

Е. В. Волкова

<https://orcid.org/0000-0002-1538-4030>**«Триумф» музейного дизайна и метаморфозы музейной интерпретации**

Статья посвящена проблеме возможности концептуализации музейного дизайна в современной критической теории музея и показу, насколько она применима к анализу опыта российских музеев или российской музейной истории. В качестве концептуальной основы автор использует идеи Валери Кейси, которые связаны с одной стороны с визуальными исследованиями (теорией Взгляда Лакана), а с другой – с перформативным музейным опытом.

Музейный дизайн рассматривается как посредник в коммуникации посетителя и музейного предмета, как экран, позволяющий интерпретировать предмет. В статье показывается, как изменяются «интерпретационные комплексы» в трех исторических типах музея – «законодательном», «интерпретирующем», «перформативном» и дается описание элементов дизайна, формирующихся вокруг предмета показа.

Так, законодательный музей обходился практически без контекстуальной информации. Его отличала главенствующая роль музейного предмета, не опосредованного «экраном», а, следовательно, музейный дизайн был минимален. В интерпретирующем же музее законодательное утверждение смысла через показ сменялось интерпретацией этого смысла. Музей этого типа объясняет культурную значимость с помощью пояснительной информации. Роль интерпретации стала очень важной, а значение музейного предмета закрепляется его трактовкой. В перформативном музее объект показа и экран и вовсе объединяются, а дизайн становится важнее самого музейного предмета.

На примере перформативного музейного опыта отмечается и различная дидактическая роль этих типов музея. Анализируется их влияние на изменения, происходящие со зрителем в результате его участия в музейной коммуникации, рассматриваемой как спектакль. Отмечается, что в перформативном музее для зрителя разыгрывают спектакль, а сам он занимает достаточно пассивную позицию и практически освобождается от каких либо требований к себе. Дидактическая роль такого музея минимальна.

Ключевые слова: музейный дизайн, экран, экспозиция, интерпретация, музейный предмет, посредник, перформативный опыт.

E. V. Volkova

«Triumph» of Museum Design and Metamorphoses of Museum Interpretation

The article is devoted to the problem of conceptualization of museum design in the modern critical museum theory. The author focuses on the problem of applicability of such conceptualization to the analysis of the Russian museum practice and Russian museum history. The conceptual basis is Valerie Casey's theoretical developments in the field of visual research (Lacan's «Gaze concept») and performative museum experience.

Museum design is considered as a communicative medium between a visitor and a museum object, as a «screen» allowing to interpret the subject. The article shows how the «interpretational complexes» changed in three historical types of the museum – «legislating», «interpreting» and «performing». The author gives a description of the design elements that are grouped around the presented object. Thus, in the legislative museum there is almost no contextual information, in the interpreting museum interpretation has become more important than the subject. And in the performative museum design wins.

On the example of the performative museum experience there are noted different didactic roles of these three museum types. Thus, the author analyzes the features of the visitor's reception of the museum objects, as well as the visitor's participation in this type of museum communication, it is considered as a performance. It is noted that in the performative museum, the performance is played out for the viewer, and he takes a rather passive position and is practically exempt from any requirements to himself. The didactic role of such a museum is minimal.

Keywords: museum design, display, exposition, interpretation, museum object, medium, performative experience.

Музейный дизайн на сегодняшний момент определяется как отдельная область деятельности, творчества, как важная составляющая работы музея, а его «экспозицию мы понимаем как своеобразное произведение искусства, имеющее свой художественный статус, язык и средства выражения» [3, с. 51]. Данная точка зрения на музейный

дизайн выражается в работах таких авторов, как М. Т. Майстровская, К. И. Рождественский, Т. П. Калугина, Н. А. Никишин, Т. П. Поляков, А. В. Лебедев, Э. Хупер-Гринхилл, Д. Марстайн, В. Кейси и т. д. Но это произошло сравнительно недавно, т. к. раньше дизайн в музее выполнял сугубо вспомогательную роль и считался удач-

ным, если приносил максимальную утилитарную пользу при минимальной заметности. Главенство музейного предмета не подвергалось сомнению, ему ничто не должно было мешать, его ценность не зависела от контекста [9, с. 6]. Художественному решению экспозиционного пространства нужно было лишь донести до посетителя определенную информацию, помочь сориентироваться в разделах выставки и не более того. Значительно реже его использовали для создания образного решения научной концепции. Теперь уже никто не сомневается в значимости музейного дизайна. Он стал не просто важным составляющим работы музея, но и, подчас, является определяющим фактором, задает тон в понимании экспозиции. Его обсуждают, о нем спорят, отмечают удачные и неудачные экспозиционные решения и приемы. Это подтверждает факт того, что события, посвященные музейному дизайну, могут сравниться в популярности с презентацией коллекций или выставок, а в 2016 г. уже во второй раз прошла Петербургская биеннале музейного дизайна.

Вследствие этого становится актуальным вопрос концептуализации музейного дизайна в современной музеологии/критической теории музея с позиций генеральной идеи музея, механизмов трансляции знания, обеспечения исторической памяти, то есть тех социокультурных функций, которые выполняет музей в современном обществе.

В отечественной литературе проблематика музея и власти рассматривается, преимущественно с точки зрения идеологического давления государственной власти на музей или как попытка построения диалога между ними [4, 6]. В то же время теме власти самого музея и практикам ее реализации, например, роли музейного дизайна в интерпретации музейного предмета, в придании ему значения внимание уделяется довольно редко.

По этой причине представляется интересной статья Валери Кейси «Музейный эффект: переводя взгляд от объекта к перформансу в современном культурно-историческом музее» [10], идеи которой связаны, с одной стороны, с визуальными исследованиями, с другой – с перформативным музейным опытом. И то и другое – важные концептуальные основания для музейных исследований, но особенностью этой статьи является сфокусированность на музейном дизайне.

Валери Кейси предлагает теоретическую модель взаимоотношений между посетителем музея и музейным объектом как между Субъектом и Объектом с опорой на лакановский концепт

Взгляда. Она отмечает, что в терминологии Лакана Взгляд – это акт непроизвольного участия в конструируемом культурой визуальном дискурсе, где не существует непосредственных, чистых взаимоотношений между Субъектом и Объектом. Каждый визуальный обмен несет в себе совокупность окружающих культурных и физических обстоятельств. Субъектно-объектные взаимоотношения всегда опосредованы «экраном», коллекцией означаемых и означающих, репрезентирующих Объект. Роль такого экрана, в концепции Кейси, играет музейный дизайн. Он действует в качестве посредника в коммуникации зрителя и музейного предмета, позволяя интерпретировать предмет, наделяя его значением, определяя его место в экспозиционной иерархии.

Опираясь именно на такую теоретическую модель и понимание музейного дизайна, Валери Кейси сводит музейную практику к трем основным типам – «законодательный музей», «интерпретирующий музей» и «перформативный музей». Хотя автор отмечает, что музеи данных типов существуют, переплетаясь, их появление может быть представлено в следующей хронологии: со времени возникновения и до XIX в. – законодательный музей, интерпретирующий музей появился на рубеже XIX–XX вв. и усилил свои позиции во второй половине XX в., а современный музей (начиная с 1990-х гг.) классифицируется как перформативный. Одним из основных признаков, лежащих в основе данной типологии, является музейная интерпретация, а в описании музейных типов прослеживаются ее изменения, что позволяет представить возможность концептуализации музейного дизайна и показать, насколько модель применима к анализу опыта российских музеев или российской музейной истории.

Хронологически первым Кейси обозначает законодательный музей, который считался вместилищем коллекций объектов. Он исследовал и сохранял диковинные, экзотичные, редкие и священные объекты. Его целью было представить образцы эстетических и интеллектуальных исканий, создать место для показа, но не для дискуссий. Музей реализовывал свою власть через отбор и демонстрацию объектов, а не через рассказ о них. Законодательная функция музея заключалась в присвоении предмету особого статуса, в изъятии его из обычной среды и практик функционирования и перенесении в новую среду, превращение в объект почитания и созерцания. Законодательный музей обходился практически без контекстуальной информации еще и потому, что предполагается

мые зрители сами были знатоками, коллекционерами или находились на экспозиции в сопровождении хозяина собрания артефактов. Поскольку для музея данного типа характерна главенствующая роль предмета, взаимодействие между Субъектом и Объектом представлялось прямым, не опосредованным «экраном», а музейный дизайн минимален, во всяком случае, в тех специфических формах, которые можно увидеть в музеях последующих типов и которые обеспечивают их интерпретационную роль.

Действительно, рассматривая изображения частных дворцовых картинных галерей или музеев XVIII–XIX вв., можно заметить практически полное отсутствие каких бы то ни было пояснительных текстов или изображений. Нет, уже ставшей привычной на современных выставках, дополнительной экспонатуры или специально созданных дизайнерских объектов, помогающих раскрывать основную тему. Из музейного оборудования присутствуют лишь рамы и витрины, причем витрины появляются раньше, т. к. на изображениях галерей XVIII в. видна «шпалерная развеска» картин, при которой они «стыковались по принципу симметрии, размеру и общему цветовому тону, а разделяющие их тонкие рамки не столько отделяли их друг от друга, сколько объединяли в единый декоративно-живописный ансамбль» [8, с. 275]. Витрины представляли собой предмет мебели, так, витрины Эрмитажа изготавливались из тех же пород деревьев, а богатый декор полностью повторял стилистику столов, шкафов или секретеров. Некоторые коллекции продолжали экспонироваться в шкафах-кабинетах, ранее широко используемых в кунсткамерах и кабинетах редкостей [5]. Такое оборудование выделяло или классифицировало предметы коллекции, но не давало интерпретации в виде, например, текстов этикеток. В качестве примера можно привести изображения экспозиции Эрмитажа (Ю. Фриденрейх «Зал итальянской школы в Эрмитаже», 1839 г., гравюра; Э. П. Гау «Аванзал в Новом Эрмитаже (Зал русской школы)», 1855 г., акварель), Екатерининского дворца в Пушкине (Л. Премацци «Картинный зал Большого Царско-сельского дворца», 1870 г., акварель), картинных галерей графов Строгановых в Петербурге (А. Н. Воронихин «Картинная галерея графа А. С. Строганова», 1794, акварель), И. И. Шувалова (Ф. С. Рокотов «Кабинет искусств И. И. Шувалова», 1779, холст, масло) или В. А. Кокорева (А. Н. Гребнев «Внутренний вид

картинной галереи В. А. Кокорева», 1864 г., холст, масло) в Москве и т. д.

Говоря об интерпретирующем музее, Кейси отмечает, что в нем законодательное утверждение смысла через показ сменялось интерпретацией этого смысла. Музей больше не доверяет предмету говорить самому за себя, но объясняет культурную значимость, упаковывая информацию в пояснительные тексты, графики, схемы. Интерпретирование трансформирует объекты, находящиеся в музейной обстановке. Освобождая их от ритуальных и экономических связей, которыми они были наделены ранее, музеи превращают такие артефакты в объекты искусства. Роль интерпретации стала настолько важной, что сам объект постепенно оказался в ее тени. Значение музейного предмета закрепляется его трактовкой. Таким образом, в интерпретирующем музее отношения Субъекта и Объекта уже невозможны без посредника, экрана, то есть дизайна. С помощью пояснительных текстов, художественного решения экспозиции, мультимедийных инструментов формируется то, каким образом объекты должны быть увидены и поняты зрителем.

Интересно, что один из первых примеров интерпретирующей экспозиции в России связан с именем художника В. В. Верещагина. Он уделял большое внимание оформлению своих выставок и, наряду с живописью и графическими сериями, показывал большое количество этнографического материала, шкуры медведей и тигров, которые привозил из своих многочисленных поездок по миру. Залы украшались экзотическими растениями и натюрмортами из диковинных фруктов, звучала музыка. Все это должно было создать настроение, рассказать о культуре и быте тех народов, которые изображались художником, убедить в аутентичности изображений на холстах или графических листах [7, с. 277]. Большое значение уделялось освещению и рамам – фреймирующим приемам, фокусирующим внимание зрителя на том или ином произведении. Надо отметить, что к рубежу XIX–XX вв. на рамах повсеместно использовались этикетки с текстами к произведениям, но они были выполнены в виде бронзовых табличек, причем иногда весьма богато декорированных, что давало ощущение их стабильности, долговременности, а следовательно, не предполагалось другого прочтения, иной интерпретации. Иногда подпись к картине вообще интегрировалась в декор рамы и составляла с ней единое целое [2].

Советская экспозиционная практика XX в. уже не мыслится без многочисленных поясняющих

текстов и художественных приемов, создающих интерпретацию. Так, выставка к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина, проходившая в Гербовом зале Эрмитажа в 1937 г., сопровождалась большим количеством текстов, лозунгов и атрибутики государственной власти. Все это давало определенное понимание творческого наследия поэта и ощущение непрерывности традиции, позволяло символически укрепить существующую идеологию. В этот период повсеместно использовалась практика внедрения в экспозицию дополнительного материала, который, являясь иногда подлинным музейным предметом, а иногда специально созданным арт-объектом, помогал полнее раскрывать общий смысл выставки или объяснять конкретный экспонат. Такой прием особенно широко применялся в историко-бытовых музеях и в работе М. В. Фармаковского «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях» 1928 г. получил название «дополнительной экспозиции» [8]. Следует отметить, что для создания историко-культурного контекста и сегодня активно прибегают к дополнительной экспозиции. Так, на литературно-мемориальных экспозициях она позволяет актуализировать художественный текст или пересмыслить уже привычное прочтение литературного произведения [1].

Современность же дала новые технические возможности представления информации в виде мультимедиа и дополненной реальности, которые также служат цели интерпретации. Например, на выставке Русского музея «Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария» (2017) показ одного из центральных экспонатов – деревянного амвона – сопровождается большим количеством дополнительной информации. Амвон был создан в 1533 г. для Софийского собора Великого Новгорода и является уникальным отдельно стоящим произведением древнерусского искусства византийской традиции. Для того чтобы подробно рассказать о его истории и назначении, а также поместить в общекультурный контекст Новгорода XVI в., было необходимо создание большого интерпретационного комплекса, поданного и в виде настенных текстов, и с помощью информационных киосков с мультимедийными программами и видео. К тому же многолетняя комплексная реставрация амвона представляет огромный интерес как для профессионального сообщества, так и для обычных посетителей данной выставки. Новые технологические возможности позволяют увидеть основные этапы реставрации, узнать про различные технологии и материалы, применяемые для

сохранения и воссоздания. Все это формирует уже контекст музейного бытования памятника, его значимость как произведения искусства.

Описывая перформативный музей, Кейси отмечает, что и без того хрупкие взаимоотношения между Субъектом и Объектом, применительно к музейной практике, практически полностью растворяются. Объект и экран объединяются, причем объект подчинен посреднику, то есть экрану. Таким образом, степень искусности презентации, которую посетитель редко отмечает в традиционном музее, становится видимой в перформативном музее. Способы показа становятся настолько важными, а подчас и самодостаточными, что перестают скрывать процессы производства смыслов и начинают нарочито их демонстрировать. Возрастающая театрализованность выставочного дизайна все более дематериализует музейный предмет. Объектом показа становится массив различных интерпретаций. К тому же, конкурируя с другими культурными институтами, музей применяет коммерческие стратегии развлечения аудитории. Чтобы привлечь зрителей, ориентированных на получение опыта, он предпочитает специфике самих объектов процессы показа, что может расцениваться как триумф музейного дизайна. Для осуществления дидактической миссии музея последовательный рассказ историй комбинируется с развлекательной реконструкцией и воссозданием. Кейси называет эту музейную практику «музеологией, дающей перфоманс».

Черты перформативного музея так или иначе присутствуют в деятельности практически всех современных российских музеев. Многие используют некоторую развлекательность, интерактивность, взаимодействие со зрителем. Экспозиции, обращенные к эмоциям зрителя, его жизненному опыту, дают возможность что-то почувствовать и испытать, а не только узнать. В качестве достаточно ярких примеров интерактивных экспозиций можно привести петербургский «Музей политической истории России» и московский «Еврейский музей и центр толерантности». Оба они уделяют существенное внимание способам показа. Музейный дизайн играет огромную, можно сказать, решающую роль в их экспозициях. Интерпретационные комплексы – различные пояснительные тексты, мультимедиа, интерактивность, дополненная реальность – в совокупности составляют «экран», который направляет и контролирует взгляд. Музейный предмет у них, конечно, ценен, но интерпретация его становится не менее, а иногда и более важной. Поэтому формы применения

дизайна в экспозициях весьма разнообразны. Это и музейное оборудование, которое создается специально и работает на реализацию общего художественного образа, но иногда и выступает как артефакт, являющийся доминантой. И освещение, и цветовое решение, и рамы, и мультимедийные программы, и графическое наполнение и многое другое.

Хотелось бы остановиться на еще одной характеристике Взгляда, к которой обращается в своей статье В. Кейси, – обратимости, которая имеет эффект отчуждения Субъекта. Применительно к музейной практике это выражается смещением центрального положения зрителя, когда в его поле входит Другой – в данном случае, объект искусства или артефакт. Теперь видящий сам оказывается увиденным. Зритель трансформируется в зрелище. Такая обратимость вырабатывает самосознание смотрящего и мотивирует к социально одобряемому поведению. Эта точка зрения на эффект отчуждения очень важна для понимания основы музейного перформанса, вводимого Кейси.

Музейная коммуникация рассматривается как спектакль, определяются его участники, их поведение по отношению друг к другу. Здесь же появляется тема дидактической роли музея, его возможности изменять каким-либо образом своего зрителя. Обращаясь к трем основным типам музейной практики, упоминаемым ранее: «законодательный музей», «интерпретирующий музей» и «перформативный музей», следует отметить, что в законодательном и интерпретирующем музеях посетитель сам участвует в спектакле, играя роль под взглядом Другого. Музей же, в таком случае – неподвижная сцена, а предметы – зрители. Посетитель исполняет роль – под Взглядом музейного предмета и других участников спектакля (других знатоков в первом музее, других посетителей и музейного персонала во втором). И это одно из важнейших условий дидактического эффекта музея, которая заключается не в том, что посетитель буквально выучил или узнал что-то новое. А в том, что он вынужден определенным образом себя вести в музее – не только перед картинами, но и перед той историей или искусством, которые они собой воплощают. Вот в этом и заключается одно из проявлений власти музея – он мягко, ненасильственно вынуждает человека изменяться. Если в законодательном и интерпретирующем музее это происходило, то в перформативном же музее посетитель практически свободен от каких-либо требований, это для него разыгрывают спектакль. Поэтому, несмотря на огромный интерпретацион-

ный комплекс, реализуемый с помощью музейного дизайна, дидактическая функция музея размывается. Посетитель в таком случае стоит, а вокруг него разыгрывается перформанс. Причем его статичность не буквальна, в реальности он может весьма активно действовать, но это физическое движение, которое ничего не меняет в человеке, не ведет к духовным или поведенческим переменам. По мнению Валери Кейси, это одна из основных проблем перформативного музея, следствием которой выступает обвинение его в иллюзии интерпретации. Ведь, несмотря на огромный массив интерпретаций и главенствующую роль способов показа, то есть музейного дизайна, понимаемого как экран, происходит уход от сложностей истории или искусств, воплощенного музейными предметами.

Так, в уже упоминаемых музеях политической истории России и Еврейском музее и центре толерантности это проявляется в иллюзорности интерактивности и возможности разнообразных интерпретаций. С помощью многочисленных приемов дизайна создается мнимое ощущение множественности толкований и их свободного выбора. В действительности, зрителя подводят к готовым и легко читаемым ответам на очень сложные вопросы истории, к которой он не становится ближе.

Подводя итоги, следует заметить, что проанализированная в статье концепция В. Кейси обозначает критическую линию анализа музейного дизайна. Представляется, что многие интуитивно угадываемые аспекты современных технологий в музее получили в ней убедительное теоретическое обоснование. Вместе с тем нельзя не отметить, что черты всех трех описанных типов музеев существуют в современном музее одновременно и, соответственно, «музейный эффект» перераспределяется в его пространстве.

Библиографический список

1. Летин, В. А. Литературная выставка как интерпретация и актуализация художественного текста: «Н. Некрасов. Железная дорога» [Текст] / В. А. Летин // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – С. 383–388.
2. Лысенко, О. Без рам... не посылайте выставки [Текст] / О. Лысенко // Василий Верещагин. Альманах. Вып. 493. – СПб.: Palace Editions, 2017. – С. 23–34.
3. Майстровская, М. Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музеи искусств) [Текст] / М. Т. Майстровская // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. А. Никишин. – М.: НИИ культуры, 1989. – С. 50–65.

4. Петрова, Л. И. Городской музей и власть: 1880-е – 1930-е годы (Петербургский городской музей, Музей старого Петербурга, Музей города) [Текст] / Л. И. Петрова. – СПб. : Алетей, 2015. – 312 с.

5. Семенова, Т. Б. Вступительная статья [Текст] / Т. Б. Семенова // История Эрмитажа в зеркале витрин: каталог выставки. – СПб. : Изд. Государственного Эрмитажа, 2014. – С. 8–31.

6. Смирнова, Т. В. Музей. Церковь. Власть [Текст] / Т. В. Смирнова // Кадашевские чтения XIV : сб. докл. конф. – М., 2014. – С. 164–176.

7. Тарасов, О. Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве [Текст] / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – 447 с.

8. Фармаковский, М. В. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях [Текст] / М. В. Фармаковский. – Л. : Государственный Русский музей, 1928. – 82 с.

9. Харрис, Дж. Наша печаль, наше хрупкое мужество: музеефикация и новая музеология [Текст] / Дж. Харрис // Вопросы музеологии. – 2011. – № 1(3). – С. 31–41.

10. Casey, V. The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (дата обращения: 25.11.2017)

Bibliograficheskij spisok

1. Letin, V. A. Literaturnaja vystavka kak interpretacija i aktualizacija hudozhestvennogo teksta: «N. Nekrasov. Zheleznaja doroga» [Текст] / V. A. Letin // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2015. – № 3. – С. 383–388.

2. Lysenko, O. Bez ram... ne posylajte vystavki [Текст] / O. Lysenko // Vasilij Vereshhagin. Al'manah. Vyp. 493. – SPb. : Palace Editions, 2017. – С. 23–34.

3. Majstrovskaja, M. T. Oчерk razvitija sovremenogo jekspozicionnogo dizajna (muzei iskusstv) [Текст] / M. T. Majstrovskaja // Muzejnaja jekspozicija. Na puti k muzeju XXI veka : sb. nauch. tr. / otv. red. N. A. Nikishin. – М. : NII kul'tury, 1989. – С. 50–65.

4. Petrova, L. I. Gorodskoj muzej i vlast': 1880-е – 1930-е gody (Peterburgskij gorodskoj muzej, Muzej starogo Peterburga, Muzej goroda) [Текст] / L. I. Petrova. – SPb. : Aleteja, 2015. – 312 с.

5. Semenova, T. B. Vstupitel'naja stat'ja [Текст] / T. B. Semenova // Istorija Jermitazha v zerkale vitrin: katalog vystavki. – SPb. : Izd. Gosudarstvennogo Jermitazha, 2014. – С. 8–31.

6. Smirnova, T. V. Muzej. Cerkov'. Vlast' [Текст] / T. V. Smirnova // Kadashevskie chtenija XIV : sb. dokl. konf. – М., 2014. – С. 164–176.

7. Tarasov, O. Ju. Rama i obraz. Ritorika obramlenija v russkom iskusstve [Текст] / O. Ju. Tarasov. – М. : Progress-tradicija, 2007. – 447 с.

8. Farmakovskij, M. V. Tehnika jekspozicii v istoriko-bytovyh muzejah [Текст] / M. V. Farmakovskij. – Л. : Gosudarstvennyj Russkij muzej, 1928. – 82 с.

9. Harris, Dzh. Nasha pechal', nashe hrupкое muzhestvo: muzeefikacija i novaja muzeologija [Текст] / Dzh. Harris // Voprosy muzeologii. – 2011. – № 1(3). – С. 31–41.

10. Casey, V. The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (data obrashhenija: 25.11.2017)

Reference List

1. Letin V. A. Literary exhibition as interpretation and updating of the art text: «N. Nekrasov. Railroad» / V. A. Letin // Jaroslavl Pedagogical Bulletin. – 2015. – № 3. – P. 383–388.

2. Lysenko O. Without frames ... don't send exhibitions / O. Lysenko // Vasily Vereshchagin Almanac. Issue 493. – SPb. : Palace Editions, 2017. – P. 23–34.

3. Maistrovskaya M. T. Essay on development of modern exposition design (museums of arts) / M. T. Maistrovskaya // Museum exposition. On the way to the museum of the 21st century: collection of scientific works / editor-in-chief N. A. Nikishin. – М. : Scientific Research Institute of Culture, 1989. – P. 50–65.

4. Petrova L. I. City museum and power: the 1880s – the 1930s years (The St. Petersburg City Museum, the Museum of Old St. Petersburg, the Museum of the City) / L. I. Petrova. – SPb. : Aleteya, 2015. – 312 p.

5. Semenova T. B. Introductory article / T. B. Semenova // History of the Hermitage in a mirror of show-windows: exhibition catalogue. – SPb. : State Hermitage Publishing House, 2014. – P. 8–31.

6. Smirnova T. V. Museum. Church. Power / T. V. Smirnova // XIV Kadashev readings: collection of conference reports. – М., 2014. – P. 164–176.

7. Tarasov O. Yu. Frame and image. Rhetoric of a frame in the Russian art / O. Yu. Tarasov. – М. : Progress-Traditsiya, 2007. – 447 p.

8. Pharmakovsky M. V. Technique of exposition in the historical and household museums / M. V. Pharmakovsky. – Л. : State Russian Museum, 1928. – 82 p.

9. Harris J. Our grief, our fragile courage: museumification and new museology / J. Harris // Museology Questions. – 2011. – № 1(3). – P. 31–41.

10. Casey V. The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-history Museum [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf> (access date: 25.11.2017)