировать информацию и обращаться к разным видам аудитории, которая делится на основе своего опыта, знаний, интересов и целей, с которыми они оказываются в музее. Объединяет же посетителей любопытство, которое выражается в желании узнать и понять, а также ощущение важности индивидуального опыта соприкосновения с этим «новым» контекстом. В современном музее, где фактически центром внимания

3 Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre*, Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2004, p. 19-20.

4 Eilean Hooper-Greenhill, «Learning from Learning Theory in Museums», *GEM News*, v. 55, 1994, p. 9-10.

5 Catherine Hughes, *Museum Theatre. Communicating with Visitors Through Drama*, Portsmouth, NH, Heinemann, 1998, p. 33-45.

Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre*, Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2004, p. 19-41.

6 George E. Hein, *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1998. Eilean Hooper-Greenhill, «Audiences: a Curatorial Dilemma», in: *The Educational Role of Museums*, London, Routledge, 1999, p. 262-264.

G. Kindler (ed), *MuseumsTheater: theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis*, Karlsruhe, 2001.

является опыт посетителя, театр рассматривается как мощное средство вовлечения людей и повышения их образовательного уровня. А язык помогает соединить и передать экспериментальное и творческое содержание, обладающее мощным эмоциональным зарядом. Эта черта театрального искусства представляет собой — и используется как — образовательный инструмент, способный облегчить создание новых знаний и понимание, особенно если речь идет о неподготовленной аудитории⁷.

Анализ коммуникационных методик сквозь призму методик театральных, в частности наиболее интерактивных из них, позволяет выделить некоторые категории⁸:

⁷ Maria Xanthoudaki, «Presentazione», in: Cataldo, Lucia, Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra narrazione, teatro e multimedialità, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 11-12.

⁸ Lucia Cataldo, Performance Workshop, Dialogic Tour And Multimedial Storytelling: New Relationships in the Dialogic Art Museum, ISS, International Committee for Museology (ICOFOM) Study Series, 40, 2011, pp. 43-49

Театрализованные экскурсии с гидами.

Такие экскурсии включают в себя весь спектр приемов, превращающих традиционные экскурсии с гидами в новые виды экскурсий, в ходе которых специалист ведет повествование и создает интерактивное общение с посетителями при помощи языка театра. Этот вид экскурсий приводит к значительному взаимодействию между посетителями и экспонатами или реликвиями. В Детском музее Флоренции в Италии данный вид взаимодействия с публикой применяется долгие годы: экскурсии ведутся в форме диалога с историческим персонажем и называются «диалогическими» (dialogic tour или dialogue visit). Такое представление проводится как правило в конце экскурсии и вызывает большой интерес. Актер, который перевоплощается в какую-либо историческую личность, думает, ведет себя так, как бы думал и вел себя его персонаж в соответствии с духом своей эпохи, а также играет соответствующие социальные роли. Актер словно не знает, что разговаривает с людьми другого времени. И таким образом зритель тоже становится актером. Он должен изображать «странного иностранца», который приехал изда- лека, но не из будущего. Посетитель музея получает опыт сравнения двух эпох.

Экскурсии с гидом-аниматором.

Во время таких экскурсий гид, который является лишь аниматором, а не настоящим актером, использует определенные выражения и жесты, позволяющие

вовлечь публику в процесс общения, создающие непринужденную атмосферу, которая позволяет посетителям спокойно вступать в дискуссию и задавать вопросы.

Экскурсии с аудио-гидом.

Театрализованные экскурсии, воспроизводимые на аудио-гидах, превращают обычного посетителя музея в активного зрителя, которого приглашают примерить роли разных исторических лиц и тем самым стать толкователем истории. Подобные театрализованные экскурсии рассчитаны на одного слушателя, что сохраняет интимность впечатлений — не только когнитивных, но и эмоциональных. При таком взаимодействии с посетителем диалог становится метафорическим.

Перформансы.

Для коммуникации в музее на основе перформансов создаются интересные представления, как например немецкие «живые картины» (*“Lebende Bilder”*⁹) или «перформанс-мастерские»¹⁰.

Перформанс-мастерские — это вид творческих «мастерских эмоций», в которых во время представления в контексте выставки ведется диалог с публикой. Участник представления при помощи драматических приемов интерпретирует смысл произведения искусства, доносит до зрителя свое понимание главного героя картины или персонажа старинного романа и часто вступает в общение с аудиторией для усиления впечатления. Такая разновидность творческой мастерской не преследует цель навязать публике объяснение произведения искусства. Напротив, она побуждает зрителей самостоятельно пропустить через себя все аспекты представления. Тем самым создается множественность смыслов, которые посетители должны постичь не только при помощи эстетической рефлексии, но и посредством «эстетического эмоционального мышления»¹¹.

Такие представления отличаются от «театрализованных» или «диалогических» экскурсий, потому что они не привязаны строго к «исторической правде», то

⁹ Jurgen von Schemm, «Lebende Bilder», in Standbein Spielbein, n° 64, 2002.

¹⁰ Lucia Cataldo, Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra narrazione, teatro e multimedialità, Milano, Franco Angeli, 2011, p.120-142.

¹¹ Vezio Ruggieri, L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica, Roma, Armando Editore, 1997.

есть к действительному содержанию легенды или конкретным словам исторического лица. Однако они порождают у посетителей различные догадки о самом историческом персонаже, что достигается использованием драматических приемов и техник.

Благодаря таким представлениям посетители запоминают детали, которые при обычном посещении музея ускользнули бы от их внимания¹².

Повествование, цифровое повествование и мультимедийные нарративы.

Эти методы относятся к сфере нарратива и представляют собой повествования, в которых актер использует образы и средства мультимедиа, чтобы создать цельный и усиленный эффект¹³. Методы повествования и мультимедийного нарратива часто служат важными инструментами вовлечения посетителей, особенно в технических музеях и местах археологических раскопок, где существует риск, что культурные объекты останутся «немыми» для пришедших, если их не представить должным образом.

Метод повествования привнес в музеи возможности диалога и рефлексии. Он позволяет соединить истории, идею участия, социальную функцию театра и активную роль зрителя, что напоминает театральную модель Бертольда Брехта.

Цифровое повествование, в свою очередь, произошло от практики терапевтического нарратива, которая не так давно начала применяться в психоанализе. Для цифрового повествования нужен тот, кто объясняет, и средства мультимедиа, например экран, при помощи которого актер взаимодействует как посредник с публикой¹⁴.

Мультимедийное повествование отличается от цифрового тем, что не требует, чтобы кто-то вел повествование физически.

¹² Jurgen von Schemm, «Lebende Bilder», in Standbein Spielbein, n° 64, 2002, p. 37-38

¹³ Carlo Infante, Imparare giocando. Interattività fra teatro e ipermedia, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁴ Carlo Infante, Performing Media, Roma Novecentolibri, 2004, p. 111-112.

Диалог происходит между изображаемыми персонажами, а не с публикой. Мультимедийное повествование можно разделить на такие разновидности, как голографические проекции актеров, суггестивные звуковые или визуальные представления, а также экспериментальное использование мультимедийных техник. При помощи проектора голографические презентации могут создать «виртуальный» образ того или иного лица, исторического персонажа или, например, художника и сочетать его автобиографическое повествование с повествованием рассказчика или другого актера. Иногда посетитель может выбирать те части визуальной презентации, которые он хочет увидеть. Такой подход преследует цель усиления эмоциональной и коммуникационной сторон передачи исторических и культурных знаний, основанных на конкретных исторических объектах и первоисточниках¹⁵, а также демонстрирует, что в музее (особенно в музеях античного искусства, где использование перечисленных методик представляется сложно реализуемым) возможен баланс между научной дисциплиной, эмоциональной коммуникацией и активным участием посетителей.

15 Lucia Cataldo, *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra narrazione, teatro e multimedialità*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 40-44.

БИБЛИОГРАФИЯ

Bodo, Simona (ed). *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Agnelli, 2000.

Bridal, Tessa, *Exploring Museum Theatre*, Walnut Creek, CA, Altamira Press, 2004.

Cataldo, Lucia, *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra narrazione, teatro e multimedialità*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Cataldo, Lucia, *Performance Workshop, Dialogic Tour And Multimedial Storytelling: New Relationships in the Dialogic Art Museum*, ISS, International Committee for Museology (ICOFOM) Study Series, 40, 2011, pp. 43-49

Cataldo, Lucia e Paraventi, Marta, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007

Gogan, Jessica, "The Warhol Museum as artist: creative, dialogic & civic practice", available on http://www.artsusa.org/animatingdemocracy/reading_room/case_studies/visual_arts.asp#tawm.

Hein, George E. *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1998.

Hooper-Greenhill, Eilean, "Learning from Learning Theory in Museums", *GEM News*, v. 55, 1994, p. 7-11.

Hooper-Greenhill, Eilean, "Learning in Art Museums: Strategies of Interpretation", in: *The Educational Role of Museums*, London, Routledge, 1999, p.44-52.

Hooper-Greenhill, Eilean, "Audiences: a Curatorial Dilemma", in: *The Educational Role of Museums*, London, Routledge, 1999, p. 255-268.

Hughes, Catherine, *Museum Theatre. Communicating with Visitors*

Through Drama, Portsmouth, NH, Heinemann, 1998.

Infante, Carlo, *Imparare giocando. Interattività fra teatro e ipermedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Infante, Carlo, *Performing Media*, Roma Novecentolibri, 2004.

Jacobi, Daniel, "À propos du dialogisme dans les musées", available in english translation on: network.icom.museum/fileadmin/user_upload/Jacobi-dialogism_eng.doc.

Kindler, Gabriele (ed), *MuseumsTheater: theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis*, Karlsruhe, 2001.

Ruggieri, Vezio, *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Roma, Armando Editore, 1997.

von Schemm, Jurgen, "Lebende Bilder", in *Standbein Spielbein*, n°64, 2002, p. 36-38.



Ниа МакИнтош Раттей

(англ. Nia McIntosh Rattay, родилась в 1985 г. в г. Кеттеринг, Великобритания) — руководитель отдела образовательных программ, руководитель по связям с общественностью Дома-музея Чарльза Диккенса, г. Лондон (Великобритания). Разработала новейшую образовательную программу в рамках проекта Great Expectations (Большие надежды). Получила степень бакалавра Английской литературы и языка и степень

магистра Культурных и творческих индустрий в Королевском колледже Лондона (англ. King's College London). Ранее работала в других независимых организациях Лондона, в том числе в Лондонском королевском зале искусств и наук имени Альберта, Музее брендов, упаковки и рекламы (англ. Museum of Brands) и Музее лондонских каналов.

Ниа МакИнтош

КАК МОЖЕТ ФУНКЦИОНИРОВАТЬ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ, ЕСЛИ ОН ЗАКРЫТ ДЛЯ ПОСЕЩЕНИЙ?

История музея Чарльза Диккенса¹

Дома на Даути-стрит в Блумсбери были построены в период между 1805 и 1809 гг. — эпоху строительного бума в Лондоне во времена правления Георга III.

К тому моменту, когда Чарльз Диккенс поселился на Даути-стрит в 1837 году, дом №48 был уже не новым, но он удобно располагался в центре, и писатель мог свободно встречаться с издателями, посещать театр и в то же время наслаждаться довольно спокойной атмосферой этого района. Диккенс хорошо знал этот район, поскольку десять лет назад он работал клерком в отеле Грейс-инн, расположенном неподалеку. Поскольку переезд Диккенса на Даути-стрит еще только совпал со вступлением королевы Виктории на трон Британской Империи, было бы ошибочно полагать, что дом писателя представлял собой типичное жилище в викторианском стиле. В плане архитектуры и внутреннего дизайна это был дом эпохи Регентства, меблированный в соответствии с щегольским вкусом Диккенса.

После того, как Диккенс съехал из дома №48 на Даути-стрит, в нем проживали многочисленные съемщики. В конце концов здание и прилегающие строения были превращены в доходные дома, что в значительной степени обусловило последующее снижение популярности этой части города как жилого квартала. Интеллектуальная и культурная жизнь этого района сосредоточилась в западной части Блумсбери, но дом №48 на Даути-стрит все равно стал местом паломничества для всех любителей творчества Диккенса и своеобразной литературной достопримечательностью.

В 1923 году дом, в котором когда-то жил Диккенс, и соседний дом № 49 на Даути-стрит были выставлены на продажу и приобретены Братством Диккенса. В 1925 году дом №48 на Даути-стрит стал Домом-музеем Ч. Диккенса и был открыт для широкой публики.

Период, когда музей был закрыт: основные виды деятельности и работа музея в 2012 году

Выставки:



Закрытие музея позволило нам временно предоставить главные экспонаты из своей коллекции, без которых нельзя было обойтись при нормальном режиме работы, музеям и галереям других стран. В Америке, Швейцарии, Ирландии и Соединенном Королевстве состоялись выставки, на которых демонстрировались такие предметы коллекции, как портрет детей Диккенса, принадлежащий кисти Дэниела Маклиса, а также парадный костюм, в который был одет писатель во время его встречи с королевой Викторией.

Фестивали:

2 Официальный сайт Фестиваля — www.bloomsburyfestival.org.uk

Музей принимал участие во многих мероприятиях местного и общегородского значения, при этом наиболее значительным стало наше участие в Фестивале Блумсбери² в 2012 году. Команда музея сотрудничала с местным художником и сумела организовать временный музей, а также провела ряд семейных мероприятий, тем самым познакомив местных жителей с музейной коллекцией и увеличив свое присутствие в жизни местного сообщества накануне открытия.

Гэдсхилл-Плейс — открытие на лето:



На четыре недели музей открыл для посещения дом в Кенте, в котором Диккенс провел последние годы своей жизни (около ста лет в нем находилась школа). По заранее заказанным билетам посетители смогли осмотреть комнаты на первом этаже дома, которые из современных школьных классов были превращены в нечто более близкое по духу к временам Диккенса. Посетители получили уникальную возможность увидеть оригинальные предметы мебели, которой пользовалась семья Диккенса в Гэдсхилл-Плэйс и которая



Информирование при помощи табличек:



Социальные сети и интернет приложения:

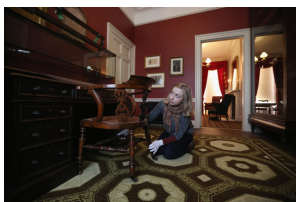
3 Музей в социальных сетях: www.facebook.com/pages/The-Charles-Dickens-Museum/168328346517391, www.twitter.com/DickensMuseum
 4 Официальный сайт проекта — www.dickenstrails.co.uk

впервые вернулась в дом после 1870 года. Каждая экскурсия завершалась послеобеденным чаепитием в оранжерее, где в свое время Диккенс ухаживал за любимыми растениями.

Информация о перепланировке, новом дизайне интерьеров и фотографии коллекции были размещены на специальных панелях перед зданием. Таким образом, люди узнавали о проекте и начинали с нетерпением ждать открытия музея, чтобы увидеть результаты такого масштабного обновления.

Пользователи социальных сетей³ регулярно узнавали новости о деятельности музея за пределами своих стен, а броская рекламная кампания, начатая за несколько месяцев до открытия музея, спровоцировала настоящий ажиотаж, и все хотели узнать, каким же станет музей после реконструкции. Мы также сотрудничали с различными организациями для создания бесплатного интернет-приложения Dickens Trail⁴. Пользователи iPad и iPhone могли бесплатно загрузить себе это приложение и увидеть Лондон глазами Диккенса и его героев.

Мероприятия и сотрудничество:



Директор музея выступил с лекциями об инновационном проекте «Great Expectations» (Большие надежды) во многих странах мира, включая Перу, Индию, Германию и Нидерланды. Работники музея участвовали в совместных проектах с другими организациями, проводили дневные и вечерние мероприятия за пределами музея. К проекту был также привлечен писатель, который сочинял специальные истории о Диккенсе и

его окружении и организовывал литературные творческие мастерские для жителей Блумсбери и Лондона в целом.

Создание интернет-магазина:

Закрытие музея на некоторое время, освободило время для того, чтобы его сотрудники организовали интернет-магазин. Запуск интернет-магазина помог аккумулировать достаточное количество финансовых средств именно тогда, когда источники доходов музея сократились.

Диккенс-2012:

Музей поддерживал связи с большим количеством партнеров, включая «Би-би-си» и Британский совет, для того, чтобы создать широкую зонтичную сеть, для организации празднования двухсотлетнего юбилея великого писателя по всему миру. Мероприятия в рамках проекта «Диккенс-2012» (www.dickens2012.org) оказались действительно разнообразными и проводились в самых разных странах, что позволило заново открыть для людей многие стороны жизни, творческого пути и личности Диккенса. По общим подсчетам, в проекте приняло участие свыше 100 миллионов человек.

Музей сегодня

Непосредственно перед открытием и сразу после открытия дома-музея Чарльза Диккенса в начале декабря 2012 года внимание к нему в обществе и прессе по всему миру необычайно возросло.

В первый месяц после открытия музей посетило 10 000 человек, что на 135% превысило показатели предыдущих лет. Доход в первом квартале 2012 г., прогнозируемый на уровне £95,000, превзошел все ожидания и составил £110,859.

Мы продолжаем принимать огромное количество посетителей из Великобритании и других государств каждую неделю, а также планируем и далее расширять сферу нашей деятельности и образовательные программы в текущем году и в будущем.

РОССИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МУЗЕИ: ПРИМЕРЫ УСПЕШНЫХ ПРОЕКТОВ

СТУДИЯ «СКАЗКА ВЫХОДНОГО ДНЯ» В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ МУЗЕЕ (ГЛМ)

Музейная студия для детей по изучению детской литературы. Проект-победитель VIII грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В.Потанина.

ЦЕЛИ: Популяризировать качественную детскую литературу, способствовать коррекции проблемы детского чтения, формировать комфортные условия для интеллектуального отдыха и творческой самореализации детей и родителей — посетителей музея.

ДЛЯ КОГО: Для детей 5-12 лет и их родителей, для групп начальной школы.

ТЕХНОЛОГИЯ: В течение учебного года с октября по апрель мы читаем, изучаем и играем с детьми в книги самых разных детских авторов. Каждый год мы обновляем программу. Первый год работы студии (2011/2012) был посвящен авторской сказке XX века. Дети познакомились с творчеством П. Бажова, Б.Шергина, С.Писахова, А.Шарова, С.Прокофьевой, С.Козлова и С.Седова. Второй год студии (2012/2013) не был посвящен определенному жанру, студийцы изучали произведения А.Волкова, С.Маршака, В.Драгунского, О.Кургузова и В.Крапивина.

По книгам каждого автора в музее в течение месяца проходит выставка. На выставке мы демонстрируем иллюстрации лучших художников, материалы к биографии и книги, а также готовим игровые декорации по мотивам произведений писателей.

В выходные дни на выставках мы проводим занятия с детьми и родителями. Занятия объединены в годовой абонемент или абонемент на месяц. Также в выходные дни есть разовые занятия для тех, кто не успел приобрести абонемент. В будние дни на выставках мы проводим занятия и экскурсии для школьных групп.

Как проходят занятия: В наших занятиях мы логично связываем серьезный интеллектуальный материал с творческими игровыми техниками. Каждое занятие делится на две части: литературную и творческую. На первой части мы проводим экскурсию по выставке, дети слушают лекции о жизни и творчестве писателя, читают, обсуждают текст, изучают происхождение, формы литературы, законы её развития, принципы создания художественных произведений. Вторая часть — творческая работа по мотивам произведений писателей: съемка фильма или мультфильма, постановка теневого,

пластического или марионеточного спектакля, инженерно-космическое бюро, мастерская исторического костюма, переплетная мастерская, ролевые игры и др. Для каждой выставки новая программа занятий. Мы поддерживаем на занятиях высокий темп работы и постоянно усложняем материал, но оставляем главной целью сохранить на занятиях радостную доброжелательную атмосферу.

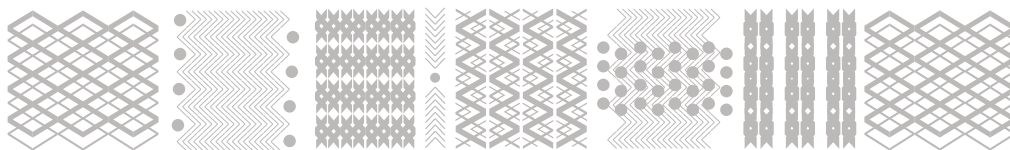
СТАТИСТИКА: В первый год работы в студии занималось 90 детей по одному абонементу; школьные экскурсии, дополнительные мероприятия практически не проводились. Количество сотрудников студии: 1 постоянный и 2 внештатных. Во второй сезон удалось значительно расширить студию. Число мест в студии увеличено до 165, введены 2 дополнительных абонемента. Количество сотрудников: 2 постоянных, 3 внештатных, плюс волонтеры на специальные мероприятия. Активно ведется работа со школьными группами, в программу работы студии включены дополнительные фестивали и конкурсы.

ПЛАНЫ: Дальнейшее планомерное расширение студии: увеличение количества мест по абонементам, введение дополнительных абонементов для родителей и подростков; создание выездных школьных программ; организация ежегодного конкурса для профессиональных художников-иллюстраторов; распространение позитивного опыта работы студии на другие филиалы ГЛМ; организация практических семинаров по обмену опытом для сотрудников музеев.

Руководитель студии **Белькевич Ксения Андреевна**

Адрес студии: Москва, Трубниковский пер. д.17

Тел. (495)695-4618 | www.goslitmuz.ru | www.facebook.com/muzei



САД ГЕНИЕВ

Совместный проект музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» и сети европейских партнерских организаций

«Сад гениев» — долговременный всеевропейский проект, созданный для сохранения значимости классической фундаментальной литературы. Как писал Л.Н. Толстой, «великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем». К сожалению, оставаясь великими, эти произведения становятся менее доступны современному читателю по ряду причин: широкой пропаганде литературы банальной и пошлой, «гнетущему» преподаванию литературы в школе, появлению большого количества альтернатив чтению классической литературы.

Поддерживая ценность слова и мысли, воплощенных в шедеврах великих писателей; музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна» и Международный фонд «Наследие Толстого» инициировали проект «Сад гениев», который объединяет читателей классической литературы разных стран.

К проекту «Сад гениев», тремя партнерами которого в 2007 году были Фонд «Родина Шекспира», город Веймара и музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», впоследствии присоединились ещё несколько организаций из других стран, работающих с литературным наследием европейских писателей. Сейчас проект объединяет семь классиков европейской литературы:

- Данте Алигьери
- Мигель Сервантес
- Уильям Шекспир
- Вольфганг Гете
- Виктор Гюго
- Лев Толстой
- Джеймс Джойс

Сейчас проект «Сад гениев» развивается при участии следующих партнеров:

- Университет Флоренции
- Департамент музеев Регионального правительства г. Мадрида
- Музей места рождения Сервантеса, Алькала-де-Энарес
- Фонд «Родина Шекспира», Стретфорд-на-Эйвоне
- Администрация г. Веймара
- Национальный музей и дом И.В. Гете, Веймар
- Сообщество друзей Гюго, Париж
- Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»
- Центр Джеймса Джойса, Ирландия

Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», как инициатор «Сада гениев» и сотрудничества европейских музеев, обозначает **цели проекта:**

- сохранение значимости классической фундаментальной литературы
- объединение значимых европейских литературных музеев в одну сеть для обмена идеями и опытом по развитию музеев
- культурное и туристическое развитие Тульского региона
- развитие дома-музея «Ясная Поляна» как туристического, образовательного, исследовательского центра

Организуя Международные литературные арт-фестивали «Сад гениев», партнеры проекта противопоставляют объединяющую силу творчества меркантильному интересу, разделяющему людей. Составляя программу фестиваля, его создатели рассчитывают охватить широкий круг зрительских интересов, при этом воспринимая свою аудиторию не просто как поклонников кино и современного сценического искусства, но и как настоящих и потенциальных читателей мировой классики. Собственно, именно в возрождении значимости Слова и заключается основная цель проекта «Сад гениев», объединяющего ценителей классической литературы из разных стран и стремящегося увеличить их число.

МЕРОПРИЯТИЯ

I Международный литературный арт-фестиваль «Сад гениев», 2010

- Фестиваль в Музее-усадьбе Л.Н. Толстого «Ясная поляна»
- Кинопоказы экранизаций классической литературы в Туле
- Выставка иллюстраций к произведениям классической литературы в Москве
- Выставка исторических, редких и подарочных изданий в Туле

II Международный литературный арт-фестиваль «Сад гениев», 2011

- Фестиваль в Музее-усадьбе Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»
- Кинопоказы экранизаций классической литературы в Туле и Щекино
- Выставки иллюстраций к произведениям классической литературы в Туле и Ясной Поляне
- Короткие тексты классиков «Сада гениев» на Smartfiction.ru

III Международный литературный арт-фестиваль «Сад гениев», 2011

- Фестиваль в Музее-усадьбе Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»
- Встреча с режиссером Александром Сокуровым и показ фильма «Фауст»
- Лекции Павла Басинского, Екатерины Гениевой и Андрея Толстого
- Выставка фотографий «Гений места»

ПРЕССА О ФЕСТИВАЛЕ

2012

Популярней Толстого только Библия

<http://mk.tula.ru/articles/a/17631/>

«Фауст» Сокурова откроет фестиваль «Сад гениев» в Ясной Поляне

<http://gia.ru/culture/20120621/678616030.html>

Один раз в год сады цветут

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.rg.ru/2012/07/16/sad.html>

2011

Во саду ли, на поляне

<http://www.novayagazeta.ru/data/2011/097/27.html>

Толстой в окружении

<http://www.novayagazeta.ru/data/2011/103/21.html>

Яблоки от яблони

http://mn.ru/newspaper_culture/20110905/304653837.html

Все в сад!

http://www.gttp.ru/PC/pc_84.htm

2010

В садах иных возможностей

<http://www.novayagazeta.ru/data/2010/105/20.html>



ТЕАТРАЛЬНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «КАШТАНКА»

Летний проект 2011, 2012гг.

Время проведения: суббота, воскресенье

Продолжительность — 4 часа.

Целевая аудитория — семьи с детьми 5–11 лет.

Цель проекта — создать комплексную музейную программу для семейного познавательного и творческого общения, направленную на развитие интереса к чтению и читательской культуре.

Задачи проекта:

1. Организовать комплексное многоуровневое образовательное пространство с учетом возрастных потребностей участников программы.
2. Рассказать известную историю на языках литературы, музея, цирка и театра.
3. Разработать на основе рассказа, биографических материалов и дополнительных источников сюжетно-ролевую игру.

Программа включает в себя пять содержательно и сюжетно взаимосвязанных, взаимодополняющих и взаимокомментирующих историй, пять пространств: интерактивную выставку «По следам Каштанки» с игрой-расследованием и интерактивные площадки: Грим-лаборатория, Цирковой балаган, Мастерская книжной иллюстрации, спектакль «Сон Каштанки».

ХОД ПРОГРАММЫ.

Общее количество участников — до 100 человек. Посетители делятся на 4 группы и в сопровождении музейного помощника передвигаются по установленному для каждой группы маршруту. Маршрутный лист участники получают перед началом программы. Все вместе участники программы снова собираются в последней точке своих маршрутов — на спектакле.

1. Интерактивная выставка «По следам Каштанки» — основной блок программы. Она дает предметный, исторический и биографический комментарий к чеховскому рассказу, истории его создания и исторической эпохе. Пространственное решение выставки — три изолированных друг от друга мира (старый мир — дом столяра, страшный мир — улица, новый мир — дом дрессировщика), которые участники, подобно героине рассказа, открывают и исследуют. Эти миры-пространства наполнены аутентичными предметами (столярный верстак, инструменты и куча стружек, настоящий цирковой реквизит из театра Дурова), которые активно исследуются и используются во время литературного расследования и цирковой репе-

тиции. И если более младших детей увлекает сама история Каштанки и возможность посмотреть на всё глазами собаки, всё понюхать и «побывать в её шкуре», то более старших посетителей следы Каштанки приведут не только под верстак со стружками и на цирковую арену, но уже и в биографию самого писателя, в историю русского цирка и биографию первых русских клоунов-дрессировщиков братьев Дуровых — современников Чехова. Более «взрослая» дополнительная информация дана на специальных интерактивных модулях.

2. Грим-лаборатория. Здесь участники программы совершают окончательное перевоплощение в персонажей чеховского рассказа, с которыми они познакомились на выставке. В их распоряжении эскизы грима, подготовленные художником, и наборы аквагрима. Здесь же есть возможность проверить остроту собственного нюха и угадать с закрытыми глазами знакомые запахи, с которыми в жизни встречаешься каждый день.
3. Цирковой балаган. Здесь участников ждет мастер-класс циркового искусства. Все вместе, дети и взрослые пробуют под руководством опытного артиста цирка, подобно героям рассказа, овладеть азами циркового искусства, а заодно и узнать, легко ли стать артистом цирка.
4. Творческая мастерская по книжной иллюстрации. На занятии, подготовленном книжным иллюстратором Татьяной Кормер, участники узнают, чем книжная иллюстрация отличается от обычного рисунка. Выбирают запомнившийся эпизод и в необычной технике создают собственные иллюстрации к «Каштанке». Работы либо уносятся с собой, либо здесь же становятся частью выставки.
5. «Сон Каштанки» (спектакль театра «Чеховская студия» по рассказу А.П. Чехова. Режиссер Рустем Фесак. Художник Ольга Васильева). Во время спектакля участники программы собираются вместе, снова встречаются с Каштанкой и узнают, чем закончились её приключения. Взрослые видят в этом лирическом, повествовании не совсем детскую или совсем не детскую историю о любви, потерях и обретениях, а маленькие зрители, к которым теперь уже со сцены обращаются знакомые персонажи чеховского рассказа, в их образах и характерах, созданных актерами, в цирковом представлении, разыгрываемом здесь же на сцене, находят многочисленные параллели с собственным опытом, полученным во время программы, и ощущают причастность ко всему, что происходит на сцене. После спектакля каждый имеет возможность сделать на память фотографию с «доброй компанией», увезти с собой тематические сувениры, подготовленные специально к программе, купить книгу в музейном киоске.

Партнеры проекта:

1. Театр «Уголок дедушки Дурова» и Музей театра «Уголок дедушки Дурова»

2. Дом-музей А.Л. Дурова (Воронежский Областной краеведческий музей)
3. Татьяна Кормер (Арт-директор издательского дома «Самокат»)
4. Сайт Отдых с детьми (www.osd.ru) — информационный партнер проекта

МУЗЕЙНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ДАЧНАЯ ЛИХОРАДКА, ИЛИ 22 НЕВИННЫХ УДОВОЛЬСТВИЯ»

Летний проект 2012-2013 гг. Время проведения: субботний вечер.

Продолжительность программы — 5 часов.

Целевая аудитория — семьи и дружеские компании.

Цель проекта — создать комплексную музейную программу для дружеского и семейного общения в жанре дачного досуга к. 19-нач. 20 века.

Дачная тема выбрана неслучайно. Дачная жизнь — модель совместного времяпрепровождения и особого образа жизни, укорененная в русской культуре. Соотнесение личного опыта с культурными традициями становится предметом живого диалога между участниками программы и залогом их заинтересованного отношения и к музейной экспозиции (специальной тематической выставке) и к пространству усадьбы в целом со всем её поэтическим и бытовым контекстом. Особое место тема дачной жизни занимает в биографии Чехова и в его творчестве. Писатель, в музей-усадьбу которого приезжают участники программы, был поистине знатоком дачной жизни в России к. 19 века. Его произведения могли бы составить «энциклопедию дачной жизни».

Всё это дает возможность создать музейную программу, отвечающую следующим принципам:

1. Достоверности (достоверность исторического материала и языка эпохи — языка Чехова).
2. Аутентичности пространства (действие разворачивается в пространстве трех соседних усадеб).
3. Комплексности (реконструкция типичных дачных пространств и занятий даёт возможность организовать различные ситуации взаимодействия между участниками групп, включающих разные виды познавательный, творческой и физической активности).

А участники программы могут прожить 5 часов в роли чеховских персонажей — дачников к. 19-нач. 20 века по всем правилам дачной жизни, погрузиться в атмосферу дачной жизни ушедшей эпохи.

Основные блоки программы: 1. Выставка «Дачная азбука», 2. Театрализованная экскурсия по усадьбе. 3. Дачное чаепитие. 4. Дачные игры и развлечения. 5. Любительский театр. 6. Спектакль мелиховского театра «Дачный театр Антоши Чехонте».

Важной чертой данной программы является её тотальная театрализация (также неотъемлемая черта дачного образа жизни чеховской эпохи). Это и театрализация музейного пространства, и полнотекстовый сценарий всех блоков программы, построенный на текстах Чехова, и участие профессиональных актеров в подготовке и проведении её отдельных блоков, вовлечение посетителей музея в сюжетно-ролевую игру.

Ход программы. Общее количество участников — до 100 человек. Посетители делятся на 4 группы и в сопровождении музейного помощника передвигаются по установленному для каждой группы маршруту. Перед началом программы участники получают маршрутные листы и бейджи с именами и фамилиями чеховских персонажей ранних юмористических рассказов, теперь они — настоящее мелиховское дачное общество. С самого начала участники программы включаются в игровую ситуацию наравне с ведущими и актерами — становятся неотъемлемой частью сюжета.

1. Выставка «Дачная азбука» рассказывает об истории возникновения дачи в России, о типах дач, о дачных занятиях и возникновении такого явления как «дачный бум». Экспозиция документально и предметно комментирует все остальные блоки программы. Это своеобразная «инструкция по применению». Дачная жизнь «реальная» воссоздана в документах эпохи, фотографиях, материалах дачных газет и т.п. «Литературная» дачная жизнь представлена страницами рассказов А. Чехова и Н.Тэффи. Хозяйка выставки рассказывает не только о том, как пили на даче чай, в какие игры играли и какие у дачников были театральные забавы, но и о том, как и когда правильно снять или сдать дачу, как на неё переехать с наименьшими потерями, на что обратить внимание при найме, чтобы избежать неприятных сюрпризов.
2. Практические советы хозяйки выставки пригодятся тут же, когда предприимчивый соседский приказчик (актер мелиховского театра) в течение получаса будет предлагать под дачи музейные хозяйственные постройки (конюшню, баню, амбары, дом соседа-помещика, ледник, флигель).
3. Дачное чаепитие. Гостеприимный хозяин усадьбы (в исполнении заслуженного артиста России Ю. И. Голышева) покажет дачникам, как раздуть самовар, как заварить чай и как правильно его выпить, как рассадить гостей, как вести дачную беседу и о чем разговаривать, кухарка Марьюшка заварит с детьми чай и угостит гостей пирогами и вареньем собственного приготовления.
4. Дачные игры и развлечения. Это традиционные дачные игры (серсо и крокет) по традиционным правилам. Для игры в крокет на территории

усадыбы обустроены два профессиональных крокетных поля, на которых опытные инструкторы (музейные сотрудники, прошедшие специальное обучение) знакомят участников программы с азами и основными приемами игры. Особое мелиховское развлечение гонки на «мелиховских тачках». Это также обыгрывание реального факта из мелиховской биографии Чехова и одновременно пародия на музейное мифотворчество.

5. Любительский дачный театр. Ни одно дачное общество не обходилось без актеров-любителей, а дачная жизнь — без любительского театра. Мелиховские дачники под руководством столичного режиссера (режиссер—Марина Суворова) готовят театральный дивертисмент по рассказу А.П. Чехова «Дачники» в духе живых картин, характерных для дачных театральных забав чеховской эпохи. Ролей хватит всем — в ход идут и телеграфные столбы, и деревья, и коростель, и луна и т.д. Полчаса репетиций (каждый участник импровизирует в соответствии со своей ролью в меру своих возможностей)—и живая картина готова. Всех снимает местный фотограф-любитель (театральный фотограф). Позже фотографии выкладываются на сайте музея в специальном разделе, посвященном проекту.
6. «Дачный театр Антоши Чехонте» (спектакль театра «Чеховская студия». Руководитель постановки Владимир Байчер, режиссер-постановщик Татьяна Воронина, сценография и костюмы — Татьяна Федюшина)—ключительный блок программы «Дачная лихорадка...». На спектакль столичных актеров — любителей, как и положено, собирается всё дачное общество.

Заканчивается программа, как и положено, дачным разездом.

Партнеры проекта:

1. Мытищенский историко-художественный музей.
2. Елена Лаврентьева (коллекционер, автор книг, посвященных культуре и быту 19 века).
3. Сайт для родителей «Отдых с детьми» (www.osd.ru)

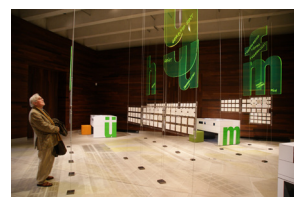
20 САМЫХ ИНТЕРЕСНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ МУЗЕЕВ

ГОРОД ШИЛЛЕРА МАРБАХ-НА-НЕККАРЕ

Германия

Родной город Фридриха Шиллера взял на себя роль главного центра сохранения и изучения его наследия. Единые маршруты, объединенные программы и целенаправленное позиционирование объединяет музеи и все городское пространство.

www.schillerstadt-marbach.de



Дом-музей Фридриха Шиллера

Один из самых первых литературных музеев Европы был создан в 1859 году. Новая экспозиция музея открыта в 2009 году к 250-летию юбилею поэта. Пример концептуального решения мемориального пространства. Дом сам по себе является главным экспонатом и сознательно не переполнен реликвиями, в экспозиции представлены всего 30 подлинных экспонатов, иллюстрирующих жизнь и влияние Шиллера на немецкую литературу. Основная задача музея — создать «место памяти».



www.schillersgeburtshaus.de
 Schillers Geburtshaus
 Niklastorstraße 31
 71672 Marbach am Neckar
 Tel. (07144) 17567
info@schillersgeburtshaus.de

Национальный музей Фридриха Шиллера

Открыт в 1903 году в специально построенном здании. Основан силами Шиллеровского общества не как мемориальный, а как литературный музей-архив и посвящен не только Шиллеру, но и другим немецким писателям. Позже на его основе был создан Немецкий литературный архив.



Современная экспозиция открыта в 2009 году к 250-летию поэта. Представляет собой монументальную презентацию жизненного пути, творчества и текстов Фридриха Шиллера и отдельно поэтов Швабии с использованием современных экспозиционных приемов.



Музей современной литературы

Открыт в 2006 году. Является подразделением Немецкого литературного архива и располагается в специально построенном здании (арх. Дэвид Чипперфильд). Основная экспозиция: предметный ряд пошагово знакомит с творчеством основных немецких писателей начиная с конца XIX века (рукописи, фотографии, архивные документы, личные вещи) по принципу «имя — предмет». В экспозиции предусмотрено пространство для новейших поступлений.



Музей реализует концепцию «архив — библиотека — музей». Ведет активную политику временных экспозиций, основанных на литературных исследованиях архива. Выставки решены в сочетании традиционного показа литературных источников и лаконичного дизайна с активным использованием световых эффектов.

www.dla-marbach.de

Schiller-Nationalmuseum und Literaturmuseum der
Moderne (LiMo)
Schillerhöhe 8-10
71672 Marbach am Neckar
Tel. (07144) 848-0
museum@dl-marbach.de

КЛАССИЧЕСКИЙ ВЕЙМАР

Германия

С 1998 года «Классический Веймар» внесен в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО. Для организованной охраны и работы был создан фонд «Классический Веймар». Будучи одной из крупнейших культурных организаций Германии, он содействует проведению исследований творчества Гёте, Шиллера,



Ницше, Листа и Генри ван дер Вельде, чьи мемориальные дома находятся в Веймаре.

Здесь же расположен Национальный музей Иоганна Вольфганга Гёте, который объединяет мемориальное пространство (интерьеры оставались нетронутыми после смерти Гете в 1832 г.), собрания Гете-коллекционера и экспозицию о жизни и творчестве писателя, ученого и общественного деятеля.

www.klassik-stiftung.de

Klassik Stiftung Weimar
Stabsreferat Kommunikation, Öffentlichkeitsarbeit,
Marketing
Frauentorstraße 4
99423 Weimar, Germany
Tel.+49 (0) 3643-545-400
info@klassik-stiftung.de



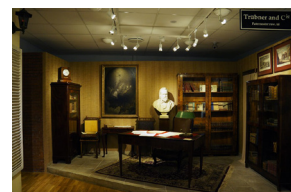
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ Москва, России

Образован в 1934 году.

Самый крупный литературный музей в России. В настоящий момент объединяет 20 подразделений, включая мемориальные дома и квартиры в Москве и Московской области. В период своего расцвета был одним из самых влиятельных музеев в стране, определяя и сопровождая создание и открытие музеев по всей России. Обладает многопрофильными фондами, включая изобразительные источники и предметы декоративно-прикладного искусства. В настоящий момент находится в процессе реорганизации, формирования новой концепции развития.

www.goslitmuz.ru

127051, Москва, ул. Петровка, 28
Тел.+7 (495) 621-3857
pressa-goslitmuz@yandex.ru



ФОНД МАРТИНА БОДМЕРА Женева, Швейцария

Музей открыт в 2003 году. Архитектура библиотеки и музея объединяет старинные здания и новую современную пристройку (архитектор Марио Ботта).

Частный фонд, библиотека и коллекция письменных (в основном рукописных) источников и книг с древнейших времен по сегодняшний день. Постоянная экспозиция представляет «интеллектуальную историю человечества».

www.fondationbodmer.ch

Fondation Martin Bodmer
19-21 Route du Guignard
1223 Cologny (Genève)
Tel.+41 (22) 707 44 33
info@fondationbodmer.ch



ФОНД «РОДИНА ШЕКСПИРА» Стратфорд-на-Эйвоне, Великобритания

Фонд образован в 1847 году.

Фонд «Родина Шекспира» — это независимая благотворительная организация, которая заботится о сохранении всех важных объектов, связанных с Уильямом Шекспиром. Фонд способствует поддержанию интереса к его личности и лучшему пониманию его жизни и творчества.

Пять шекспировских домов в Стратфорде-на-Эйвоне вместе с прилегающими к ним садами — это знаковая литературная достопримечательность Великобритании, куда уже на протяжении многих лет приезжают люди со всего мира. Здесь можно совершить путешествие по жизни Шекспира, от рождения поэта до самой его смерти. Фонд владеет также уникальным архивом, материалы которого доступны широкой публике на официальном сайте.

На всех музейных площадках посетителям рассказывают не только о Шекспире, но и о его времени, о жизни людей во времена Шекспира, активно используя технологии театрализации музейного пространства.



www.shakespeare.org.uk

Shakespeare's Birthplace Trust: Life and work of Shakespeare.

The Shakespeare Centre
Henley Street, Stratford upon Avon
Warwickshire CV37 6QW
Tel.+44 (0)1789 204016
info@shakespeare.org.uk



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МЕМОРИАЛЬНЫЙ И ПРИРОДНЫЙ ЗАПОВЕДНИК «МУЗЕЙ-УСАДЬБА Л. Н. ТОЛСТОГО “ЯСНАЯ ПОЛЯНА”» Тульская обл., Россия

Одна из первых музеефицированных усадеб в России, получила статус музея в 1921 году.

Сегодня это крупный музейный комплекс с богатой историей и развитой сетью филиалов, включающий в себя также усадьбы Никольское-Вяземское и Пирогово, станцию Козлова Засека, бывший уездный город Крапивну.

Музей занимается разработкой разнообразных экскурсий и туристических программ, возрождением народных традиций и ремесел, издательской и просветительской деятельностью. Ясная Поляна поддерживает прочные контакты с зарубежными музеями. В музее проводятся международные научные конференции и семинары, посвященные различным аспектам исследований творчества Толстого и русской литературы. Уже стали традиционными Яснополянские писательские встречи.

Многопрофильная работа заповедника демонстрирует возможность музея стать активным игроком на региональной карте, центром возрождения территорий, с учетом как местных традиций, так и вызовов нового времени.

Атмосфера бытования усадьбы и раскрытие мемориального характера пространства достигается также через возрождение традиционных функций усадебного хозяйства.



Главная задача музея — сохранять наследие Толстого и развивать достопримечательные места, связанные с жизнью и творчеством писателя .

www.ypmuseum.ru

301214 Россия,
Тульская область, Щекинский р-н, п/о Ясная Поляна
Тел. +7 (4872) 50-29-32, +7 (48751) 76-1-18
yaspol@tgk.tolstoy.ru



МУЗЕЙ «ДОМ, ГДЕ РОДИЛСЯ РОБЕРТ БЁРНС» Шотландия

Открыт после реконструкции и реставрации в 2009 году.

Музей — национальный парк — включает в себя коттедж, в котором родился «любимый сын Шотландии», исторические сады, монумент Бёрнса и новый музей с современной экспозицией.

Своим посетителям музей предлагает исследовать жизненный путь Бёрнса от его рождения до мирового признания, открыть для себя сложную и страстную натуру этого поэта.

Музей предлагает в течение года множество событий, акций, образовательных программ и туров. На сайте музея представлена музейная коллекция.

www.burnsmuseum.org.uk

Robert Burns Birthplace Museum
Murdoch's Lone
Alloway
KA7 4PQ
Tel.+44 1292 443 700
burns@nts.org.uk



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО- МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. П. ЧЕХОВА «МЕЛИХОВО»

Московская обл., Россия

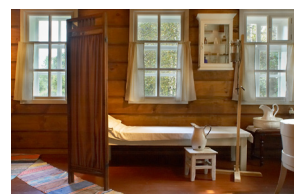
В 1941 году усадьба А. П. Чехова получила статус музея.

Сегодня музей-заповедник — это чеховская усадьба в селе Мелихово, мемориальная мелиховская школа, «Музей писем А.П. Чехова. Почтово-телеграфное отделение ст. Лопасня», литературная экспозиция «В мире чеховских героев», открытая в 2009 году в мемориальной школе в с. Новоселки, а также музей-усадьба «Лопасня-Зачатьевское» в г. Чехов. На территории усадьбы в 2007 году был открыт новый музейный объект — «Амбулатория», экспозиция которой представляет собой типовой сельский медицинский пункт чеховского времени. В этом же здании расположен современный действующий медицинский пункт, и фельдшер принимает местных жителей, посетителей усадьбы. В течение последних семи лет в музее работает профессиональный театр «Чеховская студия». В музее проходят ежегодный Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна», в течение года — «театральные субботы», летом — музейно-театральные проекты.

Музей-заповедник реализует концепцию «живой мемориальности» в современных условиях, по-новому переосмысливая и продолжая деятельность Чехова — врача, общественного деятеля, писателя, драматурга, новатора русского театра.

www.chekhov-melikhovo.com

142326, Московская обл.
Чеховский р-н, с. Мелихово
Тел. + 7 8 (499) 270-79-91
melikhovo@mail.ru



МУЗЕЙ АННЫ АХМАТОВОЙ В ФОНТАННОМ ДОМЕ Санкт-Петербург, Россия

Музей был открыт в 1989 году. Новая экспозиция музея создана в 2003 году и делится на мемориальную и литературно-историческую части. Мемориальная экспозиция возвращает квартиры Пуниных — Ахматовой исторический облик 1920—1930-х годов XX века. В основе литературно-исторической экспозиции — принцип *sub specie aeternitatis* (под углом зрения вечности), или ахматовское «я помню все в одно и то же время...».

В 2003 году Фонд наследственного имущества И. Бродского и вдова поэта Мария Бродская передали Музею Анны Ахматовой в Фонтанном доме вещи из дома поэта, которые сегодня представлены в музейной экспозиции «Американский кабинет Иосифа Бродского».

Музей предлагает свои образовательные методики. Музей проводит интерактивные выставки со спектаклями для семейной аудитории: выставка-фестиваль «Рождество в Фонтанном Доме» — выставки открываются в 20-х числах декабря, продолжаются весь январь и посвящены разным героям литературных произведений.

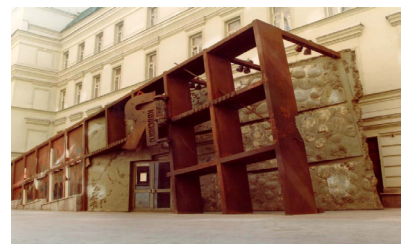
www.akhmatova.spb.ru

Санкт-Петербург, Литейный пр., 53
Тел. +7 (812) 579-72-39
aaa_museum@mail.ru



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ В. В. МАЯКОВСКОГО Москва, Россия

Открыт в 1974 году на базе библиотеки-музея В. Маяковского в здании доходного дома, где с 1919 по 1930 год жил и работал поэт, здесь у него была комната в коммунальной квартире, его рабочий кабинет. Современная экспозиция создана в 1989 году по принципиально новому экспозиционному методу — образно-сюжетному (авторская группа: Т. П. Поляков, С. Е. Стрежнева, Е. А. Амаспюр).



Вся экспозиция — это попытка отразить своеобразие жизни, творчества, личности поэта В. В. Маяковского и его эпохи, эпохи авангарда и конструктивизма, войн и революций. Центр экспозиции — мемориальная комната поэта, она является сердцем дома и единственной бытовой реальностью.

Музей ведет обширную экскурсионную программу, работает литературный клуб.



101000, г. Москва
Лубянский проезд, д. 3/6, стр. 4
Тел. +7 (495) 621-65-91

МУЗЕЙ ЖЮЛЯ ВЕРНА

Нант, Франция

Открыт в 1978 году и расположен в доме, где родился будущий писатель. Новая экспозиция музея была открыта в 2005 году.

Музей активно выходит в город. Площади Нанта украшают арт-объекты, воссоздающие механизмы, описанные в произведениях Жюль Верна. Атракционы с действующими внутренними механизмами открыты для публики. Музей также ведет активную деятельность по привлечению современных художников к переосмыслению творческого наследия писателя: проводятся фестивали, межмузейные и международные проекты.

www.julesverne.nantes.fr

Le musée Jules Verne de Nantes
3, rue de l'Hermitage
44100 Nantes
Tel. 02 40 69 72 52
musee-julesverne@mairie-nantes.fr



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ А. С. ПУШКИНА Москва, Россия

Открыт в 1961 году.

В своей первой постоянной экспозиции, выполненной Евгением Розенблюмом, музей предложил новый экспозиционный метод — музейно-образный. Приоритетом музея является сохранение и музеефикация мест, связанных с Пушкиным. В момент своего создания музей практически не обладал экспонатами, однако активная политика пополнения фондов привела к возникновению богатого многопрофильного собрания. Музей ведет также активную выставочную и образовательную деятельность, где литература становится поводом для исследований эпохи и формирования собрания. В музее осуществляются театральные постановки.

www.pushkinmuseum.ru

119034 Москва, Пречистенка, 12/2
Тел.+7 (495) 637-56-74
info@a-s-pushkinmus.ru



ЦЕНТР ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА Дублин, Ирландия

Создан в 1996 году и расположен в доме, лишь косвенно связанном с жизнью Джойса.

Главная цель Центра Джеймса Джойса — через серии выставок, образовательных программ и проектов пробудить интерес к одному из самых ярких и выдающихся представителей литературы XX века, способствовать лучшему пониманию читателем жизни и творчества Джойса.

Центр работает без постоянной экспозиции. Ведет активную образовательную деятельность: проводит лекции и устраивает дискуссионные клубы, публикует исследования, организует писательские мастерские. Центральное событие — фестиваль Bloomsday, посвященный самому известному роману Джойса —



«Улисс». Фестиваль проходит ежегодно 16 июня и не только в Дублине, но и в других городах.

www.jamesjoyce.ie

The James Joyce Centre
35 North Great George's Street
Dublin 1. Ireland
Tel. +353 1 878 8547
info@jamesjoyce.ie



«ДОМ ТУРБИНЫХ».
ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МИХАИЛА БУЛГАКОВА
Киев, Украина

Музей создан в 1989 году. Экспозиция «Дом Турбиных» открыта в 1991 году.

Экспозиция музея построена на соединении двух миров в пространстве одной квартиры: мира реального, биографического, связанного с семьей Булгаковых и мира вымышленного, литературного, связанного с романом Булгакова «Белая гвардия».

Экспозиция знакомит со средой, воспитавшей будущего писателя, поэтому в ней широко представлены темы: жизнь Киева конца XIX — начала XX вв., образование и воспитание, медицина, религиозная и театральная жизнь города.

Музей регулярно проводит камерные оперные спектакли, встречи литературного клуба, «чаепития на террасе».

www.bulgakov.org.ua

Андреевский спуск, 13
Киев, 04070, Украина
Тел.+38 044 425-31-88
museum@bulgakov.org.ua



ДОМ ДЕТСТВА МАРКА ТВЕНА И МУЗЕЙ Ганнибал, США

Расположен в городке Ганнибал, где родился и провел детство будущий писатель. Музей создан в 1912 году.

Музейный комплекс включает 8 объектов: мемориальный дом детства Марка Твена, каменный дом — музейный магазин, музейно-информационный и образовательный центр, дом Гека Финна, дом Бекки Тэтчер, здание мирового суда, на втором этаже которого находилась контора отца писателя, «дом с колоннами» — дом, в котором некоторое время жила семья писателя, музейная галерея, в которой в 2009 году была открыта интерактивная экспозиция по книгам Марка Твена. Все памятные места объединены единым маршрутом, они отсылают одновременно к персонажам книги о Томе Сойере и к их реальным прототипам.

Музей является некоммерческой, общественной организацией, активно сотрудничая с местными властями и сообществом, университетом и благотворительными организациями. Музей ведет активную работу с местным сообществом — вход в музей для местных жителей бесплатный.

Сайт музея содержит подготовительный материал, как для учителей, так и для индивидуальных посетителей разных возрастов.

www.marktwainmuseum.org

Mark Twain Boyhood Home & Museum
120 North Main Street, Hannibal, MO 63401
Tel. (573) 221-9010

«ДОМ БУДДЕНБРОКОВ». МУЗЕЙ ГЕНРИХА И ТОМАСА МАННА Любек, Германия

Музей был открыт в 1993 году в доме, в котором Генрих и Томас Манн жили в детстве. В 2000 году созданы две экспозиции «Манны — семья писателей» и «Будденброки» — роман века».

Основная идея новой экспозиции — роман возвращается на место своего действия. В том самом доме, в котором происходит действие романа, посетитель



может познакомиться с историей создания литературного произведения, сюжетом и оценкой первых читателей. Авторы концепции попытались создать новый тип литературной экспозиции, сочетающий зрительные элементы с научными: в экспозиции представлены не только реконструкции интерьеров, описанных в романе, но и научные исследования (персонажи, комментарии, прототипы, источники), проведенные сотрудниками музея. Главная цель экспозиции, сформулированная авторами концепции, — сделать так, чтобы каждый посетитель захотел прочитать или перечитать роман.

Музей предлагает различные образовательные программы: семинары для посетителей, школьников и учителей, тематические экскурсии, учебные материалы для студентов и преподавателей.

www.buddenbrookhaus.de

Buddenbrookhaus
Mengstraße 4
23552 Lübeck, Germany
Tel. 0451 122 4190
museen@luebeck.de

МУЗЕЙ НЕВИННОСТИ

Стамбул, Турция

Музей открыт в 2012 году.

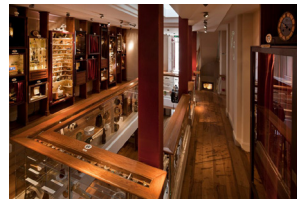
В 1990 году писатель Орхан Памук начал работу над романом «Музей невинности» и к этому же времени относится замысел самого музея. Параллельно с написанием романа писатель собирал экспонаты для своего музея и посетил множество известных и малоизвестных музеев.

Это и музей литературного произведения, и музей повседневной жизни Стамбула второй половины XX века. В экспозиции собраны вещи, окружающие персонажей романа.

www.masumiyetmuzesi.org



Çukurcuma Caddesi, Dalgıç Çıkmazi, 2
34425, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye
Tel. 00 90 212 252 97 38
info@masumiyetmuzesi.org

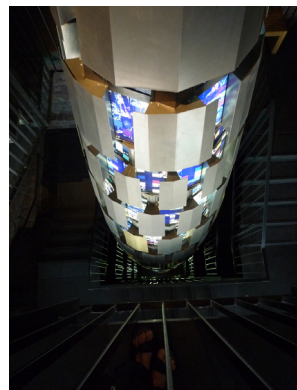


МУЗЕЙ НИБЕЛУНГОВ

Вормс, Германия

Открыт в 2001 году, расположен в двух башнях, соединенных между собой старой городской стеной, и посвящен эпосу «Песнь о Нибелунгах».

Экспозиция этого музея создана только из мультимедийных носителей и не имеет ни одного вещественного экспоната. Две башни тематически разделены на «зрительную» и «слушательную», соединяющая их стена — шкала времени, погружающая посетителей в прошлое. Осмотр музейной экспозиции — это экскурсия с аудиогидом от лица анонимного автора «Песни о Нибелунгах». Мультимедийная экспозиция предлагает многоступенчатое погружение в материал от обзорной прогулки по стене и восхождения на башню к истории эпоса и значению «Песни о Нибелунгах» для немецкой и мировой истории, в том числе в XX веке, и далее к лаборатории мифа. Образовательные программы, разрабатываемые музеем, проходят апробацию и применяются и в других музеях Вормса.



www.nibelungenmuseum.de

Nibelungenmuseum Worms
Fischerpfortchen 10, 67547 Worms
Tel.+49 6241 853 41 20
nibelungenmuseum@worms.de

МУЗЕЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР РОАЛЬДА ДАЛЯ

Букингемшир, Великобритания

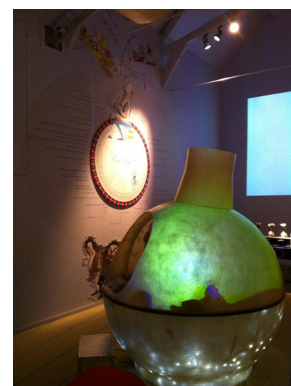
Музей работает под началом Фонда Роальда Даля (Dahl and Dahl Ltd.), основанного в 1991 году и владеющего правами на произведения писателя и представление его интересов за рубежом.



Основная миссия музея и центра — разбудить в посетителях воображение и побудить их к литературному творчеству, используя писательский метод Роальда Даля.

Ориентирован на аудиторию 6-12 лет.
www.roalddahlmuseum.org

The Roald Dahl Museum and Story Centre
 81-83 High Street
 Great Missenden
 Bucks HP16 0AL
 Tel.+44 0 1494 892192
admin@roalddahlmuseum.org



МУЗЕЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЮНИБАККЕН Стокгольм, Швеция

Музей был открыт в 1996 году на острове Юргорден.

В музее посетители — дети и взрослые — попадают в мир книг Астрид Линдгрен. Целый «город» соразмерных ребенку декораций, воссоздающих сюжеты всем известных детских книг. Юные посетители свободно могут передвигаться по «городу», заходить в гости к хорошо знакомым персонажам, исследовать сказочную реальность, находясь внутри нее.

В музее есть также театральная сцена, на которой каждый день дают различные представления, большой магазин детской книги, пекарня и ресторан, магазин сувениров и игрушек. Ежегодно в музее создаются интерактивные выставки, посвященные произведениям детских писателей. В последнюю неделю мая в музее проходит большой книжный фестиваль.

www.junibacken.se

Junibacken
 Galärvarsvägen
 115 21 Stockholm
 Tel. 08-587 230 00
info@junibacken.se



Организаторы форума искренне благодарят:

**Орхана Памука,
Хайке Гфрерайс,
Нию МакИнтош Раттей,
Лучию Катальдо**
за предоставленные для брошюры материалы,

**Аполлинару Аврутину,
Евгению Позднякову**
за переводы материалов на русский язык,

**Анну Щербакову,
Ксению Новохатько,
Юлию Вронскую**
за подборку материалов.

Корректор **Наталья Занегина**

Верстка **Александр Ларцев**



Департамент культуры
Правительство Москвы


МОСКОВСКИЙ
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ
ПРОГРАММ

МОСКВА, 2013

