

ЕКСПОЗИЦИЯТА НА ИСТОРИЧЕСКИЯ МУЗЕЙ – ОБЕКТИ И ИДЕОЛОГЕМИ (По материали от експозицията на Историческия музей в Перник)

Леонора Бонева

От музеологична гледна точка експозицията на Историческия музей–Перник представлява много интересен обект за изследване. Особеното е, че тя би могла да бъде предмет както на актуалната, така и на историческата музеология. Тридесет години след създаването ѝ, тя не е загубила качествата си на медия¹. А това е една внушаваща респект възраст, дори когато вече малцина си спомнят предписанията, определящи за постоянните експозиции десет години живот.

Неизбежно динамиката, която лавинообразно залива всички сфери на живота, навлиза и в музея. В литературата вече се третира като нерелевантен самият термин “постоянна експозиция” с аргумента, че е заемка от времето на викторианските музеи заедно с философията, че експозицията трябва да трае едва ли не толкова, колкото и зданието, в което се намира². Днес организирането на големи временни изложби е трайна тенденция, една от характеристиките на явлението, определено като “музеен взрив”, и често до тях постоянните експозиции остават в положението на “бедни родители”³. Много от големите художествени музеи (а и не само те) като Галерията Тейт в Лондон и Музея Уитни в Ню Йорк излагат под формата на временни експозиции⁴. Други музейни мениджъри отстояват различна философия и се ориентират към инвестиране на сили и средства за системно обновяване на части от постоянната експозиция⁵.

В рамките на дилемата постоянна/временна изложба Пернишката експозиция предлага благодатен повод за размисъл върху проблема за границите на валидност на предимно негативната конотация, която свързва музея с консерватизма, както и за необходимостта от традиции при концептуализирането и реализацията на фундаментален социокултурен феномен като музея и неговата основна медия – експозицията. Защото е очевидно, че музеят не само събира и съхранява, но и създава културни ценности. Защото навсякъде – не само в добрата стара Англия, музеят символизира качеството на обществото, което го създава⁶.

В това отношение Перник като ли е христоматиен пример. В период на подем на една мощна индустрия с национално значение, през 1972–1973 г. се създава първата модерна музейна експозиция, която става жалон в българския вариант на музейния взрив, генериран през 60-те и 70-те години на XX в. И тридесет години по-късно, в една нова ситуация – след колапса на държавната индустрия, с оскъдните си финансови възможности музеят се затруднява да възстанови интегритета си, нарушен със закриването на половината от постоянната му експозиция, наложено от промяната на обществената нагласа в началото на 90-те.

Междувременно паралелът между английските музеи и нашата музейна практика спонтанно беше експлициран

и при една академична анкета. “Според данни на текст-анализ, проведен в Англия през 1990 г. само в 20% от случаите понятието “музей” се използва с положителна конотация. С какво си обяснявате това и в кой период от развитието на музеите е породена тази обществена нагласа?” Резюмиран, единодушният писмен отговор на абсолвенти-бакалаври в специалността “Пространствен дизайн” от Художествената академия “Николай Павлович” гласи: ”по времето на комунизма/социализма/тоталитаризма за българските музеи”, което може да се приеме не само и не толкова като форма за маскиране на недостатъчна сигурност в областта на историческата музеология, колкото като априорна искрена убеденост.

Априорността обаче се среща не само в студентските аудитории, нито пък е български патент. Освобождаването от “духа на очевидност в музейното мислене”⁷ е първата предпоставка за развитието на музеологията не само по света, но и у нас. Необходимостта от специализирана музейна критика е осъзната поне от четиридесет години насам и това е един от пътищата за проверяване на качеството на работата и за утвърждаване на авторитета на музейните работници според американските автори⁸. Тези аргументи до голяма степен лежат в основата на мотивацията и на настоящето изследване, чиято задача най-общо може да се определи като критичен анализ на експозицията на Историческия музей–Перник. Поради отдалечеността във времето, в някои отношения той обхваща и елементи на херменевтична реконструкция, наложени от недоброто документиране и архивиране на дейностите по изграждането на експозицията.

Каква е все пак изворовата база на изследването? На първо място, запазената част от експозицията, на второ, запазените тематични планове за разделите

“Етнография” и “Капитализъм и работническо революционно движение”, на трето – спомените на колегите, участвали при подреждането⁹. За съжаление в научния архив на музея не се намират отложени протоколи от обсъждания при подготовката на експозицията, някакъв вид обяснителна записка или концепция към проекта, самият проект за подреждането и оформлението на експозицията и съвременна фотодокументация. “Духът на очевидност” изглежда доминира изначално в настроението в колегията на Окръжния исторически музей–Перник и неговата експозиция не е коментирана в специализираните музейни издания¹⁰. Кратък отзив за частта, посветена на работническото революционно движение, се съдържа в обзорната статия на Захари Миланов “Въоръжената борба на българския народ и музеите”¹¹. По-подробно експозицията е описана в един пътеводител, посветен на 1300-годишнината от създаването на българската държава¹². Колегите-историци и художникът-оформител на експозицията Злати Чалъков си спомнят, че Пернишката експозиция се коментира и в списанието на ЮНЕСКО “Музеум” и в актуални информации на Софияпрес, които обаче не можаха да открият в своите архиви. Новооткрытата пернишка експозиция само се споменава в обзорна статия на тогавашния началник на отдел “Музеи” в Комитета за изкуство и култура Иван Кисъв¹³, а на кориците на брой 2 на “Музеи и паметници на културата” от 1977 г. като реклама са поместени три снимки, представящи оформлението на темите за светилището от Даскалово, кукерските игри и пантеона на загиналите в борбата против фашизма. Както става ясно, конкретен музеологичен анализ на експозицията не е правен нито при подготовителната работа, нито след откриването ѝ, нито през годините.

За това настоящият първи опит си поставя двупосочна цел – не само да изследва експозицията от гледна точка на съвременната музеология, но и да я позиционира в съответната за времето на създаването ѝ музеографска референтна рамка – българска и чужда. При постановката на един от фундаменталните за анализа въпроси – този за философията на музейната стратегия и за социокултурната проекция на експозицията, неизбежно възниква с цялата си сложна проблематика въпросът за идеологемите. Тъй като сам по себе си той е поле за самостоятелно научно изследване, тук ще бъде интерпретиран само в конкретното му проявление и във връзка с анализа на експозицията като текст. От друга страна, разкриването на знаковата система на изложбената презентация е възможно само като анализ на работата на авторския екип и на изградената от Злати Чалъков система от значения в експозиционното пространство. Следователно, работата неминуемо се докосва и до една друга голяма тема, тази за творческия инструментариум на художника-оформител. Така като един от възможните погледи към експозицията на ОИМ – Перник, би могъл да се разглежда опитът тя да бъде поставена в рамката на цялостното творчество на художника Чалъков – една също много голяма и важна за историята на културата ни тема, която тук само ще бъде маркирана.

Ясното викторианско послание какво трябва да правят музеите – да развиват умовете, да честват националните герои и история, да култивират вкусове за изкуство и дизайн¹⁴, еволюира през втората половина на ХХ в. Идеята за музея отчетливо е преформулирана на Генералната конференция на ИКОМ в Париж и Гренобъл през 1971 г. и особено на Кръглата маса в Сантяго през 1972 г.: "...музеят представлява учреждение в служба на общество-

то, съставна част от което се явява, и по силата на самата си природа... участва във формирането на съзнанието на обслужваните от него общности."¹⁵ Историческият музей в Перник се създава по същото това време. Как се дешифрират посланията на световната музейна общност в конкретната историческа среда? Как се проявява максимата, че всички общества създават и стопанисват своите музеи според идеята за тяхната полезност¹⁶? Каква е конкретната проекция на постановката, че обществото има нужда от "използваемо" минало¹⁷? Или – къде е поставена оценката на историята в рамката "учителка на живота" – "слугиня на политиката"?

Един съвременен английски анализ например твърди, че мнението за необходимостта от историята и за това, че тя се използва избирателно от различните части на обществото, може да се смята за общоприето¹⁸. Държавата изисква позитивно, предизвикващо гордост минало за консолидиране на нацията. Политическите сили се нуждаят от минало, богато на подходящи примери, които в зависимост от необходимостта да валидизират или да опровергават съвременни аргументи и позиции. Индивидът има потребност от чувство за принадлежност, извлечено от семейната идентичност и история. Така, за да задоволи тези и много други нужди, историята трябва да се създаде и историческите музеи са един от агентите, включени в продукцията на историята, развивана главно чрез техните експозиции. Един от най-четените музеолози на 90-те години Питър Верго посочва като обезпокояваща черта на съвременния начин на правене на експозициите "тайната непочтеност, с която претендираме скрито или експлицитно за обективна позиция и която отклонява от разбирането, че нашият подход е преднамерен"¹⁹. Десетилетие по-рано, вече към края на Студената война, гуруто на съветската

музеология Авраам Разгон ни убеждава: “Както е известно музеолозите-марксистите открито признават комунистическата си партийност, ...която напълно съвпада с научността”²⁰. Дали това е проява на “почтеност” или на пълна безапелационност? И къде сме ние? Къде е българската музеографска школа?

Политическата ангажираност е очевидна и неизбежна. Подкрепя я дори емблематична фигура като Харолд Зеeman с мнението, че строителството на нови музейни сгради (една от ярките прояви на музейния взрив през 70-и 80-те години) се мотивира от “осъзнаването на дълговременната политическа значимост на изкуството при цялата му аполитичност от гледна точка на днешния ден”²¹.

При нас нещата не само, че не са деликатно (или “непочтено имплицитно”) поставени, те са форсирани с ясни политически, “идейно-възпитателни” цели. “Музеите днес са едно от най-важните звена в идеологическата работа на партията” – пише Юрий Пишчулин като мотивация за създаването на Лаборатория по музееведение към Централния музей на революцията на СССР²². И най-беглият преглед на родната стратегия от онова време показва, че на експозицията като идеологическо острие на музея се отделя централно внимание²³. При неизбежното давление на Партията-държава преди повече от тридесет години творческият екип създава в Перник високо професионално постижение, изповядвайки една проста нравствена норма – максимална почтеност при интерпретацията на материалния свят, дошъл от миналото.

Музейната експозиция е открита на 3 март 1973 г. на площ от приблизително 1000 кв.м в специално преустроеното за целта здание на културния дом и театър на Дирекцията на мините. Историята и местоположението на сградата задават един семантично натоварен контекст,

който априори дава висок статус на музея. Той е в непосредствена близост до управленческото сърце на града и същевременно има свое интимно пространство и специален собствен амбианс. Връзката с градското пространство е хармонична и предполага плавен мост към храма на културата, както той се определя и до днес²⁴. Експозицията е разположена на два етажа с еднопосочна ходова линия. На първия етаж са поместени разделите археология и етнография, на втория – капитализъм и работническо революционно движение. Това експозиционно решение е естествен резултат от развитието на самия музей, чиято първа експозиция, показвана в периода 1957–1965 г. на 40 кв.м в един жилищен блок в центъра на града, представя развитието на работническото революционно движение и антифашистката съпротива в района. В края на 60-те години музеят се разраства като структура с пълен исторически профил и в резултат на изключително интензивна и плодотворна проучвателска и събирателска работа фондовете му се обогатяват взривообразно²⁵. Резултатите от археологическите разкопки са сензации, организираните етнографски изложби в града и окръга имат голям успех и мотивират гражданството за сътрудничество и контакти с музея. И така, за един невероятно кратък срок след ремонта на сградата екипът на музея, ръководен от директора Климент Воденичаров, и художникът Злати Чалъков създават модерна и привлекателна музейна експозиция на ОИМ–Перник. Каква е семантичната ѝ структура? Как би могла да се анализира като семиотична система и като комуникативна медия?

За изясняването на тези въпроси на първо място ще се опитаме да определим характера на експозицията в Перник, съотнасяйки я с някои добили гражданственост модели. Като критерий за определяне типа експозиция Йозеф Бенеш на-

пример приема отношението на обектите към оригиналната среда и определя три варианта: автентичен (показване *in situ*), документиран (чрез контекст) и недокументиран²⁶. Пернишката експозиция би могла да се отнесе към втория тип с изкуствено представяне на действителността и по-точно към неговия втори подвид, характеризиращ се с изясняване само на основните черти на представяната тема и ориентация на първо място към посетители без специални интереси, а като втори план – към познавачите и специалистите в съответните области (в конкретния случай – археология и етнология). От гледна точка на ефекта върху публиката предпочитанието е именно към този тип експозиции, защото те осигуряват ефикасност на експозиционните програми и като поставят ударението върху специфичния език на вещите подчертават характеристиката на комуникацията в музея²⁷.

Ако следваме типологията на Дейвид Дийн²⁸ пък бихме определили експозицията на Историческия музей в Перник като тематична, по-близо до обектноориентираните на първия етаж и по-близо до концептуалноориентираните на втория етаж. В нея по интересен начин се съчетават елементи, които по Петер ван Менш бихме разпознали като белези и на ситуационната и на наративната стратегия²⁹ – и двете тематични по природа и свързани с представянето на идеите. Като аргумент може да изтъкнем, че още в начало на експозицията е създадена зашеметяваща среда, възпроизвеждаща атмосферата на Тракийското светилище в кв. Даскалово (II–IV в.). Тя поставя в контекст изложената уникална като състав сбирка от оброчни плочи, посветени на Асклепий, Хигия и Тракийския Херос, намерени при разкопки през последния (по отношение откриването на музея) археологически сезон. Същевременно чрез тях се разказват серия от истории, преплетени една

в друга и излизаци една от друга, също както в класическата епическа традиция. Аналогично ситуационният подход и преливащият от тема в тема разказ характеризират етнографския раздел, докато при представянето на капитализма и работническото революционно движение подходът, както изглежда, е бил изцяло доминиран от наративната стратегия. Какви са разказите? За светилището и средновековната крепост Перник, за поминъка и носиите в Мраката, Граово и Знеполе, за обичаите и празниците; за мината и за промишлените предприятия в града, за живота на работниците, за Георги Димитров и големите стачки и синдикални акции, за въоръжената партизанска борба. Както и за събития от национално значение като Владайското въстание от 1918 г.

При това едно от най-забележителните качества на експозицията в Историческия музей–Перник е, че тя, бидейки до голяма степен наративна, е много компактна и синтезирана. Представени са само типичните за района явления, които по преценка на авторския екип и консултанта ст.н.с. Георги Георгиев³⁰, са обект на научно изследване, на научно разкриване и интерпретация (каквото е случаят с археологическите находки), както и на целенасочено проучване, обвързано с тематично задание в плановете за събирателска работа³¹. Централната политика на съответното ведомство в Комитета за изкуство и култура, отразена върху страниците на музейното списание през 70-те години и кулминирала в съвещанието в Благоевград през 1979 г., е насочена от една страна към “характерна експозиция на базата на събраните в региона паметници”, а от друга, изисква “усъвършенстване на методиката на показ на връзката национално – регионално”³². В това отношение, както и в много други, Пернишката концепция за експозиция може да се приеме за авангардна. Дали това не се

дължи на традиционно високото личностно самочувствие на шопи и граовци, които искат да покажат колко самобитна е *тяхната* култура и колко е богата *тяхната* история? И поради това е презентирана само с поредица от силни, обвързани с района теми, облепени на първокачествен експозиционен материал.

Творческото ядро на работата на авторите на музейната експозиция се състои в създаване на активен знаков порядък. И тъй като по същността си експозицията е вид текст, изграден от символи, които трябва да се прочетат, да се интерпретират и възприемат, самата експозиция може да бъде разглеждана като специфично произведение на изкуството. В нейната физическа структура като съвкупност от вещи, разположени в пространството по определен ред, се оформят два вида смислообразуващи елементи: 1. самите експонати като особен род знаци, които символизируют определени редове предмети и изпълняват репрезентативни функции; 2) разположението на предметите в пространството на експозицията, което символизира определени отношения между тези редове³³. Така артикулацията на пространството е сред първостепенните знаци на значимост и важност. Разполагането на една тема на цял етаж в експозицията на ОИМ Перник е знак за важност и поставя акцент върху раздела за работническото революционно движение с мощен финал – въоръжената съпротива по време на Втората световна война и победата на Девети септември. На първия етаж археологията и етнографията са представени на площи съответно 80 и 240 кв.м. преди разширението на археологическата експозиция със 160 кв.м. при усвояването през 1975 г. на едно паралелно на основната ходова линия пространство, запазило старото си име “лапидариум”³⁴. Като друг основен знак за важност се определя проекцията на визуалната ос при влизането на посетителите. В случая

там са поставени сурвакарски маски, които буквално грабват посетителя и внушителната сбирка от ликове и персонажи от кукерските игри, аранжирана сценографски в огромна витрина в последното пространство на първия етаж изцяло доминира настроението, хвърляйки мост между античното наследство и живата фолклорна традиция.

В Пернишкия музей Чалъков създава пет варианта на експозиционни пространства. В самото разположение на експонатите авторският екип имплицитно залага анализ и оценка на представяните теми. Като естествена кулминация на експозицията е определен финалът, към който посетителят е воден еднозначно по единствено възможния маршрут при строго фиксираната от архитектурата и артикулацията на вътрешното пространство ходова линия³⁵. Различно решените пространства създават специфична среда за отделните теми. И все пак идеята за храма се откроява като водеща в ялната рамка *пресъздаване на антично светилище* в началото и *пантеон на загиналите* в края на експозицията. Планът на светилището в Даскалово задава също основната фигура, използвана по-нататък при разчленяването на интериорите – квадрата. Така концепциите за черния квадрат и за белия куб в изкуството на 20-те и 30-те години на XX в., които намират реминисценции в работата на Чалъков, са не само философски натоварени (или самоцелни, както биха се изразили пазителите на чистотата на експозиционното пространство от нахлуването на “формалистични извращения” в СССР, заклеймили на времето Ел Лисицки и Александър Родченко³⁶), а почиват върху фундамента на основен архитектурен принцип от древността така, както е демонстриран чрез плана на светилището, показан в експозицията. Черно-бялото решение на интериора и мебелите също подкрепя строгия класически

контекст. Инвенция от античния храм може да бъде търсена също и при решението на подовото покритие и облицовката на стените на първия етаж с мраморни плочи.

Дори беглият анализ на чисто музейно-ографската страна, свързана с оборудването на експозицията в Перник, навежда към мисълта за поразяващо съвпадение с нормите от наръчните, обобщили през 90-те години на XX в. световния опит от последните десетилетия³⁷. Най-просто казано, Чалъков е построил една щадяща експонатите и приветлива за публиката експозиция³⁸. Предметите стоят спокойно и по напълно естествен начин, допълващата информация винаги е на нивото на очите, текстовете са контрастно изпълнени, с оптимални размери и полиграфия, снимките са перфектни. Чалъков смело е конструирал огромни витрини, подобни на тези в големите магазини, чието навлизане в американските музеи през 60-те години се оценява като революция в експозиционния дизайн³⁹. Много функционални, тези големи остъквени площи⁴⁰, са подходящи както за инсценировки и композиции при етнографията, така и за излагане на колекции. За археологическите материали те са изключително удобни, защото позволяват експозицията лесно да се променя заедно с попълването на сбирките след всеки археологически сезон⁴¹. Но вероятно изискванията на ръководните музейни органи са още по-мощабни (или Пернишката експозиция вече не е във фокуса на наблюдение на администрацията), защото в изказването си на Благоевградското съвещание Иван Кисьов констатира: “Въпросът за непрекъснатото обновяване на съдържанието на музейната експозиция, без да се влиза в конфликт с художественото ѝ оформление остава открит”⁴². За горния етаж подходът към витрините е различен. Макар експонатите да не могат да бъдат квалифицирани като

реликви в класическия смисъл на думата, проектираните от Чалъков малки хоризонтални дървени витрини (75x50x25cm), разположени периферийно, спонтанно напомнят за прародителите на музейните витрини – остъклените кивоти с мощи на светци, излагани за почитание в светите места. Като елемент на лукс тук може да се посочи вътрешното им осветление.

В музейната практика нерядко възникват недоразумения за това кое осветление е ефектно и кое е коректно и щадящо експонатите. Почти пълното изключване на естествената светлина и заместването ѝ с фабрично контролирано изкуствено осветление, типично за 50-те – 60-те години на XX в.⁴³, постепенно отстъпва позициите си на тенденцията за смесено осветление⁴⁴. Сценографски насоченото осветление вече излиза от мода към края на 80-те⁴⁵ и тъй като в широкото пространство на експозицията има място за различни решения, буди недоумение категоричността, с която днес се представят на четящата публика като “световни тенденции”⁴⁶ вече попреминали увлечения от миналия век. Решението на осветлението в Пернишката експозиция е на съвременното ѝ техническо ниво, с тръбни луминисцентни лампи, скрити зад декоративни ребра⁴⁷ на тавана на големите витрини или по периферията на цоклите на втория етаж с общо разсеяно матово отражение, както се препоръчва и прилага от мнозина дизайнери и днес. Известно е, че луминисцентната светлина със студенината си дава допълнителна доза изкуственост на обстановката. Тя не е подходяща за моделиране на пространството и за поставяне на светлинни акценти в експозицията. Но тъй като в Перник няма показани произведения на изкуството и драматургичният ефект при сценографията е постигнат много добре и при общата осветеност, тези “несъвършенства”, не влияят на качеството на експозицията, още повече че

са предпоставени от нивото на техническа въоръженост по време на създаването на експозицията⁴⁸.

Като среда, която осигурява проявяване на информативната стойност на обекта експозиционният контекст има две форми – материален – общо поставяне в пространството, положение на експонатите, светлина, цвят, пространствена дълбочина, форма и исторически – създаване на определен вид среда и интерпретация на обекта и темата с помощни средства. Според съвременната трактовка художникът в експозицията е длъжен да се отнася към изкуството като инструмент на познанието⁴⁹, а експозицията в музейните зали се създава по принципа на познавателния ред⁵⁰. Предметът е специфичното средство за комуникация в музейната експозиция. Експонатите изпълняват ролята на писмени знаци, а музеят може да бъде уподобен на текст, който използва символи и е предназначен за прочитане, тълкуване и осъзнаване. Колкото повече са обектите, толкова по-силно е въздействието на реалността в експозицията. Отношението към основните принципи – за оригиналност, документираност и коректност определя характера на типа презентация и рефлектира върху идеята за автентичността на експозицията. Какво е решението в Перник? Опитът за реконструкция на миналото е направен с истински предмети. Използването на копия не е прието като експозиционно средство, освен там, където това се налага поради неустойчивостта на материала, както е при документите върху хартия например⁵¹. Резултатите от самоотвержената събирателска работа на научния екип в случая са подкрепени и от позицията на художника. Експонирането “само на свидетели на историческото събитие, т.е. на оригинали, изложени с уважение”⁵², е основен принцип в работата

на Чалъков според неговата лична самооценка⁵³.

Търсенето на специфичен ъгъл, от който да бъде разкрита полисемантичната природа на всеки експонат, е приоритет, а в конкретния случай – и постижение, на тематичните експозиционни решения, някои от които се коментират по-нататък в анализа. С оглед спецификата на интерпретацията на музейните предмети тук по-специално ще се спрем на обектно-ориентираната експозиция, представяща както уникални, така и актуални археологически находки на интереса на специалистите или меродавен доказателствен материал за тематични екскурзоводни беседи в “лапидариума”⁵⁴. По принцип комуникацията чрез обекта е по-трудно разбираема, отколкото чрез другите средства и особено чрез езика, най-добре разработената и изучена семиотична система. Затова, ако обектите не са добре обозначени, се смята че е знак за лоша комуникация. Но мнозина автори на експозиции държат на качествата на комуникацията чрез обекта като вид универсален предлингвистичен език, чрез който може да се общува без разлика във възраст, класа, раса и народност.

В едно от първите обстоятелни изследвания на музейната изложба като семиотична система⁵⁵, като форма на презентация, която същевременно е средство за престиж поради вложените средства, са посочени фотографиите. Как се приемат фотографиите у нас. По принцип се използват масово, защото повечето експозиции са концептноориентирани и при тях е предпоставена темата, а не артефактите. Същевременно в теоретичен план се държи на обектната ориентация на музея като негова същностна характеристика и фотосите се оценяват като медия от втора ръка.

От това, което се вижда сега в Пернишкия музей, може да се заключи, че Чалъков е постигнал хармонично обединяване на двата типа материали – основните, представяни от артефактите, и секундерните, представяни главно от фотографиите. При това фотографиите и обектите не се конкурират по начина, показан например от Робърт Ходж и Уилфред Д'Сауза за анализирания от тях музей на аборигените в Австралия⁵⁶. В Перник фотосите са организирани във фризове или са увеличени като фон за определени сцени, в които поставените на преден план оригинални експонати се включват естествено⁵⁷. Фотосите носят духа и атмосферата на времето (за етнографската част повечето са вероятно от 30-те години на XX в.) и същевременно разширяват неимоверно много рамката за възприятие на обектите, създавайки специфичен контекст за техния прочит от страна на публиката. И макар това да може да се приеме като обща констатация за цялата експозиция, то струва ни се, че би могло да се направи и известна диференциация при подхода на първия и на втория етаж. Долу фотосите създават контекст, докато горе са документи и водещи в основния разказ. И това е неизбежно, защото илюстративната автентичност е важно средство за предаване на съобщението при концептуалноориентираната експозиция. Тук важен е разказът за събитията и той се носи от илюстрацията, която има документален характер и така автентизира дискурса

Трябва да се отбележи, че през 70-те години експозицията на втория етаж често се възприемала от някои туристически групи като отегчителна⁵⁸. Запазените сега по стените островни фрагменти от илюстрации за живота на мината изглеждат интересни, може би защото гледната точка е много променена. Несъмнено отношението към фотосите, представящи близкото

(тогава) минало е било повлияно и от силно иконично натоварената социокултурна среда (публичното пространство на социалистическа България буквално е залято от портрети на “вождове”, на членове на Политбюро и секретари на БКП, на ударници и челници в производството). Но времето е запазило и документирало високата оценка на специалистите за оригиналния начин на представяне на пантеона на загиналите като фотомонтаж на черен фон, от който “изплуват” образите им, засвидетелствана с отпечатването на това експозиционно решение в списанието на ЮНЕСКО Музеум като пример за интересен иновационен подход.

И днес, тридесет години по-късно като характерна черта на авторския почерк на Злати Чалъков трябва да се посочи работата върху фотоиллюстрацията, специфичният за него подход при подбора и обработка на снимковия материал. Така фотосите са не само и не толкова информативни. В повечето случаи те дори не се възприемат по този начин, тъй като завладяват с естетическата си натовареност и по най-деликатен начин въздействат на подсъзнанието. Рецептата е класическа – хубави оригинални снимки, кадрирани и позиционирани с вкус. Това, което дава сила на комуникацията чрез фотографиите е, че те предават пейзажа и хората (не само физическия тип, но и социалните отношения)⁵⁹ с автентичност и непосредственост, аналогична на комуникацията чрез предметите. Ала също като артефакта фотографията като медия е ограничена при предаване на едно по-абстрактно съдържание. Тогава на помощ в повечето случаи идва словото.

В експозициите **писаното слово** се използва в зависимост от експозиционната стратегия и от обусловения от нея характер на изложбата – евокативен или дидактичен. Традиционно се смята, че педагогическите цели на експозицията се

постигат с вербални научни подходи, но в един по-широк план ни се иска да цитираме Харолд Зеeman, който споделя, че при работата си като директор на Бернското кунстхале считал за свой просветителски дълг да развива фантазията на посетителите чрез организираните от него изложби⁶⁰. В Пернишката експозиция се създава впечатление, че етикетите не са предпочитаното средство за информация. Те са минимални като обем и съдържание, но с достатъчна големина на буквите, за да бъдат възприемани от разстояние заедно с обектите.

Съвременна тенденция е езикът, използван в изложбите, да бъде максимално олекотен и доближен до разговорния изказ⁶¹. При информативните текстове минималистичният подход към писмената информация в Пернишкия музей е проявен още по-ярко⁶². Почти няма авторски съобщения, или пък те са от вида на самотното изречение “Основна част от населението се занимава със земеделие и скотовъдство”, поставено върху цяло пано. Този подход всъщност оставя едно широко пространство за интерпретация от страна на екскурзовода и на зрителя. В това усилие той е подпомогнат изключително много от поставените в експозицията чужди авторски текстове⁶³, наречени поради документалния им характер текстове-експонати. Този вид текстове се ползваха с голяма популярност в едно време, когато текстовете бяха основен обект на цензурата. Те широко са били използвани и за коментирание на експозицията на втория етаж в Перник. На първия етаж текстовете-експонати сами по себе са форма на представяне на културното наследство. Те предават фолклорната традиция в поетичен вид⁶⁴ и кореспондират тематично с представяните сюжети в етнографската част. Така създават един много специален контекст, предавайки духа на атмосферата, обгръщаща артефактите.

При това подбраните с голяма любов стихове предават устната традиция, която е близо до по-комуникативния разговорен език. Този подход като че ли потвърждава становището на Хорхе Глужберг, че “колкото и да звучи парадоксално, добрият музей трябва да дава малко информация. Защото комуникация се постига само когато съобщението може да бъде допълнено от събеседника”⁶⁵.

Естествено музейната експозиция като комуникативна среда предполага комбиниране на кодове и съобщения. Традиционно комбинацията на артефакт с текст и фотография се смята за много ефикасна при обясняване на начина на производство и употреба на предмет, дошъл от друга културна среда⁶⁶. Пернишката експозиция илюстрира този подход в етнографската си част – оран, жътва, тепане на черги на реката и т.н. Производственият процес при керамиката например е представен с комбинация от условна възстановка на процеса на работа в грънчарската работилница на фона на градски пазар на грънци, организирани във фриз заедно с текстове-експонати (Иречек, народни песни, приписка от евангелие) фотопортрети на известни майстори от Бусинци, сред които най-големия – Петър Гигов, и впечатляващо представяне на колекция от най-различни по форма и предназначение готови изделия, като се използва музеографският подход, използван при археологическите колекции.

Безспорно една част от коментиранияте музеографски подходи всъщност са адаптирани сценографски елементи. “Манекенът трябва да е само окачалка за дрехи”, постановява и днес Чалъков⁶⁷ в унисон с основния си принцип за приоритета на оригинала⁶⁸, но драматургичните елементи в сценографските постановки на Пернишкия музей като че ли го опровергават. Сцените, представящи традиционните облекла в декора на малкото пло-

щадче с чешма, оживено от веселия глъч на моми и деца, или на двора с къща и усмихнати баби и внуци, са точно този тип експозиционни сполуки, за които се пише, че посетителят трябва да отнесе със себе си като “мошни запамятаващи се картини”⁶⁹. И макар да са статични, манекените⁷⁰ естествено се вписват в движението, в живота, кипящ на снимката, чиято атмосфера ги обхваща като диорама.

Различен е подходът при създадената с оригинални експонати възстановка на интериора в двуделното жилище. Съвсем семплата и бедна подредба на собата е озарена от една сцена, носеща трогателен разказ, типичен за живота в онова време. Централно на стената в остъкленото пространство е окачена красива дървена рамка на прозорец и до нея, с гръб към зрителя, вперила поглед към пътя, откъдето ще се зададе гурбетчията-дюлгерин, се е прислонила женска фигура. Сцената е прелестна. Изпълнена с лирично настроение, с малко закачка и не без доза утилитарна мотивировка. Всъщност специалистът-етнограф е намерил подходящ начин да покаже богато украсения гръб на типичната за района връхна невестинска дреха менте, а като е отгърнал чергата върху одъра, за да открие сламата, върху която е спяло семейството, ни дава ключ с подтика да надникнем в скритите пластове на човешката душа. Същевременно от гледна точка на мнозина от посетителите през 70-те години тази сцена, както и други основни семантични единици (както в етнографията, така и в експозицията за въоръжената борба), естествено са били възприемани като форма на евокативен аранжирмент, събуждащ лични спомени и преживявания.

Като специална проява на драматургичност може да се определи и друга важна характеристика на семиотичната система, създадена от Чалъков. Основната черно-бяла тонална рамка на цялата постановка при Пернишката експозиция, впрегнала с пълна сила експресивността на графичния дизайн, внушава натрапчиво усещане за киноэффект. За кино със статична, а не движеща се камера. Защото движението тук е движение на посетителя като съавтор на творбата, наречена музейна експозиция.

Като комуникационна система музейната експозиция естествено включва и реципиента, на когото модерните изследвания отреждат роля, равнопоставена с тази на авторите⁷¹. Работата с посетителите се разглежда в различни аспекти – от умение да се създаде доброжелателна и приятна атмосфера до въвлечане в активно обучение. Ориентираното към изхода поведение, анализирано от класика на музейната психология Франц Шутен, е причинено от фактори, обичайни за повечето музеи: а) стандартност на оформлението; б) статична презентация; в) типичен музейен дизайн; г) различни нива на абстракция; д) презентация, доминирана от научна гледна точка; е) недостатъчна връзка с рамката на референции на посетителя⁷². Априори би трябвало Пернишката експозиция да е обременена с тези недостатъци, но по-сериозният ѝ прочит и по-задълбоченото вникване в авторските интенции дават основания за размисъл в противоположна посока. Затова не би било преувеличено, ако в заключение обобщим, че в контекста на своето време тази музейна експозиция може да се приеме като емблематична за зората на българския музейен взрив от 70-те и 80-те години, рожба на който е и Националният исторически музей.

БЕЛЕЖКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Завеждащият отдела “Връзки с обществеността” в музея Николай Сивков сподели съвсем спонтанно при разговора ни за качествата на оформлението на експозицията: “Вече двадесет години вода посетители и това не ми дотяга, защото непрекъснато откривам нови неща.” И разказа за тънката сушена риба, приготвяна от ескимосите около Полярния кръг, която Сивков и другарите му от експедицията яли невероятно дълго, белейки я пласт по пласт. “Така богата на съдържание и емоции е и експозицията на този музей”, заключи той.
2. С пълно основание Вайдачер препоръчва да се използва терминът “дългосрочна експозиция”, но професионалният жаргон е много консервативен и поне засега необорим. (Waidacher, F. *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau, 1999, p. 240).
3. Strong, R. *Le musée, agent de communication*. – *Museum*, 1983, 138, p. 77.
4. Greenberg, R., B. Ferguson, S. Naire (Eds) *Thinking about Exhibitions*. London:Routledge, 1996, p. 2.
5. Например в качеството му на вицепрезидент на организацията за общодостъпни програми през 80-те години Майкъл Спок изразява позицията на Музея за естествена история в Чикаго, че средствата, които изискват големите изложби е по-рационално да се изразходват за ежегодно обновяване на една зала от постоянната експозиция. (Гарднър, Дж. Крупномащабные выставки. – *Museum*, 1986, 152, 5–6).
6. Strong, R. *Le musée...*, p. 77.
7. Hooper-Greenhill, E. *Museum and the Shaping of Knowledge*. London:Routledge, 1992, p. 8.
8. През 60-те години Уилколмб Уошбърн и Гордън Гибсън се опитват да мотивират музейната общност да валидизира професионалния си статус като помества критични прегледи на организираните изложби (Washburn, W. *Museum Exhibition*. – In: *The Museum. A Reference Guide*. Ed. by Michael Steven Shapiro. Greenwood Press NY, 1990.). Тази идея е подкрепена от директори на музейни институции като Томас Лийвит “Необходимостта от исторически стандарти в изложбите на историческите музеи” (1967), но както пише Уошбърн “последвалите отчети за нови музейни експозиции в музейните списания все още приличат повече на оценки, описания или празнични коментари, вместо да са дисекции на силата и слабостта на музейните изложби” (Пака там, с. 216). Забележима промяна се отчита в средата на 80-те години на XX в. Много списания отразяват изложбите, посветени на исторически теми, а Националният музей за американска история на Смитсонови институт организира група, която се занимава с параметрите на изложбената критика (Kulik, G., J. Sims. *Clarion Call for Criticism*. – *Museum News*, 189, November-December, p. 53)
9. Благодаря на Цветана Манева, на проф. Виолета Димова, на Огнян Аспров и Симеон Мильов за времето, което ми отделиха. За жалост не успях да се срещна с най-меродавния информатор по въпросите на подготовката и изграждането на експозицията, бившият директор Климент Воденичаров.
10. Във в. ”Димитровско знаме” кратки информации отбелязват проблемите при адаптацията на сградата (Еленков, К. Срокове и...отсрочки – *Дим. знаме*, № 91, 1971, с. 4) и откриването на музейната експозиция (Мильов, С. Вълнуващи мигове в Окръжния музей – *Дим. знаме*, № 22, 20 март 1973, с. 4).
11. *Музеи и паметници на културата*, 1974, № 2–3, 14–20.
12. Райчев, М. *Музеи, старини, паметници в България*. С., 1981.
13. Кисьов, Ив. На грижите на партията да отговорим с нови постижения. – *Музеи и паметници на културата*, 1973, № 2, с. 3.
14. Lumley, R. *Museums in a Post Modern World*. – *Museums Journal*, vol. 87, N 2, p. 81–83.
15. Юбер, Ф. *Экомuzeи во Франции – противоречия и несоответствия*. – *Museum*, 1985, N 148, p. 6.

16. Schroeder-Gudehus, B. *Savoirs et expositions*. – *Muse*, Vol. XIII/4, 47–49.
17. Kavanagh, G. *Melodrama, Pantomime or Portrayal? Representing Ourselves and the British Past through Exhibitions in History Museums*. – *International Journal of Museum Management and Curatorship*, V. 6, N 2, 1987, 173–179.
18. Пак там.
19. Vergo, P. *The rhetoric of display*. In: Miles, R. *Towards the Museum of The Future. New European Perspectives*. London: Routledge, 1994, p. 149.
20. Разгон, А. Проблеми на музейната експозиция. – *Музеи и паметници на културата*, 1979, №2, с. 11.
21. Архитектура и выставки: новая среда для нового искусства (выдержки из интервью с Гаралдом Земанном). – *Museum*, 1989, 164, 57–59.
22. Пишчулин, Ю. По някои въпроси на научното и художественото проектиране на музейните експозиции в историческите музеи на СССР. – *Музеи и паметници на културата*, №3, 34–37.
23. Второ национално съвещание за художественото оформяне на музеите – *Музеи и паметници на културата*, 1966, №1, с. 58.
24. Аспров, О. Пътят към един храм (50 години Исторически музей – Перник). – *Музеен вестник*, РИМ–Кюстендил, 2003.
25. Фондовите единици се увеличават над 17 пъти, за да достигнат през 1974 г. 14 000. Пак там.
26. Beneš, J. *Variabilité des modes d'exposition* – *Museum*, 138, 1983, 102–107.
27. Пак там.
28. Dean, D. *Museum Exhibitions. Theory and Practice*. London: Routledge, 1995, p. 4; Edson, G, D. Dean. *The Handbook for Museums*. London: Routledge, 1994, p. 153.
29. Цит. по Maroević, I. *Introduction to Museology – The European Approach*. München, 1998, p. 269.
30. Тогава зам. директор на Националния музей на революционното движение, един от най-ерудитаните български музеолози на всички времена.
31. Запазенят тематичен план за етнографската експозиция прелива от бележки “Да се издирим!” – така динамиката при подготовката на тази експозиция, дело както на опитни специалисти, така и на много млади хора, съкращава максимално традиционния музеологичен процес.
32. Кисьов, Ив. Изказване на Благоевградското съвещание. – *Музеи и паметници на културата* 1979, №3, с. 30.
33. Glusiński, W. *U podstaw museologii*. Warszawa, 1980, p. 353. Цит. по Некоторые вопросы теории экспозиции в современной польской музейведческой литературе. Реферативный обзор. – *Музейное дело и охрана памятников*. Экспресс-информация, вып. 3, М., 1987, с. 12.
34. Една част от него в последните години се използва за показване на духовната култура в етнологичен план.
35. Еднозначната ходова линия се смята за задължителна норма много дълго време. Основното изискване към художниците и архитектите, изложено например у Райчев, М. За художественото оформяне на музеите – *Музеи и паметници на културата*, 1965, № 3, 1–7, е движението на посетителите да става по посока на часовниковата стрелка. Представяйки работата си по оформлението на ОИМ Шумен много години по-късно Иван Радев споделя като основен проблем трудността, създадена от архитектурното решение, да се постигне правилна, съобразена с хронологията ходовата линия (*Музеи и паметници на културата*, 1983, № 1, 40–47).
36. Гнедовский, М. Б. Проектирование экспозиции. – *Советский музей*, 1988, январь-февраль, 32-34. с. 149–151.
37. Вж. Waidacher, F. *Handbuch*.... p. 466.

38. За удобството на посетителите са конструирани специални стилни места за сядане (комбинация от четири квадрата в модула на паната 0, 75 см., облечени с черна кожа), които са били поставени в пространствата на втория етаж.
39. Washburn, W. *Museum Exhibition*, p. 211.
40. Размерите на тези витрини са различни в различните пространства и ограждат площи от порядъка на 48 кв. м. при етнографията и в “лапидариума” с археологическите паметници
41. Това не означава, че няма недостатъци в конструкцията. Макар достъпът за обслужването на големите витрини да е осигурен с проходи като в магазините, трудности се появяват при смяната на изгорелите луминисцентни тръби. Като друг недостатък трябва да се посочи, че по отношение сигурността на обектите поставените в първата зала плексигласови похлупаци на пана с изложени върху тях монети и средновековни накити не отговарят на съвременните изисквания и затова монетите са били свалени от експозиционния пояс.
42. *Музеи и паметници на културата*, 1979, № 3, с. 30. Личните ми наблюдения от реализацията на наложените по много причини – и творчески, и административни, промени в експозицията на Националния исторически музей ме изгълват с дълбок скепсис по отношение реализируемостта на това предначертание на Ив. Кисьов.
43. Washburn, W. *Museum Exhibition*, p. 207.
44. Papadakis, A. (Ed). *New Museology. Museums and alternative exhibition spaces*. London: Art & Design, 1991, 25–28.
45. *Музеят Пикасо в Париж*. Интервю с Клод Пикасо и архитекта Ролан Симуне. – *Museum*, 1986, №151, p. 42.
46. Гачев, Д. Размисли върху изграждането на една нова музейна експозиция. – *Паметници. Реставрация. Музеи*. 2004, № 2, с. 71.
47. Правилното решение според Ролан Симуне (вж. бел. 49) е източникът на светлина да не се вижда.
48. Разбира се, модерната техника е хубаво нещо и е знак на престиж. Вж. у Hodge, R., W. Souza. *Le musée, agent de communication*. – *Museum*, vol. XXXI, 1979, N 4, p. 258; Кръстев, К. Видове музейно осветление. – В: *Художественият музей и XXI век*. Пловдив: Пигмалион, 2003, 93–96.
49. Хъйдекен, К. Художник в роли хранителя в музеите на градовете. – *Museum*, 1996, № 187, p. 17.
50. Эннис, Ш. Музей–арена символической деятельности – *Museum*, 1986, № 151, p. 168.
51. Заслужава внимание изказаното при дискусията за музея “Владимир Маяковский” мнение, че не е необходимо да се обозначава в анотацията към предмета, че е копие това, което е от собствения фонд на музея. Вж. Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные. Дискусия за круглым столом – *Советский музей*, 1990, 4 (114), 13.
52. Оригинален е и отношението към него. Разговор на М. Михов с художника Злати Чалъков. – *Музеи и паметници на културата*, 1985, №1, с. 14.
53. Пак там.
54. Оценката на експонатите от гледна точка на профилната дисциплина е направена в специализирана археологическа литература по въпроса.
55. Hodge, R., W. Souza. *Le musée...*, 254–270.
56. Hodge, R., W. Souza. *Le musée...*, p. 259.
57. Поради това, че пространствата не са големи, посетителят, разглеждайки експонатите, постига не само непосредствен контакт с обектите, но и като че ли се вписва в големия фотос и става част от неговите персонажи и неговия живот.
58. Мнение на Симеон Мильов, работил като културно-масовик непосредствено след откриването на музейната експозиция.
59. Например очарователното фотоувеличение на документална снимка, представяща най-старите и най-млади членове от традиционното семейство (активните са на полето) пред къщи,

- в един слънчев есенен ден с провесените от чардака низи пипер, което е поставено като фон на витрина, показваща традиционното селско облекло..
60. Архитектура и выставки: новая среда для нового искусства (выдержки из интервью с Гаралдом Земанном). –Museum, 164, 1989, 59.
 61. Serrell, B. Exhibit Labels. An Interpretive Approach. 1996, Altamirapress, 261 p.
 62. Не би могло да се твърди, че това е “заслуга” на Чалъков, но в музейното списание е документирано негово изказване на Второто национално съвещание за художественото оформление на музеите, че “добрият тематичен план с ограничен текст (к. м.) и правилно набелязани материали е предпоставка за добро художествено оформяне”. В: Музеи и паметници на културата, 1966, №1, с. 58.
 63. За етнографията гласът на авторитета е поверен на Константин Иречек, а на втория етаж – на Георги Димитров, Тодор Живков и други класици.
 64. Поезията в експозицията е също една от модерните теми, проучвана и реализирана от началото на 90-те години в САЩ.
 65. Glusberg, J. Cool Museums and Hot Museums. Buenos Aires, 1980, p. 13.
 66. Hodge, R., W. Souza. Le musée ..., p. 266.
 67. Запис на разговор с художника на 4 юли 2004 г., личен архив на автора.
 68. Оригинален и отношението към него – основа на моята работа в музеите. Интервю на М. Михов с художника Златко Чалъков – Музеи и паметници на културата, 1985, №1, с. 14.
 69. Hudson, K. Fresh Breezes through Europ’s Museums. Papers presented at the International Summer School of Museology in Brno, 1990, p. 6.
 70. По повод манекените етнографът на музея Цветана Манева и днес с ужас си спомня как прекарала нощта преди откриването на експозицията в опити да направи по-неутрални обикновените кукли, използвани в магазините за конфекция, като подрязвала дългите мигли и сваляла макиажа от лицата. Проблемът с манекените за музейни цели не е решен и до днес, защото направата им по поръчка съобразно конкретните изисквания на отделните експонати, е доста скъпа.
 71. Hooper-Greenhill, E. A new communication model for museums. In: Museum Languages. Object and Texts. Ed. by Gaynor Kavanagh. 1991, Leichester University Press, p. 57–60.
 72. Schouten, F. Psychology and Exhibit Design: a Note. – The International Journal of Museum Management and Curatorship. 1987, V. 6, N3, 259–262.

THE EXHIBITION OF THE HISTORY MUSEUM – SUBJECTS AND IDEOLOGEMS.
(On materials from the exhibition of the History museum in Pernik)

(Summary)

Leonora Boneva

The History museum in Pernik was established in the early 70s in the period of great changes in the world museum movement and in the museum science. Inevitably while treating the question of both the philosophy and the socio-cultural expression of the exhibition, the problem of the ideologems rises, which in the present work is confined to the textual structure of the exhibition.

As a result of the attempt to be compared to some well-known classification models, the Pernik exhibition may be attributed to type 2 after Josef Beneš – with artificial presentation of reality, revealing the main characteristics of the theme and mostly aimed towards visitors of no special interests. According David Dean’s typology we can define the exhibition of the history museum in Pernik as thematic; on the

first floor it is closer to the subject-orientated exhibitions while on the second floor – to the conception-orientated type. In an interesting manner, the exhibition combines elements which, according to Peter van Mensch speak of situational and narrative strategies. What are the stories? The Thracian sanctuary near the Dascalovo village and the medieval fortress of Pernik; the occupations and traditional costumes in Mrakata, Graovo and Znepole, the customs and holidays; the mines and the industrial plants, the life of the working people; Georgi Dimitrov, the strikes and trade-union activity, the armed guerrilla campaigns; events of national significance as the Vladaya rebel from rebellion 1918. The important characteristic of the exhibition – compactness and synthesized content, marking the events, typical for the region, results from its narrativeness. Its high professional standards turn it into an emblem of the dawn of the Bulgarian museum boom in the 70s and 80s, product of which was the National Museum of History.