

**УДК 008****Аура подлинности: театрализация исторической экспозиции****Баринаова Виктория Артемовна**

Магистр,  
преподаватель кафедры режиссуры  
театрализованных представлений и праздников,  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2;  
e-mail: via.barinova@gmail.com

**Павлов Михаил Михайлович**

Профессор,  
завкафедрой режиссуры  
театрализованных представлений и праздников,  
Санкт-Петербургского государственного института культуры,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 2;  
e-mail: muxmuxpavlov@gmail.com

**Аннотация**

В художественной практике последних нескольких лет прослеживается общественный запрос на более активное включение элементов перформативности в материю экспозиции. Статья посвящена вопросам музейной театрализации, как инструменту формирования воспоминаний на основе экспозиционных материалов. Предметом статьи выступает диалогизм перформативного языка с элементами экспозиционного пространства. Такая связь обуславливается авторами в контексте теории подлинности Вальтера Беньямина. В статье также проводится анализ художественной детерминанты режиссерских приемов от предметного мира музейного пространства на примере музейно-театральной постановки «900 хлопьев снега» (Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, театр «Комик-Трест»).

**Для цитирования в научных исследованиях**

Баринаова В.А., Павлов М.М. Аура подлинности: театрализация исторической экспозиции // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 4А. С. 214-222.

**Ключевые слова**

Музейная театрализация, перформанс, экспозиция, музейный подлинник, В. Беньямин.

---

## Введение

С завершением первой четверти XXI века в России актуализируются вопросы сохранения исторической памяти. Развал советской системы и поиск новой самоидентификации усложнили преемственность опыта и памяти поколений. В образовании новой экономической и социальной структуры ценность прошлых принципов, порядков или практической пользы в житейском понимании оказывается мала, а вместе с этим вытесняется и память о прошлом.

Процесс забвения, в целом, является неотъемлемой частью истории человека. Обширное исследование этого процесса принадлежит немецкому историку и культурологу Алейде Ассман. Наибольшая часть нашего опыта утрачивается, что связано и с социальными факторами (регулярное обесценивание опыта старших, смена биоритма и приоритетов новых поколений), и с материальными (научно-технические революции, замена и обновление вещного мира). Таким образом забвение, в первую очередь, – естественный инструмент человеческого развития. И напротив, как отмечает А. Ассман, «памятование является невероятным исключением, требующим особых предпосылок» [Ассман, 2019, с. 28]. К процессу сохранения памяти на уровне государства подключаются различные институты, ведь именно памятью рождается общность.

Основная роль в сохранении памяти отводится музею. Он вмещает в себя движимые исторические объекты – подлинники, дающие возможность чувственного восприятия ушедших событий. Такая предметоцентричность неслучайна – ее целью является фиксация путем овещствления живого поступка или мысли в потоке времени. Именно поэтому в музейном пространстве экспонат становится живой основой фрагмента прошлого.

## Основное содержание

С началом XXI века в международном профессиональном сообществе отмечается стремление современного музея к более активному взаимодействию с публикой. В этом проявлено и стремление посредством витальности преодолеть архаичность коммуникативного процесса. В дискуссиях, посвященных вопросам формирования музейного пространства будущего, появляется запрос на осмысление значения тактильных, слуховых, пространственных ощущений, иными словами, мультисенсорном восприятии экспонируемого материала. Это дает начало новой миссии музея как места, «формирующего» воспоминания.

Так, например, обращаясь к вопросу формирования памяти, Дж. Уорд рассматривает воспоминания как совокупность компонентов (сенсорных, эмоциональных, вербальных), разнесенных по разным зонам мозга [Уорд, 2022, с. 352]. При этом само разнесение не гарантирует лучшего запоминания. Ключевым для исследователя становится то, насколько сильно эти компоненты «подходят друг к другу». Иначе говоря, для лучшего запоминания человеку требуется устанавливать смысловые ассоциации разной модальности, в поиске чего сегодня также находится современный музей.

В контексте этих рассуждений закономерным становится внедрение в пространство экспозиции элементов театрализации и зрелищности, интерес к которым в музейном сообществе обусловлен и тем, что дистанция между зрителем и спектаклем отсутствует. Если зритель находится в игровом пространстве, то он уже вовлечен в происходящее. Таким образом, между присутствующими появляется общий культурный контекст, действительный на межсубъектном уровне.

В современной практике экспозиционных пространств России наблюдается устойчивый интерес к возникновению музейно-театральных проектов. Эксперименты в своих пространствах проводят крупнейшие музеи: Музей Москвы, Государственный Эрмитаж, Московский музей современного искусства, ЦВЗ «Манеж» и другие. В одних случаях репертуарные спектакли переносятся в экспозиционные залы (спектакли театра «Практика» в Музее Москвы), в других – приглашаются режиссеры для создания музейно-театральных проектов специально под материалы и тематики экспозиционных пространств (проект «Хранить вечно» реж. А. Могучий, ЦВЗ «Манеж», 2018 г). Нередко сами экспонаты используются в качестве аутентичного реквизита, что вызывает немалую волну противников в музейном сообществе, апеллирующих к сакральной природе подлинника. Вопрос о внедрении театральной практики в музейную деятельность, не переформатировав ее в деятельность самого театра, вызывает живую дискуссию в профессиональном музейном сообществе с обеих сторон.

Возникшая проблема требует прежде всего изучения влияния уже существующего стационарного легитимного экспозиционного пространства, налагающего на театральную структуру ряд ограничений и конвенциональных условностей. Музейная экспозиция представляет собой искусственно созданную предметно-пространственную структуру, в которую могут входить макеты, бутафория и специально созданные произведения искусства. Но несмотря на дискуссии в поле музееведения, большинство представителей профессионального сообщества отводят основную роль в этой структуре музейному подлиннику.

Процесс перехода, который совершает предмет прежде, чем обрести этот статус, осмысляет известный в музейной среде советский и российский художник-проектировщик Е. Розенблюм. В начале, утверждает исследователь, любой предлагаемый для экспозиции предмет является лишь функциональной частью быта героев экспозиции или экспонируемого исторического промежутка. Однако, статус музейного подлинника, по замечанию Розенблюма [Розенблюм, 1997, с. 112], предмет приобретает только тогда, когда займет место в экспозиции. Существование такой границы объясняется тем, что предмет при помещении в экспозицию теряет свое прямое *назначение* и обретает *значение* конечное, то есть вынимается из привычного бытования. Возвращаясь к началу рассуждения, становится очевидным, что присвоение предметам экспозиции функций театрального реквизита способно запускать обратный процесс, влекущий за собой обесценивание музейного подлинника. Театр как бы снова предлагает предмету исконное назначение, вовлекая его в хронотоп спектакля.

Таким образом перед авторами музейно-театрального проекта встает ряд первоочередных вопросов: задействованы ли подлинники в спектакле? Если такая возможность дана, то как сохранить значение этого предмета, не сводя его вновь к бытовому? А если нет, то, как сохранить предметоцентричность действия? Все это требует поиска сценарно-режиссерских решений, примеры которых мы можем анализировать уже сегодня.

Однако прежде, чем перейти к театральной практике в современных отечественных экспозиционных пространствах, обратимся к теоретическим аспектам вопроса подлинности, которые как мы считаем, заслуживают внимания в вопросе слияния перформативной театральной природы со стационарным пространством экспозиции.

К проблемам, возникающим при переносе музейного нарратива на отличные от музейного подлинника объекты экспонирования, обращается А. Н. Балаш. В качестве возможного ориентира она предлагает концепцию подлинности произведения искусства В. Беньямина, сформулированную в первой половине XX века. Понятия, в прошлом обладающие

сомнительной легитимностью, спустя практически столетие в контексте современной дискуссии оказываются не лишены возможности найти практическое применение. Так, понятие подлинник по Беньямину тесно сплетено с понятием «ауры», которая может трактоваться, как ощущение «дали» от находящегося в непосредственной близости предмета [Балаш, 2017, с. 84]. Подлинность какой-либо вещи вбирает в себя историю, физическую сохранность, владельческую принадлежность, а также все обстоятельства своего бытования. Ключевым моментом становится двойственная природа объекта: все его аспекты наглядно представлены наблюдателю здесь и сейчас, но в то же время наделяют его временной отдаленностью и уникальной историей.

Анализируя одни из последних трудов Беньямина, Балаш приходит к выводу, что одним из залогов сохранения подлинности является «личностное переживание опыта культуры» [Балаш, 2017, 87]. Оно обеспечивает ту самую аурическую дистанцию, или иначе длительность восприятия подлинника, в течение которой наблюдателем раскрываются новые смыслы, формируются связи между подлинником и его местом в пространстве культуры. В этом переходе от пространственной сущности объекта к временной виден потенциал перформативных практик как способа некоего конструирования подлинности. Иначе говоря, личностное переживание посредством живой ткани спектакля, дающее яркие подробности бытования предмета, и уникальной истории, которая задает временную отдаленность, присущую подлиннику, способно воссоздавать «аурическую сущность» подлинника без непосредственного включения его в хронотоп спектакля.

Исторические музеи, как неиссякаемый источник жизненного материала (предметного мира), вызывают повышенный интерес у театра. На сегодняшний день распространена практика музейной театрализации, при которой, привлекая режиссеров и актеров, музей открывает архивы, консультирует труппу, чтобы совместными усилиями создать спектакль, в основу которого будут положены реальные события и экспонаты.

Пример подобного взаимодействия мы можем наблюдать в спектакле, посвященном теме блокады Ленинграда «900 хлопьев снега» (реж. Т. Сидорова), премьера которого состоялась в 2021 году. Это совместный проект театра «Комик-Трест» и Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда. Спектакль был создан на основе архивных записей, подлинников и рассказов научных сотрудников. Сценическое пространство и язык повествования формируется и определяется предметным содержанием – гиперболизированными «репликами» реальных экспонатов; здесь дореволюционный бархатный стул, ветхий буфет, старинные часы и игрушки, которые были доступны детям блокадного Ленинграда. Собранные в архивах материалы об экспонатах составили драматургическую основу спектакля.

Погружаясь в темную, студеноую атмосферу зимы в блокадном Ленинграде, зритель слышит объявление: «Уважаемые посетители экспозиции! Сегодня в нашем музее вы можете увидеть игрушки детей, которые были подняты со дна Ладожского озера, найдены в разрушенных домах, забыты в бомбоубежищах и подарены нам уже после войны самими детьми, пережившими блокаду. Эти экспонаты для нас особенно дороги. За каждым из них стоит целая история...». Последние слова объявления эхом растворяются в стенах музея. Это своеобразное заигрывание с посетителем, который фактически уже выступает в роли зрителя, служит экспозицией для введения «предметного» героя – экспонатов. Переворачивается привычная структура сосуществования актера в предметном мире спектакля – не герой появляется в контексте созданной предметной среды, а предметы существуют как субъекты драматического

действия в контексте сюжетной линии героя.



**Рисунок 1 - Сценическое пространство спектакля «900 хлопьев снега», главный зал Музея обороны и блокады Ленинграда (2021) [Бабинов, 2021]**

Пластическая партитура спектакля строилась на освоении девочкой-блокадницей новой квартиры и предметов быта в ней. Этим была продиктована и стилистическая форма пластического рисунка. Словесный минимализм и особый способ взаимодействия с предметной средой стали «овеществлением» истории героини и сохранили фокус на поэзии блокадных будней. В данном случае реквизит спектакля (фото 1, 2) изготавливался по мотивам подлинников из экспозиций и запасников музея. Кукла, тканевый медведь, кубики, буфет – все предметы рождены в сотворчестве с его работниками. Особое внимание героини к взаимодействию с этой предметной средой выражалось в нарочито подробном тактильном диалоге с фактурой вещи. К примеру, героиня спектакля снимала варежки, отогревая пальцы дыханьем рта, рукой ощупывала поверхность и повторяла изгибы спинки старинного стула, а дойдя до мягкого пружинного сиденья бросалась на него, подскакивала и снова падала, как бы стараясь вволю наиграться этой находкой. Такой подчеркнуто лирический способ взаимодействия актрисы с реквизитом, расширял опыт посетителя музея, переводя его восприятие предмета с визуального и слухового на уровень тактильных ощущений и индивидуального воспоминания.

Всё, от внешнего вида героини до приемов игры, стремится подчеркнуть эту «предметоцентричность» спектакля. Особая масочность в гриме не только добавляет выразительности пластической партитуре роли, но и отсылает к образу черепа, как к подчеркнутому мотиву умирания. Многослойный зимний костюм, в который укутана маленькая героиня, также придаёт нежизнеспособности, скрывая ее естественную телесность. Таким образом «живое» как бы сознательно выключается из спектакля; потому более подчеркнуто выглядят сцены касания экспонатов.

Жизнь в блокадную зиму буквально находится на кончиках пальцев, единственном открытом участке тела. Внимание зрителя невольно фокусируется на предметах, попадающих в руки девочки, что позволяет выстраивать ассоциации и возводить предмет до статуса символа.

Плюшевый медведь, который всегда рядом с девочкой, требует постоянного ухода, внимания, символизирует само детство. В финале, появляясь в виде ожившего большого медведя, именно он заключает в свои объятия закутанную девочку и уносит ее безвозвратно. Составленные в ряд из кубиков «ма», «еда» – как парадоксальное сближение образов, дающих жизнь. И возникающая поперек них «стужа» – как образ, перечеркивающий эти надежды.



**Рисунок 2 - Главная героиня (Т. Пестова) с экспонатами-репликами [Бабинов, 2021].**

Постановщикам спектакля ставилась цель поместить пространство сценическое в экспозиционное. В данном случае мы наблюдаем диалогизм архитектурных особенностей инсталляции с формой выставочного зала. Ландшафт сценографического решения полностью подчинялся ландшафту музейного зала. Активно вовлекалась в игровое поле драпировка, позволявшая создать сценографический образ холодных пустот блокадной зимы (фото 1). Видеопроекции дублировали очертания и рамы окон, расположенных вдоль всего выставочного зала. Таким образом блокадная стужа буквально оказывалась «за окном» у зрителя. Внешний мир, жизнь блокадного города, мама – все остается за гранью этих окон. Реальны только предметы комнаты: радио, часы, буфет, стул и детские игрушки.

Как видно, постановщики «900 хлопьев снега» бережно вводят экспонаты в структуру спектакля, предварительно отобрав только те предметы, на взаимодействиях с которыми будут выстроены эпизоды сценария. Через «оживление» их героиней формируется эмоциональная связь с историческим экспонатом и у зрителя.

Архитектурные конструкции экспозиции для спектакля были задрапированы белой тканью, что позволило создать образ холодного, безлюдного города вокруг героини. Режиссер нарочито сжимает сценическое пространство между структурными элементами зала, уплотняя театральную среду и задавая границу, отделяющую театральное от нетеатрального. Мы не видим взаимодействия с объектами действующей экспозиции: репродуктором, окнами, снарядами ящиками. Действие фокусируется вокруг предметов-героев, создаваемых

тактильным диалогом. Посетитель музея, становясь зрителем спектакля, абстрагируется от восприятия экспозиционной среды и концентрируется лишь на предметах, ставших частью возникшей истории. Эффект от этой зрелищной диспозиции заключается в том, что внимание зрителя, подчиняясь сценическому действию, буквально приковывается к задействованному экспонату, после чего средствами театра архивный материал отделяется в форму чувственных ассоциаций.

Режиссер спектакля «900 хлопьев снега» использует, казалось бы, весьма прагматичный прием укрупнения предметов сценического пространства: взрослый в таком окружении визуально уменьшается, что скрывает очевидное несоответствие возраста актрисы и героини. Однако этот же прием разрешает проблему утраты статуса подлинника при использовании его в качестве реквизита. Заменяя предметы быта внутри спектакля на гиперболизированные реплики, театр дает возможность рассмотреть словно под увеличительным стеклом, прочувствовать через призму тактильных, слуховых и вкусовых ощущений героини то, что мы рассматривали как «аурическую» сущность подлинников – следы их бытования.

### Заключение

Таким образом спектакль на время действия внутри себя создает мультимодальную экспозицию, логика построения которой выражается через драматургию. Приближая таким способом процесс визуального знакомства посетителя с подлинниками к мультисенсорному переживанию, театр реализует актуальную на сегодняшний день для музея задачу формирования воспоминаний.

Сама идея «рассказов в вещах» в музееведении не нова. Существование драматического потенциала исторической вещи отмечал в период «музейного бума» А. З. Крейн – один из ведущих представителей советского и российского музееведения. Экспонаты сами по себе, как пишет Крейн [4], несут чувственный образ, но сложность заключается в создании внутренней, смысловой связи всей экспозиции. В спектакле «900 хлопьев снега» авторы фокусируют действие на каждом объекте блокадного быта, соединяя один с другим, вписывая каждый в один прожитый девочкой день. Таким образом музееведческий прием трансформируется и находит свое применение уже в поле возможностей театра.

Процесс формирования музейно-театральных проектов сложен и требует времени и обмена опытом. В каждом случае границы взаимодействия определяются участниками индивидуально. Но несомненно то, что такие проекты предлагают уникальный опыт «исторических переживаний» посетителю музея. Такие события неизменно получают положительный отклик среди посетителей музея и становятся полезным опытом для обеих институций.

### Библиография

1. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
2. Балаш А. Н. Концепция подлинности произведения искусства В. Беньямина в эпоху цифровой культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2017. № 3. С. 84-87
3. Крейн А. З. Жизнь музея. М.: Издательство «Советская Россия», 1979. 256 с., ил.
4. Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции. // Музейная экспозиция. Теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции. М.: 1997. С. 108-117.
5. Уорд Дж. Мультисенсорные воспоминания: как различные каналы восприятия помогают запоминанию. // Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. М.: Музей современного искусства Гараж, 2022. С. 352 – 368.

## The Aura of the Authentic: theater in historic exhibition

**Viktoriya A. Barinova**

Master,  
Lecturer on Department of Directing of Theatrical Performances  
and Festivals, Saint Petersburg State Institute of Culture,  
191186, 2, Palace Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: [via.barinova@gmail.com](mailto:via.barinova@gmail.com)

**Mikhail M. Pavlov**

Professor,  
Head of the Department of Directing Theatrical Performances and Holidays  
Petersburg State Institute of Culture,  
191186, 2, Palace Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: [muxmuxpavlov@gmail.com](mailto:muxmuxpavlov@gmail.com)

### Abstract

In the art practice of the last few years, there is a public demand for a more active inclusion of performative practices in museum exposition. The article focuses on museum theatre as a tool for forming memories based on exhibition materials. It explores questions related to the authenticity status of artifacts and their functioning within the performative action. The transition from the physical environment to performativity is considered in the context of Walter Benjamin's theory of authenticity. The article examines the influence of the museum physical environment on the director's artistic concept, using the example of the museum-theatrical performance "900 Flakes of Snow" (State Memorial Museum of the Defense and Siege of Leningrad, Theater "Comic Trest").

### For citation

Barinova V.A., Pavlov M.M. (2024) Aura podlinnosti: teatralizatsiya istoricheskoi ekspozitsii [The Aura of the Authentic: theater in historic exhibition]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (4A), pp. 214-222.

### Keywords

Museum theatre, performance, exposition, museum original, W. Benjamin

### References

1. Assmann A. *Zabvenie istorii – oderzhimost' istoriei* [Oblivion of history – obsession with history]. Compiled, translated from German by B. Khlebnikov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019.
2. Balash A. *Koncepciya podlinnosti proizvedeniya iskusstva V. Ben'yamina v ehpokhu cifrovoj kultury* [The concept of the origin of artworks by W. Benjamin in the era of digital culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iscusstv – Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts*. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State University of Culture and Arts, 2017, no. 3. pp. 84-87



3. Krejn A. *Zhizn' muzeya* [Life of the museum]. Moscow: «Sovetskaya Rossiya», 1979.
4. Rosenblum E. Vremya i prostranstvo v muzejnoj ehkspozicii [Time and space in a museum exhibition]. *Muzejnaya ehkspoziciya. Na puti k muzeu XXI veka – Museum exhibition. On the way to the 21st century museum*. Moscow: 1997, pp. 108-117.
5. Ward J. Multisensornye vospominaniya: kak razlichnye kanaly vospriyatiya pomogaut zapominaniu [Multisensory memories: how richer experiences facilitate remembering]. *Multisensornyj muzej: mezhdisciplinarnyj vzglyad na osyazanie, zvuk, zapah, pamyat' i prostranstvo – The multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art, 2022, pp. 352 – 368.
6. *900 hlop'ev snega v Musee Blokady* [900 Flakes of Snow in Museum of the Siege] Available at: <https://2dar.livejournal.com/213180.html> (Accessed 1 April 2024)