



Музееведение

Поляков Т.П.

Из истории отечественной экспозиционной мысли: идеи и предложения Первого Всероссийского музейного съезда (1930 г.) в области «музейного языка» и их отражение в экспозициях начала 1930-х годов

Аннотация. Статья посвящена концептуальным идеям и предложениям в области «музейного языка» и методов проектирования музейной экспозиции, высказанным на Первом Всероссийском музейном съезде (1930 г.) и оказавшим значительное влияние на экспозиционную практику советских и российских музеев.

Ключевые слова: музей, музейный съезд, музейная экспозиция, музейный язык, иллюстративно-тематический метод, музейно-образный метод.

У современных историков-музееведов отношение к Первому Всероссийскому музейному съезду, состоявшемуся в декабре 1930 года, скорее негативное, чем позитивное [1]. На это есть объективные причины. Однако напомним читателю, что идея создания Института [2], ставшего в заключительный период своего развития Российским институтом культурологии и в 2014 году слившегося с Институтом Наследия, возникла в резолюциях данного съезда. Более того, модное сегодня понятие «музейный язык» пришло к нам не с запада в конце 20-го века, вместе с понятием «музейная коммуникация», а впервые было сформулировано на этом противоречивом съезде. Так что есть смысл рассмотреть его некоторые идеи и решения, оказавшие заметное влияние на все дальнейшее развитие отечественной экспозиционной мысли и практики, более объективно.

Прежде чем перейти к описанию этого события, попытаемся представить обобщенный образ докладчика - теоретика и практика в области новых музейно-экспозиционных методов, возникших во второй половине 1920-х годов. Неоценимую помощь нам окажет роман Пантелеймона Романова «Товарищ Кисляков», написанный накануне съезда, в 1930-м году, и имевший концептуальный подзаголовок - «последняя глава из истории русской интеллигенции» [3].

Главный герой романа, Ипполит Григорьевич Кисляков, когда-то служил инженером-путейцем. И профессия, и имя - все здесь имело символический смысл. Железная дорога для России начала 20-го века - это дорога в будущее, ну а имя ассоциировалось с хорошо знакомым нам предводителем дворянства из романа Ильфа и Петрова. В общем, имел Ипполит Григорьевич прекрасную работу, шикарную квартиру и красавицу жену, а в целом - жизнь, насыщенную приятными событиями.

И вот наступил 1917-ый год, который известный русский философ, В. В. Розанов, очень удачно сравнил с железным занавесом, неожиданно обрушившимся на сцену и напугавшим зрителей: всё, спектакль окончен, можно брать шубы и расходиться по квартирам. Глянули, а нет ни шуб, ни квартир...

В общем, бывший инженер был вынужден надеть пальто с заплатой на спине, слышать вопли недовольных соседей по коммуналке и идти работать в... музей. Имя этого музея определить нетрудно: «Высокие стрельчатые окна с решетками, угрюмый, молчаливый вид делали его похожим на церковь, а бесчисленное количество башенок, шпилей на крыше еще более увеличивало это сходство». Экспозиция также узнаваема: «Залы были наполнены огромными желтыми шкафами, в других местах виднелись древние колесницы, предметы царского обихода, у стен стояли стеклянные витрины с табакерками, в углах высокие мраморные и яшмовые вазы, каменные бабы, какие-то предметы всевозможных видов и форм, частью разобранные и размещенные вдоль стен» [4].

Словом, обречен был бедный Ипполит Григорьевич на медленную смерть от коммунальных клопов и музейной пыли. Но вот в музее появился свой Мефистофель. Да, именно так представляет автор романа нового директора музея, «товарища Полухина»: «особенно остался у всех в памяти его стеклянный глаз, смотревший мертвенно-резко, не моргая. Он даже как-то нейтрализовывал более мягкий взгляд живого глаза» [5]. Вспомним описание булгаковского Воланда, у которого правый глаз - «пуст, черен и мертв» [6].

Почему этот советский «дьявол» выбрал именно Кислякова, сказать трудно. Но решение было принято: «Мы сейчас не такие богатые, чтобы у нас гробницы да еще без дела стояли. Нам нужно на образцах показать всю дорогу, по которой прежде шли и по которой теперь идем. Вот это будет нужный музей!» [7]. Такова была установка товарища Полухина.

Через две недели Ипполит Григорьевич принес концепцию новой экспозиции. В тексте мелькали такие знакомые нам выражения, как «характерные периоды и диалектика истории», «быт разночинцев, интеллигенции и нарождающейся буржуазии», «социальные противоречия и революция», «электрификация» и т. п. Можно представить, что намечалось свершить в старых залах Исторического музея. Чего стоит только один диалог между новым Мефистофелем и новым Фаустом:

« - Ну, пойдем примеряем, как все это будет, - сказал Полухин. Они вошли в первый зал.

- Ну, на кой черт они весь зал заняли одними боярскими да царскими кафтанами? - сказал Полухин.

- Ага, вот ты теперь сразу видишь, в чем недостаток, сразу видишь, что дело только в образце, а не в количестве и не в разнообразии выкроек. Вот когда в этом зале будет обстановка царского дворца, а рядом мужицкая изба с топкой по-черному - вот это будет действовать.

- А николаевские шапки тогда к черту?!

- Зачем к черту? — сказал Кисляков. - Мы к ним прибавим даже какую-нибудь корону, если хочешь, а рядом с ними какое-нибудь воззвание партии и крюк от виселицы...

Кислякова вдруг охватило радостное возбуждение от удачно высказанной мысли:

- Всю жизнь, всю историю и ее ход сжать на пространство каких-нибудь ста аршин! — говорил он, с радостью чувствуя, что весь горит оживлением» [8].

Умер последний русский интеллигент - Ипполит Григорьевич Кисляков. Родился «товарищ Кисляков» - музейный проектировщик с амбициями нового, советского демиурга. Спустя годы, в музей пришли его дети, затем - внуки и правнуки, называющие себя мастерами [9]. Что же касается их пращура, то уже через неделю после описанных событий он был рекомендован партийной ячейкой на должность заместителя директора. Ну, а там недалеко и до трибуны съезда...

Итак, накануне Первого Всероссийского музейного съезда (1930 г.) журнал «Советское краеведение» опубликовал тринадцать вопросов для предстоящего обсуждения. Лейтмотивом почти сорока докладов, прозвучавших на съезде, стал шестой по счету вопрос: «Методы применения принципов диалектического материализма в музейной работе». Делегаты съезда должны были обобщить накопленный опыт и разработать «такие формы экспозиции, при которых резче и четче выявлялись бы целевые установки, освещенные под углом зрения теории Маркса о классовой борьбе, о диалектическом материализме, увязанные с интересами пятилетки во всех ее областях» [10].

Свою работу делегаты начали с того, что демонстративно удалили со съезда одного из ведущих музееведов-этнографов, Б. Ф. Адлера, тем самым как бы политически умертвив традиционные «формы экспозиции». Но пусть это останется на совести первого поколения «кисляковых», пытавшихся выжить любым способом. И надо сказать, что им это пока удавалось, поскольку модный тогда «диалектический материализм» в известной степени провоцировал дальнейшее развитие экспозиционной мысли.

В ведущем докладе «главного музееведа» страны И. К. Луппола (судьба которого оказалась печальна) утверждалось, что все «материальные предметы находятся между собой в известных

отношениях», однако эти отношения «материальны, но не предметны». А поскольку традиционные музеи являются собраниями материальных предметов, вещей, то для показа отношений и различных форм движения материи необходимо разработать «музейный язык». Причем, исходя из опыта современных ему музеев, Луппол считал, что подобный язык не должен сводиться ни к этикетажу («подсобному музейному ресурсу»), ни к экскурсионному рассказу. Специфика музея, «его язык» - экспозиция, т.е. «метод наглядных представлений, вызывающих определенный строй понятий» [11].

Так возникла концепция музейного языка, наиболее концентрированно выраженная в докладе представителя Исторического музея Ю. К. Милонова. Согласно этой концепции, объектом экспозиции является не музейная вещь, а «музейное предложение», т. е. «мысль, выраженная комплексом предметов». «Правда, - отмечал докладчик, - это приводит к целому ряду трудностей, потому что надо сделать музейную экспозицию читабельной». Следовательно, основная задача состоит в том, чтобы разработать «грамматику и синтаксис музейного показа» [12].

Однако Милонов не смог решить поставленную задачу, поскольку плохо представлял себе качественное отличие «предложения» из наукообразного, линейного текста от «предложения» из текста художественного, объемного. В первом случае, как известно, возникают одни законы объединения элементов языка в читабельную фразу, во втором - другие. Объективно Юлию Карловичу были ближе, конечно же, наукообразные музейные тексты: помимо подлинных предметов, здесь применялись копии и муляжи, связанные «между собой в неразрывное целое при помощи надписей и разного рода иллюстраций» [13]. Так что проблема создания универсальной «грамматики» осталась открытой.

Далее все развивалось, на первый взгляд, довольно гладко. В ведущих докладах представителей пяти музейных профилей проблема конструирования «музейного предложения» решалась по двум направлениям: в одних докладах доминировала идея предметного комплекса, объединенного иллюстрациями и текстами; в других - идея художественного образа, целостного за счет художественной условности и эстетической конкретности. Иначе говоря, одни музееведы, увлеченные наукообразной стройностью «диалектического материализма», склонялись к научному, иллюстративно-тематическому методу, другие, ставившие на первое место романтический пафос нового учения, склонялись к художественному, музейно-образному методу.

Откровенным сторонником иллюстративно-тематического метода являлся Б.М. Завадовский. Он пытался сгладить этикетажем и «подсобными материалами» метафизические «недостатки» ландшафтных комплексов в естественнонаучном музее, превращающимся, по мнению докладчика, в «музей-читальню». Впервые био-экспонат становился средством «освещения истории революционной теории» [14]. В том же духе развивал концепцию «музейного предложения» и А.А. Федоров-Давыдов, стремившийся выразить «борьбу стилей» в художественных музеях путем «лозунгового материала» - таблиц, диаграмм, карт и других

вспомогательных экспонатов, органично входящего в комплексы, состоящие из подлинных предметов искусства [15].

Объективным сторонником музейно-образного метода являлся А.В. Шестаков, утверждавший «язык образов» как ведущее средство музеев Революции. Причем, впервые дав определение понятию «художественный образ» в применении к музейной экспозиции («художественный образ — это идеал в конкретно-чувственной форме и в экспозиции») и утвердив художника в качестве «составного работника всякого музея Революции», он в то же время рассматривал художественные произведения как «элементы экспозиции», практически сводя их к экспонатам [16].

На грани перехода от ансамблевого метода к музейно-образному методу стоял Н.А. Шнеерсон. Он не только отвергал традиционные систематические экспозиции краеведческих музеев и выдвигал идею «построения искусственных бытовых комплексов», но и отрицал необходимость существования изолированных отделов, мешающих выражению связи «между природой и человеком» [17]. В конце 20-го - начале 21-го века эта проблема станет весьма актуальной для проектируемых произведений экспозиционного искусства с краеведческой тематикой. Появится новый термин – «культурный ландшафт», соединяющий памятники природы, истории и культуры в единый комплекс, созданный Природой и Человеком.

В итоге авторы ведущих докладов, объективно утверждая два новых экспозиционных метода, взаимодополняющих друг друга в теории, но противоречащих друг другу на практике, выработали, по сути, только «принципы», но не решили ни «грамматические», ни «синтаксические» задачи целостного музейного языка. Отсюда и появилась известная идея «культкомбината», заменявшая «старое, затхлое слово музей», отрицавшая экспозицию как «отзвук старого музея» и провозгласившая принцип «руками трогать», наиболее соответствующий техническим музеям. Эту идею по-женски резко высказала Р. Н. Фрумкина, отрицавшая «музейный империализм» и предложившая объединить в культкомбинате «все виды политпросветработы на равных началах» [18].

Отстоять «музейный империализм» можно было только практической экспозиционной работой, развернувшейся в начале 1930-х годов. В создаваемых музейных и выставочных экспозициях применение иллюстративно-тематического и музейно-образного методов имело свои особенности, отражавшие специфику художественного процесса того времени.

Во-первых, задачам иллюстративно-тематического метода в полной мере соответствовали традиционные направления изобразительного искусства, опиравшиеся на художественную практику русских передвижников. Жанровый «реализм» Ассоциации художников Революции (АХР), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и т. п. групп постепенно заполнял советские музеи, откладываясь в фондохранилищах в виде бесчисленного количества экспонатов-иллюстраций, фиксирующих, с точки зрения художника и заказчика, исторические процессы, явления и события.

Во-вторых, художественным принципам музейно-образного метода максимально соответствовали авангардные направления искусства, получившие название «конструктивизм» или «производственное искусство». Идея эстетической организации предметной среды путем художественного конструирования (являющегося, по мнению сторонников «производственного искусства», важнейшим фактором формирования человека нового мира) легла в основу нового, художественного метода музейного проектирования.

На первый взгляд, «диалектичность» иллюстративно-тематического метода и художественная целостность музейно-образного метода могли бы дополнить друг друга. Однако механическое соединение двух методов, основанных на разных принципах и технологиях организации «музейного предложения», и искусственное объединение жанрового «реализма» и символического «конструктивизма» внесло бы в экспозиционное пространство только дисгармонию.

После съезда начала активно развиваться экспозиционно-выставочная деятельность Литературного музея при библиотеке им. В.И. Ленина. Основные принципы иллюстративно-тематического метода как нельзя лучше соответствовали задачам литературоведческих выставок, призванных не только проиллюстрировать «творческий путь» писателя, но и «раскрыть основную идею, коснуться художественных особенностей произведения» [19]. В духе иллюстративно-тематического метода, например, была интерпретирована юбилейная выставка В. Маяковского «20 лет работы».

Первоначальная, авторская идея прижизненной выставки - «отчет о работе» (февраль 1930-го года). Этому полемическому отчету соответствовало и нарочито сумбурное, казалось бы, антиэстетическое оформление, создающее образ «адовой работы» на Революцию. Тогда мало кто понимал, что юбиляр хотел превратить книжно-плакатный хаос в эстетический объект. Прошел год после трагической смерти Маяковского. Сотрудники Литературного музея, куда перешли экспонаты с выставки, решили «поправить» поэта, совместив в новой экспозиции несовместимое:

- с одной стороны, посмертная интерпретация была пронизана конструктивистскими и условно-символическими элементами оформления (способными, в принципе, усилить художественную идею Маяковского);
- с другой стороны, попытка проиллюстрировать «творческий путь поэта» реализовывалась в специально созданных реалистических картинах «Залп Авроры», «Штурм Зимнего» и др., - т. е. в довольно аттрактивных и самостоятельных экспонатах, аккуратно развешанных по стенам.

В итоге выставка «20 лет работы» потеряла свою художественную целостность, превратившись в иллюстративный альбом на тему «Жизнь и творчество Маяковского».

Авторы следующей экспозиции, открытой в 1932 году и посвященной А. М. Горькому, «углубили» альбомную идею, заказав иллюстрации к романам «Мать», «Дело Артамоновых», пьесе «Враги» и другим произведениям. В результате в Литературном музее сформировались основные принципы иллюстративно-тематического метода, отвергавшие конструктивистское стремление к художественной организации пространства и опиравшиеся на конкретно-реалистические, иллюстративные образы. Уже в 1935-ом году на выставке, посвященной А. П. Чехову, доминировали «затянутые холстом светло-серые стены, белые планшеты с текстами» и, естественно, иллюстрации к «Дяде Ване», «Ионычу» и другим произведениям писателя. Сторонники иллюстративно-тематического метода, игравшего ведущую роль в литературных музеях до середины 1960-х гг., находились в абсолютной уверенности, «что без иллюстраций к важнейшим художественным произведениям нельзя полностью показать творческий путь писателя» [20].

Но не всё было так тоскливо. В Центральном музее Революции в начале 1930-х гг. произошла маленькая «революция»: музейно-образный метод на время потеснил иллюстративный. «Винюваты» в этом оказались ученики Л. Лисицкого и Г. Клуциса - молодые художники Н. Симон и Г. Миллер, помогавшие корифеям «производственного искусства» оформлять международные промышленные выставки в конце 1920-х годов. Как известно, школой Лисицкого были разработаны новые технологии экспонирования, включавшие организацию единого пространственного образа, активное использование символических, динамичных конструкций, фотомонтажи, объемно-пространственные плакаты, «витрину-образ» и т.п. [21].

Нарисуем примерную модель внедрения этих технологий в музейно-экспозиционное проектирование.

Допустим, необходимо было «отразить» в экспозиции тему «Речь В. И. Ленина на третьем съезде комсомола». Сочинялся так называемый «щит-плакат», представлявший собой обычный стенд с документами, иллюстрирующими это историческое событие. Под стендом размещали обычную витрину, где аккуратно располагались вещественные «свидетели» эпохи. В том числе: ленинская кепка, комсомольские буденовки, мандаты, фотографии, письма и воспоминания комсомольцев-современников. Вроде бы, все хорошо, но... пропадавал романтический пафос той знаменитой речи. Тогда приглашали бывшего художника-передвижника, имевшего членский билет АХРР [22], который, получив соответствующую установку, создавал живописное полотно с соответствующим названием. Здесь все было ясно и понятно: вот вождь, троекратно призывающий «учиться», а вот молодые строители нового мира, с волнением внемлющие этим призывам. Картина размером 3 на 4 метра крепилась в центре стены, а вокруг нее и под ней располагались уже знакомые витрины-стенды с музейными предметами.

Получалась забавная вещь: обладая полной экспозиционной самостоятельностью, являясь экспонатом, формально приравненным к музейным предметам, эта живописная иллюстрация отнюдь не воспринималась как «подлинный свидетель» тех событий, о которых рассказывала.

Максимум, о чем она свидетельствовала — это о гениальности художника или о благом решении администрации создать подобную музейную экспозицию. В то же время, по своей аттрактивности картина-иллюстрация намного превосходила вышеперечисленные музейные предметы. Вот такой парадокс, незаметно уничтожающий музейную специфику.

Теперь о том, как подобную проблему решали ученики Л. Лисицкого. Создаваемые ими метафорические конструкции, выражавшие динамику происходящего на съезде комсомола, являлись как бы результатом взаимного компромисса: витрина и картина двигались навстречу друг другу, при этом первая приобретала смысловую функцию, а последняя теряла свою предметно-экспозиционную самостоятельность. В итоге получалась символическая или метафорическая конструкция, выполнявшая функции витрины и дешифрующая смысл предметного натюрморта, представленного в контексте этой конструкции-витрины. Сегодня мы назвали бы это произведение музейной инсталляцией. С помощью подобных технологий реорганизовывалось и локальное пространство бывшего «тематического комплекса», и общее пространство экспозиции.

Нетрудно догадаться, что пропагандистские идеи, характерные для идеологических экспозиций тех лет, трансформируются, в данном случае, в идеи художественные, способствующие более тонкому, неоднозначному восприятию образа. Вспомним известный плакат Л. Лисицкого «Клином красным бей белых», развивающий идеи «Черного квадрата» К. Малевича. Если убрать политический текст времен гражданской войны, то художественная идея плаката практически не изменится: в столкновении красных, черных и белых геометрических фигур прочитывается вечная тема борьбы и сопротивления, конфликт старого, устоявшегося и нового, зарождающегося. Применение этих принципов в музейной экспозиции позволяло ее авторам отходить от наивных, политизированных мифов и концепций, заставляя посетителя думать, находить собственные ответы на художественные вопросы, которые скрывались в экспозиционном «ребусе».

Но не будем чрезмерно выдавать желаемое за действительное. Даже если политические идеи преобладали, художники-конструктивисты, экспериментировавшие в тогдашних музеях, создавали потенциальный запас приемов и средств, получивших впоследствии новую экспозиционную жизнь. Например, в инновационных музейных проектах 1960-х -1980-х гг. в качестве технологий применялись: цветовая символика фанерных конструкций, спиралевидные витрины с философским акцентом, «овеществленные плакаты» — символические натюрморты из музейных предметов и геометрических фигур, а также объемно-пространственные фотомонтажи и многое другое из наследия начала 1930-х годов.

Драматизм же исторической ситуации заключался в том, что реализаторы «производственного искусства», исследовавшие традиции промышленных выставок конца 19-го - начала 20-го вв., пришли в музей с большим опозданием, на излете своей творческой биографии. Пришли тогда, когда основные позиции были уже захвачены теоретиками и практиками «реалистического» иллюстрирования. Кроме того, «фанерное творчество», органично соответствовавшее

выставочной деятельности, проигрывало при создании стационарных экспозиций, рассчитанных на длительный срок эксплуатации. Что же касается «непонятности» конструктивистских экспериментов начала 1930-х гг., якобы «снижавших посещаемость музея», [23] то факты опровергают подобную зависимость. Если в «конструктивистском» 1933-ем году Центральный музей Революции посетили 253 тыс. человек (в 1930 г. — 270 тыс.), то в 1939 г., после «коренной перестройки музея» и его якобы непонятной экспозиции, — 237 тыс. человек [24], что говорит о более сложных процессах, анализ которых не входит в задачу данной статьи.

Итак, подведем некоторые итоги: на Первом Всероссийском музейном съезде было фактически узаконено не только отношение к музею как к особому языку культуры, но и формирование двух новых методов построения музейных экспозиций, известных сегодня как иллюстративно-тематический и музейно-образный, в большей степени отвечающих идеологическим задачам того времени. Однако вопрос о том, какими должны быть экспозиционные «тексты», остался формально открытым: необходимо было решать, что же все-таки есть экспозиция — система предметных иллюстраций к учебнику или художественное произведение с музейной спецификой?

На этот вопрос ответило директивное постановление ЦК ВКП (б) и СНК от 16 мая 1934 г. о преподавании гражданской истории в школах СССР: музейная экспозиция должна была стать развернутой иллюстрацией к курсу истории. От нее требовалось «обеспечить для учащихся доступность, наглядность и конкретность исторического материала» [25]. На ближайшие десятилетия иллюстративно-тематический метод потеснил музейно-образный метод и его сторонников, впервые получивших право голоса на легендарном музейном съезде. Эксперименты в музейном пространстве продолжались...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См., например, соответствующую статью в Российской музейной энциклопедии (М., 2001).

[2] Суть идеи заключалась в создании специального научно-исследовательского института, который продолжил бы разработку «марксистских методов и программ музейной работы», сформулированных в докладах и резолюциях съезда.

[3] Романов П. С. Товарищ Кисляков / Романов П. С. Светлые сны: Роман, рассказы. — М., 1990. — С. 463-465.

[4] Там же. С. 464.

[5] Там же. С. 465.

[6] Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Роман. — М., 1978. — С. 35.

[7] Романов П. С. Светлые сны... С. 468.

[8] Там же.

[9] Дилемма «интеллигент или мастер» волновала многих российско-советских интеллектуалов, от М. А. Булгакова – до Л. Н. Гумилева. Последний часто говорил: «Я не интеллигент, у меня профессия есть».

[10] Труды Первого Всероссийского музейного съезда: в 2 т. Т.1 - М., 1931. С. 24.

[11] Там же. С. 24-27.

[12] Там же. С. 78-81.

[13] Там же. С.81.

[14] Там же. С. 95.

[15] Там же. С. 120.

[16] Там же. С. 142.

[17] Там же. С. 169.

[18] Там же. С. 245.

[19] Виноградова К. Экспозиционная работа Государственного литературного музея за тридцать лет (1923-1953 гг.) // Методика литературных экспозиций. – М., 1957. – С. 25-40.

[20] Там же. С.26-28

[21] Кликс Р. Художественное проектирование экспозиции. – М., 1978. – С. 23-49.

[22] АХРР – Ассоциация Художников Революционной России (1922-1932 гг.)

[23] См. мнение А.Б Закс: Закс А.Б. Из истории Государственного музея Революции СССР (1924-1934 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР : Сб. науч. трудов НИИ музееведения. Вып.9. – М., 1963. – С.5-83.

[24] Закс А. Б. Из истории Государственного музея Революции СССР... С.5-83.

[25] К изучению истории: Сборник. – М.: Партиздат, 1937. С. 10-20.

Поляков Тарас Пантелеймонович,

кандидат исторических наук, доцент.

заведующий Сектором экспозиционно-выставочной деятельности музеев,

Российский научно-исследовательский институт

культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Москва),

e-mail: polyakov_t@mail.ru

Polyakov T.

From the history of the national exposition thought: the ideas and proposals of the First All-Russian Museum Congress (1930) in the field of ‘museum language’ and their reflection in the exhibitions of the early 1930s

Abstract. The article is devoted to the conceptual ideas and proposals in the field of Museum language and methods of designing museum exhibitions, expressed at the first Russian Museum Congress (1930), which has rendered significant influence on practices Soviet and Russian museums.

Key words: museum, museum congress, museum exhibition, museum language, exhibition techniques.

Polyakov Taras Panteleymonovich,

D. in History,

Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.Likhachev

(Moscow),

e-mail: polyakov_t@mail.ru