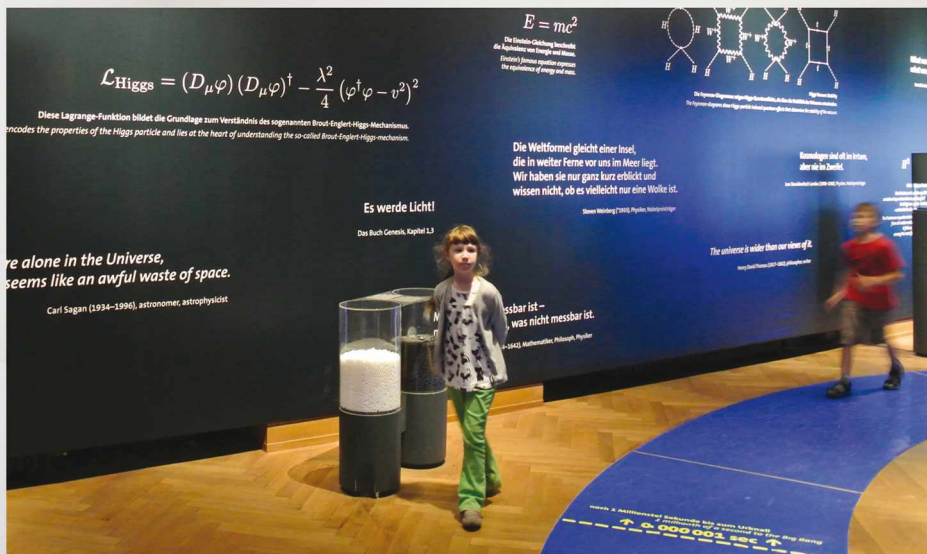


А. Н. Балаш
Е. И. Бородина
И. А. Куклинова
Е. Н. Мастеница
А. С. Мухин
М. Н. Чеснокова

ПРОЕКТИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ И ВЫСТАВОК: ИСТОРИЯ – ТЕОРИЯ – ПРАКТИКА



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет мировой культуры.
Кафедра музеологии и культурного наследия

ПРОЕКТИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ И ВЫСТАВОК ИСТОРИЯ – ТЕОРИЯ – ПРАКТИКА

Учебно-методическое пособие
направление 51.03.04 «Музеология и охрана объектов
культурного и природного наследия»

Санкт-Петербург
СПбГИК
2020

Учебно-методическое пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Утверждено на заседании Учебно-методического совета Санкт-Петербургского государственного института культуры в качестве учебно-методического пособия. Протокол № 2 от 17.12.2019

Авторский коллектив::Балаш Александра Николаевна, Бородина Екатерина Игоревна, Куклинова Ирина Анатольевна, Мастеница Елена Николаевна, Мухин Андрей Сергеевич, Чеснокова Мария Николаевна

Рецензенты:

А. Ю. Волькович, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Научно-исследовательского отдела (выставочной работы) ФГБУКИ «Военно-медицинский музей» Министерства обороны РФ

Л. М. Шляхтина, заслуженный работник высшей школы РФ, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры

П79 Проектирование музейных экспозиций и выставок: история – теория – практика: учебно-методич. пособие / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. мировой культуры, каф. музеологии и культурного наследия ; А. Н. Балаш, Е. И. Бородина, И. А. Куклинова [и др.] ; ред. Е. Н. Мастеница; ред.-сост. А. Н. Балаш. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2020. – 184 с. ; 19 с. ил. ISBN 978-5-94708-299-9

Учебно-методическое пособие разработано для студентов, обучающихся по направлению 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», профиль «Проектирование музейных экспозиций и выставок», квалификация бакалавр. Пособие включает в себя основные положения содержания таких дисциплин, как «История выставочной деятельности», «Научное проектирование музейных экспозиций», «Технологии организации экспозиционно-выставочного пространства», «Концептуальные выставки», «Информационно-коммуникационные технологии в музейной деятельности», а также может быть полезно при изучении элективных курсов «Естественно-научные музеи», «Литературные музеи». В пособие приведены вопросы для самопроверки усвоенного материала, задания для самостоятельной работы и списки рекомендованной литературы.

УДК 069. 53(07)
ББК 79.17р30+79.27р30

ISBN 978-5-94708-299-9

- © А. Н. Балаш, 2020
- © Е. И. Бородина, 2020
- © И. А. Куклинова, 2020
- © Е. Н. Мастеница, 2020
- © А. С. Мухин, 2020
- © М. Н. Чеснокова, 2020
- © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2020
- © Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2020

Оглавление

Введение	5
1. История выставочной деятельности.	7
1.1. Всемирные выставки: характерные черты и влияние на музейное строительство	9
1.2. Мануфактурные и специализированные выставки в России и создание новых музеев во второй половине XIX – начале XX вв.	23
1.3. Зарубежные и отечественные художественные выставки: основные направления развития	32
1.4. Тенденции развития музейных выставок в XX в.	44
2. Основы научного проектирования музейных экспозиций и выставок	62
2.1. Методы построения музейных экспозиций	63
2.2. Принципы отбора экспонатов и экспозиционных материалов	74
2.3. Документальное оформление научной концепции экспозиции	82
2.4. Концептуальные музейные выставки и кураторские проекты	88
2.5. Выставки в литературных музеях и нематериальное наследие.	96
2.6. Экспозиционно-выставочная деятельность естественно- научного музея	106

3. Организация экспозиционно-выставочного пространства	116
3.1. Архитектура экспозиционно-выставочного пространства	116
3.2. Приемы экспонирования музейных предметов	128
3.3. Информационно-коммуникационные технологии и мультимедиа в проектировании музейных экспозиций и выставок	151
Заключение	161
Список иллюстраций	164

Введение

Музей на протяжении веков является ведущим институтом сохранения и передачи культурного наследия. Предметный мир культуры, памятники истории и уникальные природные объекты составляют специфическую область музеологии как науки и практической деятельности музеев различного масштаба, вида и профиля, количество которых неуклонно возрастает. Музеи служат не только местом сосредоточения, но и местом представления предметного мира культуры разных эпох. Главным каналом реализации коммуникационной функции музея является музейная экспозиция или выставка, позволяющие перенести и погрузить посетителя в уникальную систему «мира вещей» и «мира идей» как целостной модели культуры. Таким образом, музей, выступая как пространство актуальных смыслов, ценностей и сакральных объектов, представляет их обществу с помощью экспозиции в виде специально созданной среды или демонстрационной площадки и одновременно как специфического способа репрезентации материального и нематериального наследия.

Музейная экспозиция или выставочный проект становится визуально-пространственным сообщением, содержание которого предназначено для посетителя и раскрывается при непосредственном его взаимодействии с объектами наследия. Именно они, обнаруженные в ходе раскопок археологические памятники, дошедшие до наших дней предметы старины, произведения искусства, мемории, связанные с выдающимися историческими личностями, памятники науки и техники, разнообразные естественно-научные коллекции, которые могут служить первоисточниками знаний и впечатлений о фактах, событиях и явлениях прошлого и современности, составляют основу музейной коммуникации. Технологический прогресс неуклонно следует вперед, предлагая музею все новые способы организации музейного пространства с применением информационно-коммуникационных технологий. Однако с момента открытия первых публичных музеев по настоящий момент экспозиция представляет собой единство подвергнутого научному изучению музейного предмета и художественно осмысленного экспозиционного пространства, в котором предмет становится экспонатом. В этом заключается уникальная особенность, отличающая музей от других социокультурных институций.

Экспозиция, являясь основным каналом музейной коммуникации и своеобразным «лицом» музея, выступает мощным интегрирующим фактором всей музейной работы, в большей своей части скрытой от глаз музейной аудитории, потому что в ней наглядно проявляется взаимосвязь научно-исследовательской, фондовой и проектной деятельности в музее. Музейная экспозиция – это своеобразная «искусственная среда», где хранящиеся в музее предметы, изъятые из бытования и вырванные из контекста культуры, формируют новый текст и становятся музейными предметами или объектами в статусе экспонатов. Их совокупность в экспозиции образует знаковую систему, в которой заключены культурные коды с социально значимой информацией. Диалогичность музейной экспозиции помогает посетителю оценивать соответствующий текст и актуализировать зашифрованную в экспонатах информацию. В процессе проектирования экспозиционер, подобно режиссеру, должен про-

фессионально разработать и предложить такой способ организации пространства, который подталкивает посетителя к актуализации информации, заложенной в экспозиционном комплексе или выставочном ансамбле, способствуя погружению в эпоху или вживанию в ситуацию, дает импульс сопереживанию и, возможно, сотворчеству.

Тематика музейного собрания предопределяет содержание музейной экспозиции, а ее научная концепция и архитектурно-художественное решение позволяют раскрыть информационный и образовательный потенциал музейного предмета, а также говорят об осмыслении и реализации возложенной на музей социокультурной миссии, во многом определяя его имидж и статус в городе, регионе, стране и в мире.

Постижению сути современной музейной экспозиции и выставки, которые являются не только отражением уровня научных знаний в той или иной области мировой культуры, но и значимым социокультурным проектом, а также способам их создания призвано помочь данное учебное пособие. Оно предназначено, прежде всего, будущим музеологам, чья профессиональная деятельность связана с созданием музейных экспозиций и выставок и невозможно без изучения истории, теоретических основ и практического опыта в области проектирования постоянных экспозиций и временных выставок. Знакомство с архитектуроникой экспозиционно-выставочного пространства и актуальными тенденциями экспонирования может быть полезно историкам, культурологам, искусствоведам и всем, кто имеет прямое или косвенное отношение к музейному делу. Пособие может оказаться любопытным для тех читателей, кто не равнодушен к музеям и любит посещать выставки, проявляет живой интерес к тому, как должна выглядеть современная музейная экспозиция и что она может предложить публике сегодня.

Над пособием работали преподаватели кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры. Его авторы:

Балаш А. Н., доктор культурологии, доцент – параграфы 2.1, 2.2, 2.3.

Бородина Е. И., старший преподаватель – параграф 3.3.

Куклинова И. А., кандидат культурологии, доцент – параграфы 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 2.6.

Мастеница Е. Н., кандидат исторических наук, доцент – введение, параграф 2.5, заключение.

Мухин А. С., доктор философских наук, профессор – параграфы 3.1, 3.2.

Чеснокова М. Н., кандидат культурологии, доцент – параграф 2.4.

1. История выставочной деятельности

Традиционно музеи ассоциировались со своими коллекциями, и в «концептуальном плане постоянная экспозиция и коллекция понимались как одно и то же»¹. В последние же десятилетия ситуация изменилась. Обратимся к пособию «Управление музеем. Практическое руководство», вышедшему под эгидой ИКОМ в 2004 г.² Откроем главу «Показ, экспонирование и выставки»: то, что традиционно понималось как *постоянная* экспозиция называется *профильной*, а время ее существования ограничивается 10–15 годами. Знакомство с развитием многих, в том числе очень крупных, национальных музеев в ведущих европейских странах, подтверждает именно такую продолжительность жизненного цикла постоянных экспозиций. В этих обстоятельствах «источником жизненной силы»³ для музеев все более становятся временные выставки. Симптоматично, что рейтинги самых посещаемых художественных музеев мира от британского издания «The Art News Paper» содержат и топ-20 самых популярных выставок. Количество выставок ежегодно растет, увеличивается и число желающих их посетить. При этом изучение истории выставок, организуемых как музеями, так и вне их стен, делает свои первые шаги. Можно констатировать, что данное исследовательское поле только сейчас начинает осваиваться как отечественными, так и зарубежными специалистами. Долгое время выставка, имеющая временный характер, оставалась мимолетным явлением как в жизни музейной институции, так и вне ее, и это касается даже громких, рубежных событий в области выставочной деятельности XX века. И только в начале XXI века история выставочной практики начинает привлекать исследовательское внимание, в настоящее время мы переживаем период собирания фактов, первых опытов осмысления истории выставок отдельных музеев или выставочной деятельности некоторых кураторов. Любопытно, что кураторы самых громких и амбициозных монографических выставок часто наряду с работами художников включают в круг представленного материала отсылку к предшествующим опытам показа их творчества. Также некоторые крупнейшие музеи именно сейчас начинают собирать круг источников по истории своей выставочной деятельности. Таковы научно-справочные издания по истории выставок Государственного Эрмитажа, автором которых стал работавший долгие годы заместителем

¹ Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 202.

² Управление музеем. Практическое руководство / под ред. П. Дж. Бойлана. ИКОМ, 2004.

³ Шуберт К. Указ. соч. С. 196.

директора музея по выставочной деятельности и развитию В. Ю. Матвеев⁴. В 2010-х гг. программа «Исследование выставок» была организована в Центре Ж. Помпиду в Париже. Около 70 архивистов, исследователей и студентов в 2012–2015 гг. работали над созданием каталога выставок, которые были проведены в Центре с 1977 по 2015 г.⁵ Результатом исследовательского проекта стал каталог-резюме, представленный он-лайн, сегодня в нем находится информация о выставках вплоть до 2017 г.⁶

И еще одно предварительное замечание, которое объясняет широкий круг выставочной практики, рассматриваемой в данном разделе пособия. В «Энциклопедическом словаре музеологии», изданном в 2010 г. членами Международного комитета по музеологии, входящего в структуру ИКОМ, встречается относительно новый термин – *экспология*. Он трактован как «изучение выставки – не ее практики (экспография), а именно теории. Даже если она может быть частью музеологии, она от нее отличается в той степени, в какой выставки могут создаваться и не в музеях»⁷.

И действительно, собственно музейные выставки имеют не очень давнюю историю. Музей обрел черты общественного института под влиянием идей Просвещения, и первоначально, как известно, все имеющееся в собрании было представлено публике. Откуда и возникало у первых посетителей ощущение перегруженности, характерное скорее для антикварной лавки. Лишь с течением времени (вспомним пример Старой Пинакотекы в Мюнхене) музейная архитектура предписывает деление коллекции на основные произведения, представленные в залах, и второстепенные, увидеть которые можно было в небольших кабинетах. И только затем, уже на следующем этапе развития музея, начинают организовываться временные выставки, которые поначалу могли вторгаться прямо в ткань постоянной экспозиции, как об этом пишут исследователи истории, например, Исторического музея в Москве.

Но сами выставки значительно старше их прихода в музей. Чаще всего историю художественных выставок исследователи ведут от XVII–XVIII вв., от представления достижений членов академий. А в недавнем исследовании известного куратора Х. У. Обриста «Пути кураторства» мы находим утверждение,

⁴ Матвеев В. Ю. Эрмитаж «провинциальный» или Империя Эрмитаж: выставочная деятельность музея в регионах СССР и Российской Федерации / Научно-справочное издание. СПб.: Славия, 2011. 333 с. ; Матвеев В. Ю. Эрмитаж «всемирный», или планета Эрмитаж. Выставочная деятельность музея за рубежом и произведения из зарубежных собраний на выставках в Государственном Эрмитаже / Научно-справочное издание. СПб.: Славия, 2012. 540 с. ; Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа / Научно-справочное издание / Т. 1–2. СПб.: Славия, 2014.

⁵ Histoire des expositions. Carnet de recherché du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou. URL : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org> (дата обращения 11.08.2019).

⁶ Catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou (1977–2017). URL : <http://catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil> (дата обращения 11.08.2019)

⁷ Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Sous la dir. d’A. Desvallées et de Fr. Mairesse. Paris. : Armand Colin, 2011. P. 599.

что «искусство выставки ведет отсчет от процессов позднего Средневековья»⁸, когда во время сезонных праздников, собиравших большие толпы, подмастера раскладывали свои работы. И те, чьи изделия получали одобрение, обретали право носить звание ремесленника. Эту социальную практику мы можем продолжить затем промышленными выставками национального, а с середины XIX века – всемирного масштаба.

1.1. Всемирные выставки: характерные черты и влияние на музейное строительство

Выставка пришла в музей извне, долгое время выставочная практика развивалась значительно интенсивнее, чем музейная⁹. Однако она оказала существенное влияние на музей как институт, поэтому рассмотрение выставочной внемузейной деятельности для нас представляется обязательным. При анализе этого воздействия мы можем сделать два акцента. Во-первых, обратимся к коллективной монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы»¹⁰. Ее авторы определяют музейную выставку как «наиболее динамичную форму экспозиционной деятельности, способствующую на разных этапах музейной жизни возникновению, развитию и совершенствованию основной экспозиции (а при определенных обстоятельствах – способную выполнять ее прямые функции)», и определяют ее несколько «функциональных возможностей»¹¹.

Среди них они выделяют выставку как *первый этап формирования нового музея*. При этом исследователи подчеркивают, что принципиальной разницы между музейной и немuseumной выставкой в роли катализатора создания музея не существует. Выставки пробуждали интерес к тем или иным группам предметов, нередко становясь основой создания новых музеев или активно влияя на существенное пополнение коллекций уже существующих собраний. А во-вторых, и этому уделяет много внимания М. Т. Майстровская в своем масштабном труде «Музей как объект культуры», посвященном искусству экспозиции, музей с течением времени мог востребовать принципы и приемы организации тех же промышленных выставок, также как и формы представления предметов. Рассмотрим подробно оба аспекта.

Вторая половина XIX в. стала временем, когда впервые в истории музейного дела наблюдалось быстрое увеличение числа музеев, и на смену комплексным собраниям, какими были многие первые публичные музеи, приходит их профильное многообразие. В тот период мир стремительно менялся. Одним из символов и одновременно достижений этого времени стали Всемирные выставки. На сегодняшний день изучена история их организации и функци-

⁸ Обрис Х. У. Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 29.

⁹ Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 511.

¹⁰ Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997. 211 с.

¹¹ Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Указ. соч. С. 25.

онирования¹², в музеологическом исследовательском поле рассмотрен вопрос их влияния на дальнейшую экспозиционно-выставочную практику музеев¹³. Однако, воздействие Всемирных выставок на музейное строительство по сей день рассматривалось фрагментарно, применительно к истории возникновения отдельных музеев¹⁴. Проанализируем основные тенденции развития мирового музейного дела второй половины XIX в. с точки зрения влияния на них Всемирных выставок.

Прежде всего, Всемирные выставки, начало которым было положено в середине XIX в., сами по себе стали новым явлением в истории человечества. Промышленные (мануфактурные) выставки, свидетельствовавшие о процессе индустриализации, протекавшем с разной интенсивностью в Европе, проводились на региональном и национальном уровне к тому времени уже на протяжении нескольких десятилетий. Символично, что первоначальная идея проведения подобной выставки именно в Великобритании обрела всемирный характер сначала в умах членов Королевского общества искусств, а потом была поддержана принцем Альбертом, супругом королевы Виктории. Эта крупнейшая колониальная и индустриальная держава в тот период носила неофициальный титул «мастерской мира»¹⁵, превосходя в промышленном развитии своих основных политических конкурентов. И именно в 1851 г., на который была назначена выставка, доля городского населения (а тогда промышленность развивалась именно в городах) впервые превысила число сельских жителей. И зафиксировано это было тоже в Великобритании. Значение выставки было очень значительно. Исследователями отмечается, что она показала современное состояние промышленности в отдельных странах и в мире, способствуя дальнейшему ее развитию и популярности идеи свободного обмена товарами и международного разделения труда. Показав британское владычество в сфере фабрично-заводского производства, выставка утвердила приоритет Франции в области вкуса – большое количество наград увезли французские товаропроизводители благодаря более изысканному дизайну своих промышленных изделий и товаров категории люкс. Она способствовала дальнейшему развитию промышленности, изобретательской мысли, а также поставила вопрос о совершенствовании системы художественно-промышленного образования: многочисленные экспозиции английских товаров демонстрировали довольно низкое качество машинной продукции. Вскоре, в 1852 г., немецкий архитектор Г. Земпер, принимавший участие в оформлении выставки, опубликовал статью «Наука, промышленность и искусство», в которой наметил пути реформирования системы подготовки специалистов для промышленности, обосновав необходимость собраний образцовых предметов декоративно-прикладного искусства при соответствующих учебных заведениях. Популярность первой выставки

¹² *Шнаков В. Н.* История всемирных выставок. М.: АСТ: Зебра Е, 2008. 384 с.

¹³ *Майстровская М. Т.* Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.

¹⁴ *Молозина И. В.* Роль Первой Всемирной выставки 1851 года в формировании британских музейных коллекций второй половины XIX века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 212. С. 50–55.

¹⁵ Там же. С. 50.

была неоспорима: ее посетило более 6 млн. человек, и вслед за ней несколько европейских столиц и городов США один за другим принимали смотры мирового развития.

Часто проведение выставок было приурочено к юбилейным датам в истории той или иной страны и нации. Так, Филадельфийская выставка 1876 г. проводилась в год столетия провозглашения американской независимости. Филадельфия была выбрана, поскольку именно там была принята 4 июля 1776 г. знаменитая Декларация независимости. Выставка 1889 г. отмечала столетие Великой Французской буржуазной революции, Колумбова выставка 1893 г. – пусть и с опозданием на год из-за организационных сложностей, – четырехста лет открытия тропической Америки Х. Колумбом. Выставка, проводимая в 1911 г. в Риме и Турине, справляла пятидесятилетие годовщину создания единого Итальянского королевства. Особая роль столицы Сардинского королевства, Турина, в процессе объединения была отмечена проведением выставки сразу в двух городах государства.

Всемирные выставки рассматриваются как «грандиозные экспозиционные ансамбли»¹⁶, при создании которых единым целым оказывались архитектура павильонов, экспозиционные комплексы, сформированные экспонентами, инфраструктура досуга – элементы музыки, театра, природы, образовательная программа, к их организации привлекались крупнейшие деятели культуры и искусства страны-устроителя. Достаточно вспомнить несколько примеров. Проиллюстрировать величие Франции эпохи II Империи был призван путеводитель по Парижу, к созданию которого устроители выставки 1867 г. привлекли крупнейших писателей своего времени – В. Гюго, Т. Готье, А. Дюма-сына, Э. Ренана. На его страницах столица предстала как лучший город в мире, в котором открыты все возможности для свободного движения по пути прогресса. Начало работе Всемирной выставки в Вене в 1873 г. было положено исполнением оратории Генделя, 170 солистами оркестра дирижировал И. Штраус. В дальнейшем «визитной карточкой» Вены стали еженедельные концерты на открытом воздухе, которые на всем протяжении выставки давал оркестр под его управлением. На открытии Парижской выставки 1878 г. звучал новый марш «Да здравствует Франция», написанный Ш. Гуно.

Значительны были архитектурные достижения. Город, принимавший очередную выставку, обретал новые памятники, хотя первоначально многие выставочные сооружения носили временный характер. Некоторые архитектурные ансамбли потом становились пристанищем для музеев. Первая постройка, которая вошла в историю, связана уже с выставкой 1851 г. в Лондоне. Это Хрустальный дворец, построенный по проекту Дж. Пакстона. Павильон, возведенный для размещения экспонатов, демонстрировал новейшие достижения в области технологии своего времени. Он представлял собой сборно-разборную конструкцию, металлический каркас которой был облицован листовым стеклом. Притом производство этих листов длиной до 2 метров незадолго до выставки стало возможным в газовой регенеративной печи братьев В. и Ф. Сименс¹⁷. Особенно красиво здание выглядело в темное время суток, когда

¹⁶ *Майстровская М. Т.* Указ. соч. С. 511

¹⁷ *Шнаков В. Н.* Указ. соч. С. 19.

ярко освещалось изнутри. Не случайно оно получило название Хрустального дворца. Для Гайд-парка оно было временной постройкой, конкурсные правила даже предписывали сохранить несколько вязов, которые попадали на площадку, отведенную для выставочного павильона. Поэтому в 1854 г. оно было перенесено на холм Сайденхем, где простояло до 1936 г., когда погибло в огне пожара. Все это время в нем проводились выставки, спортивные соревнования и музыкальные фестивали. Обратим внимание, что, как и некоторые другие памятники, появившиеся к всемирным выставкам, Хрустальный дворец был воспринят современниками неоднозначно. Для кого-то он был символом достижений индустриальной эпохи, знаком будущего общества, основанного на разумных основаниях. Так, Сайденхемское «чудо» появилось в четвертом сне Веры Павловны в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Звучали и громкие голоса против, в частности, Д. Рескин видел в нем причину нарушения традиционной жизни жителей Лондона.

Первая из прошедших в Париже выставок – 1855 г. – потребовала строительства Дворца Промышленности, принявшего основные экспозиции. Дворец простоял вплоть до конца XIX в., лишь в период подготовки города к Всемирной выставке 1900 г. на его месте появятся знаменитые Большой и Малый дворцы, о которых поговорим дальше. Помимо 1855 г. Дворец Промышленности будет служить площадкой для выставок 1878 г. и 1889 г. Кроме того, именно в нем с 1857 до 1897 гг. проходили художественные Салоны, многократно устраивались выставки садоводства и сельского хозяйства.

К выставке 1878 г. в Париже из белого песчаника и красного кирпича был возведен дворец Трокадеро, получивший свое имя по названию испанской крепости, взятой французами в 1823 г. Изначально предполагалось, что, как и многие павильоны, возводимые к выставкам, он будет разобран после ее завершения, однако простоял вплоть до момента, когда Париж готовился к очередной выставке в 1937 г. На его месте тогда появился дворец Шайо. Во время же выставки 1878 г. дворец Трокадеро стал центром культурной программы выставки. Здесь в концертном зале, вмещавшем 4,5 тысячи человек, почти каждый вечер проходили концерты. В других помещениях было представлено французское декоративное искусство.

В 1889 г. Париж обрел знаменитую Эйфелеву башню. Готовясь отмечать столетие Великой французской буржуазной революции, комиссия по организации выставки объявила конкурс на создание проекта памятника в ознаменование юбилея этого события. Было подано более 100 проектов. Победителем стал французский инженер Г. Эйфель, уже построивший к тому времени более 50 железнодорожных сооружений, виадуков и мостов. Кроме того, именно он создал внутренний каркас статуи Свободы, отправленной в дар американскому народу в Нью-Йорк. Вспомним, что в ходе предшествующей парижской выставки, в 1878 г. демонстрировалась бронзовая голова этой скульптуры Ф. Бартольди. Таким образом были собраны средства на завершение произведения.

Выставка 1900 г. существенно преобразовала Париж, уничтожались ветхие здания, для доставки ее посетителей прямо в центр города по проекту В. Лалу был построен современный вокзал д'Орсэ, принимавший сразу несколько по-

ездов и имевший роскошный отель для отдыха путников¹⁸. Были возведены Большой и Малый дворцы. Первый из них принял ретроспективную выставку произведений, созданных за последние 10 лет. При этом если во французском отделе отсутствовали работы большинства представителей новейших направлений, то другие страны представили своих новаторов, в частности, экспонировались работы 42 участников австрийского «Сецессюна», в том числе «Философия» Г. Климта¹⁹. В Малом дворце демонстрировались собрания французских провинциальных музеев, библиотек и церквей.

Теперь обратимся к истории формирования музеев, новых по своему составу, происходившего под влиянием Всемирных выставок. Сегодня музеологи большое внимание уделяют тому факту, что многие из них, родившись во второй половине XIX в., в первоначальном виде не сохранились. Подъем индустриального общества требовал новых каналов распространения информации об этом процессе, тратились большие силы и средства на то, чтобы она доходила до специалистов и широкой публики. И такими каналами как раз стали Всемирные выставки и музеи, связанные с экономикой в целом, а также производством товаров и их распространением – торговлей.

Кроме того, Всемирные выставки – это и утверждение приоритета ведущих держав на мировой арене, а этому господству в значительной степени способствовали колониальные владения. Являясь смотром национальных промышленных достижений, выставки также содействовали интересу к национальной культуре и ее особенностям. Примеров тому на выставках великое множество, упомянем лишь некоторые из них: это и раздел «История жилища» в Париже 1867 г., демонстрировавший на открытом воздухе типичные жилые и общественные постройки разных стран, и Улица Наций на выставке 1878 г., где павильоны отдельных стран воспроизводили характерные национальные архитектурные формы. В 1889 г. Франция строит экспозицию своих колоний, создавая их павильоны в национальных стилях, притом настоящие туземцы прямо на выставке занимаются своими привычными делами. Таким образом, выставки стали катализатором оформления специализированных этнографических музеев – такого рода коллекции формировались на протяжении столетий, а теперь стали обретать самостоятельный характер. При этом создавались и традиционные музеи данного профиля, пока ориентированные чаще всего на экзотические для европейца культуры, а также рождался особый новый по своей форме музей – под открытым небом, демонстрирующий традиционную национальную культуру некоторых регионов Европы, изначально – по преимуществу Скандинавии.

Рассмотрим выделенные тенденции на примерах. Собственно, как полагают современные исследователи, первая Всемирная выставка, способствуя рождению коллекции декоративно-прикладного искусства в Лондоне (а она стала прототипом для подобных собраний в других странах) дала жизнь скорее музеям промышленного искусства, а вот сокровищницами декоративно-прикладного искусства они стали лишь в начале XX в., пройдя определенную

¹⁸ В 1986 г. вокзал был преобразован в музей д'Орсэ.

¹⁹ *Шнаков В. Н.* Указ. соч. С. 152.

эволюцию²⁰. Последовательное изменение названия лондонского музея об этом свидетельствует. В 1852 г. родился Музей мануфактур, с 1857 г. он носил название Южно-Кенсингтонского музея науки и промышленности. В то время его коллекции были очень разнообразны: декоративное искусство, зодчество, художественный отдел, музей патентного бюро, собрание животных продуктов, музей экономики и коллекция продовольствия. Притом, как свидетельствовал первый директор музея Г. Коул именно последняя пользовалась наибольшим интересом у публики²¹. Очень важно было, что музей разместился в промышленном квартале²², имел продленные часы работы для рабочих, был местом заседания ученых обществ и чтения лекций. Размышляя о «влиятельности» этого музея, английский музеолог К. Хадсон видел его родство с выставкой 1851 г. не только в том, что она дала многие из будущих экспонатов, но и апелляцию к широкой публике, притом «через практические материи»²³, в отличие от большинства музеев, оставшихся еще собраниями для посвященных. Только с 1880–1890-х гг. научные коллекции стали обособляться в самостоятельный музей науки, а с 1909 г. у музея появилось его нынешнее имя – Виктории и Альберта. Далее велел за Лондоном музеи промышленного искусства в 1860–1870-х гг. обрели Вена, Дрезден, Франкфурт, Гамбург и др.²⁴.

Проявлением отмеченных нами тенденций стало и возникновение в результате проведения Всемирной выставки 1873 г. нового музея в Вене. После выставки был создан Кружок ориенталистов, который, в свою очередь, инициировал формирование Восточного музея, разместившегося в здании бывшей Биржи²⁵. Первоначальные приобретения были сделаны именно на выставке. Одним из крупных выставочных проектов музея, управлявшегося А. фон Скала, стала выставка восточных ковров, проведенная в 1891 г. Среди тех, кто представил на нее экспонаты, был В. фон Боде, хранитель, а потом директор Государственных музеев Берлина, сам коллекционировавший ковры. Любопытно, что уже в следующем, 1892 г., иллюстрируя свою идею о влиянии цветового решения восточных ковров, изображавшихся на полотнах венецианских и фламандских мастеров, на сами произведения, он разместил в Старом музее яркий персидский ковер, приобретенный им в Венеции, перед творением Бенедетто да Майано «Мадонна»²⁶. Впоследствии музей был преобразован в торговый музей, который, в свою очередь, в начале XX в. вошел в состав нынешнего Музея декоративных искусств в Вене.

²⁰ *Mairesse Fr.* Aux origines du musée d'entreprise : Musées industriels et commerciaux // *Recherches en communication*. 2018. № 45. P. 11.

²¹ *Молозина И. В.* Указ. соч. С. 53.

²² *Mairesse Fr.* Op. cit. P. 12.

²³ *Хадсон К.* Влиятельные музеи. Пер. с англ. Новосибирск: «Сибирский хронограф», 2001. С. 53.

²⁴ *Хадсон К.* Указ. соч. С. 55.

²⁵ *Trautmann-Waller C.* Le tapis d'orient en Allemagne et en Autriche a la fin du XIXe siècle : défi spatial, défi narrative // *Cahiers de Narratologie* [Online]. 2017. № 31 Bis URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7751> (дата обращения 28.04.2019).

²⁶ *Ibid.*

После выставки 1878 г. во дворце Трокадеро в Париже обосновались два музея. Один из них – музей Сравнительной скульптуры. Предложения о создании дидактической коллекции, которая позволит всем интересующимся изучать национальную средневековую скульптуру, высказывалась во Франции неоднократно на протяжении 1840–1850-х гг., однако, реализованы не были. Лишь в конце 1870-х гг. в докладе Комиссии по историческим памятникам знаток Средневековья, архитектор Э. Виолле-ле-Дюк высказал идею демонстрировать французскую скульптуру в параллели с памятниками античности, чтобы «разрушить идею заведомой отсталости»²⁷ французского средневекового искусства. Это предложение нашло отклик у министра народного образования Ж. Ферри²⁸. Первые залы музея были открыты для публики в 1882 г., и во всех использовалось сравнение. Например, французская скульптура XI–XV вв. соотносилась с египетскими, ассирийскими и греческими произведениями, а произведения XVI–XVIII вв. – с шедеврами итальянских и немецких мастеров. В экспозиции музея сочетались хронологический и географический принципы.

Перейдем к истории второго музея. Ко второй половине XIX в. в Париже уже хранились обширные этнографические коллекции, накопленные веками и рассредоточенные по музеям, частным собраниям и библиотекам. Научные экспедиции, организуемые Министерством народного просвещения, существенным образом расширили эти собрания. И в канун выставки 1878 г. ученый-исследователь Ш. Винер предложил министерству показать коллекции, которые он недавно привез из Перу. Положительный ответ привел к созданию временного музея этнографических экспедиций, открытого с января до середины марта того же года. К работе присоединился антрополог Музея естественной истории Э.-Т. Ами²⁹, который дополнил экспозицию другими латиноамериканскими предметами. В правом крыле дворца Трокадеро разместилась европейская экспозиция, а в левом – неевропейская. За европейскую часть, где в основном были представлены предметы быта скандинавских народов, ее организатор, А. Хазелиус, получил золотую медаль выставки. В недалеком будущем Хазелиус станет организатором первого в мире музея под открытым небом – шведского Скансена³⁰. Успех этого временного начинания привел к тому, что музей этнографии был открыт в 1882 г. Велись дискуссии о том, где разместить музей, и поскольку дворец Трокадеро после завершения выставки перешел в ведение министерства просвещения, именно туда и решено было его вселить.

²⁷ *Enlart C., Roussel J. Catalogue general du musee de sculpture comparee au palais Trocadero. Paris, 1910. P. 6.*

²⁸ *Chapu Ph. Le musee national des monuments francais // Revue de l'art. 1980. N 49. P. 40.*

²⁹ *Musée de l'homme. URL: <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee-homme/musee-ethnographie-trocadero-1882-1936> (дата обращения 08.05.2019).*

³⁰ *Матвеева П. А. Всемирные выставки как прототипы этнографических музеев // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ. СПб.: Музей антропологии и этнографии (МАЭ) РАН (Кунсткамера), 2013. С. 65–66. URL: http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-228-9/978-5-88431-228-9_04.pdf (дата обращения 12.05.2019).*

В это же время, в 1882 г. в Брюсселе открылся музей торговли, созданный на материалах, продемонстрированных на национальной промышленной выставке, приуроченной к 50-летию создания Бельгии. Это большое собрание заняло три этажа, оно было призвано информировать местных промышленников и торговцев о состоянии дел на иностранных рынках сбыта и давать практические советы в ведении дел. Исследователи полагают, что деятельность музея принесла больше пользы для национальной экономики Бельгии (хотя он и был бесплатным), чем модернизация порта в Антверпене³¹. Подобные музеи вскоре были созданы в Германии, Нидерландах, Великобритании, Венгрии и др.

В 1897 г. очередная выставка проходила в Брюсселе, но по решению короля Леопольда II, известного активными колониальными завоеваниями и созданием Бельгийского Конго, колониальная секция была развернута во Дворце Колоний города Тервюрен. По обычаю того времени, помимо традиционной экспозиции с чучелами животных, геологическими образцами и этнографическими предметами, в парке была устроена целая африканская деревня, пребывание в которой стоило жизни 7 конголезцам³². Уже в 1898 г. было положено начало музею, который рассматривался королем как средство пропаганды для привлечения инвесторов в колониальный проект.

Музеи, рожденные на материалах Всемирных выставок, могли создаваться и не в столицах. Чтобы показать свои товары с лучшей стороны, крупные промышленники вкладывали много средств, собственно, в их демонстрацию, заказывали дорогостоящее оборудование. И после выставки просто избавиться от него могли не все. Так, компания Железная дорога «Балтимор и Огайо» (Baltimore and Ohio Railroad) представлявшая свой павильон в Филадельфии 1876 г. и Колумбовой выставке 1893 г., сохранила часть экспонировавшихся материалов, и на их основе уже в XX в. был открыт один из первых музеев предприятий в США³³. Коллекция бельгийского угледобывающего предприятия Charbonnages de Mariemont et de Bascoir, образовавшая самостоятельную экспозицию в Париже в 1889 г., была подарена владельцем родному городу Маримон для создания промышленного музея³⁴.

Что касается музеев под открытым небом, то они создавались не под непосредственным впечатлением от Всемирных выставок, тем не менее, исследователи сходятся во мнении, что именно практика воспроизведения памятников традиционной архитектуры при создании национальных павильонов оказала влияние на будущий расцвет таких музеев³⁵.

Традиция использования дворцов, построенных к Всемирным выставкам, для дальнейшего размещения в них музеев сохранилась и в XX в. К мировому смотру 1937 г. в Париже появилось сразу два новых дворца, построенных в неоклассическом стиле, – Шайо и музеев современного искусства (нынешнее

³¹ *Mairesse Fr.* Op. cit. P. 17.

³² Histoire du musée / Musée royal de l'Afrique centrale // URL :<http://www.africamuseum.be/history> (дата обращения 15.05.2019).

³³ *Mairesse Fr.* Op. cit. P. 14.

³⁴ *Mairesse Fr.* Op. cit. P. 15.

³⁵ *Чайковский Е.* Музеям под открытым небом – 100 лет // На пути к музею XXI века. Музеи-заповедники. М.: Научно-исслед. Институт культуры, 1991. С. 11.

название – Токио). В дальнейшем они оба должны были принять сразу несколько парижских музеев. Рассмотрим историю создания и обсуждения их архитектурного облика и дальнейших музеографических решений.

Строительство будущего дворца Токио было обусловлено необходимостью переноса музея живых художников из Люксембургского дворца в новое здание, и было очевидно, что в таких обстоятельствах совершенно иным должен был стать сам музей современного искусства. Площадку для его строительства выделял Париж, поэтому появилось предложение совместить в одном здании два музея современного искусства – национальный и городской. На конкурс по возведению дворца было подано 128 проектов³⁶. Его итогами были недовольны многие деятели культуры Франции. Главный смысл критики состоял в том, что современники считали успешное проведение выставки и музейное строительство к ней символом преодоления негативных последствий экономического кризиса предшествующих лет: «1937! Это должен был быть великолепный год, предназначенный для изгнания фантома кризиса и утверждения триумфа французского разума и вкуса... 1937 не должен обеспечить триумф ответственности»³⁷. Кроме того, в этот период на международном уровне формировалось новое представление о музее современного искусства, и французские специалисты считали, что именно Франции, как ведущему центру современного искусства, надлежит задавать тон в формировании эстетических представлений о том, каким быть этому новому институту: «Важность конкурса состояла в новизне проекта. Речь шла о строительстве большого музея современного искусства, принимая в расчет все научные знания и используя опыт всех существующих залов, которые, в большинстве, не были задуманы с этой целью. Речь шла не о разработке отдельного проекта, но о том, чтобы определить ТИПОВОЙ ПЛАН СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ»³⁸. Монументальное здание в неоклассическом стиле, предполагающее размещение музеев в двух симметричных крыльях, не отвечало этим ожиданиям.

К выставке 1937 г. был перестроен и упоминавшийся выше дворец Трокадеро. Напомним, что изначально он был задуман как временная постройка к выставке 1878 г. и не в полной мере отвечал требованиям к музейным зданиям. Специальная комиссия выбрала группу архитекторов, которые были призваны, используя часть несущих конструкций и конфигурацию крыльев в форме полукружий от предшественника, на его месте возвести величественный Шайо. В обновленном дворце вместо двух должно было разместиться четыре музея: Музей человека, Музей французских памятников, Музей флота и Музей народных искусств и традиций. Лишь один из них создавался заново, остальные – наследники ранее существовавших в Париже.

³⁶ Brunon-Guardia G. L'Exposition de 1937 et la presse // L'Architecture d'aujourd'hui. 1934. № 10. P. 25. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

³⁷ Bloc A. Le concours des musées d'art moderne // L'Architecture d'aujourd'hui. 1934. № 10. P. 13. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

³⁸ Pingusson G. H. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1934. № 10. P. 20. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

Музей человека, явившийся преемником старого Музея этнографии, рождение которого уже было нами рассмотрено, стал по-настоящему новым словом в музейном деле, и шире – в гуманитарном знании: «В первый раз в нашей стране гуманитарные науки оснащены усовершенствованным инструментом, который позволит их изучать и преподавать, а также знакомить с ними публику», – утверждал заместитель директора музея Ж. Сутель³⁹.

Концепция будущего научного учреждения, имеющего ярко выраженный образовательный характер, начала вырабатываться еще в конце 1920-х гг., когда Музей этнографии вошел в структуру Национального музея естественной истории. Эта модернизация связана с именем этнолога П. Риве, известного своей гражданской позицией в годы немецкой оккупации, много сделавшего для трансформации старого музея в «дом гуманитарных наук, открытый для всех, кто интересуется или очарован богатым разнообразием цивилизаций, которые расцветают под всеми небесами»⁴⁰. Именно тогда в этнологии и музейной среде формировалось новое отношение к традиционной культуре народов, долгое время бывших экзотическими для европейцев. Любопытно замечание Ж. Сутеля о знакомстве с американским, скандинавским и советским опытом в музейном строительстве, сопровождающееся надеждой на то, что и Франция сможет «дать несколько уроков, представив Музей, который является одновременно исследовательским центром и инструментом народной культуры»⁴¹.

Второй музей – французских памятников, ранее именовавшийся Музеем сравнительной скульптуры. Если ранее предметы в экспозиции располагались в том порядке, в котором поступали в музей, то после модернизации их сгруппировали по эпохам. Экспозиция пополнилась произведениями других, помимо скульптуры, видов искусства: оформились отделы фрески, строительных материалов, выставка витражей. Это собрание, как и Музей человека, было адресовано и специалисту, и обычному посетителю: «...Публика найдет в этом музее... удовольствие для глаз и ума, в то время как эрудиты – обширный исследовательский материал и возможность приобщиться к углубленному изучению...»⁴².

Также в Шайо перемещался ранее существовавший Музей флота, открытый еще в эпоху Реставрации в Лувре. Как замечали в своей статье архитекторы Шайо, трудности, испытываемые этим музеем на прежнем месте, связаны, в первую очередь, с особенностями его расположения – в бывшей королевской резиденции не хватало места и освещенности. Теперь же, как предполагалось, эти проблемы уйдут в прошлое.

Наконец, совсем новым в обновленном Шайо должен был стать Музей народных искусств и традиций. Его директором стал будущий директор ИКОМ и один из родоначальников экомузеев Ж.-А. Ривьер. Создавая этнографический музей, посвященный традиционной культуре Франции, его авторы стре-

³⁹ *Soustelle J.* Le musée de l'Homme // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1937. № 5/6. P. 41. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 22.06.2011).

⁴⁰ *Ibid.* P. 42.

⁴¹ *Ibid.* P. 42.

⁴² *Carlu J., Boileau L. H., Azéma L.* // *L'Architecture d'aujourd'hui*. 1938. № 6. P. 38. URL: <http://portaildocumentaire.citechaillot.fr> (дата обращения 20.06.2011).

мились по-новому для своего времени представить материал, сделав «из этого учреждения **Живой музей**, приглашение к путешествию для Парижанина и Иностранца, и в равной степени дань уважения нашей старой ремесленной и крестьянской цивилизации»⁴³.

Так же не забудем, что именно на выставке 1937 г. был апробирован вариант sciencecenters, столь популярных в наше время во всем мире. Его название – Дворец Открытий. Инициатором создания стал физик Ж. Перрен, получивший в 1926 г. Нобелевскую премию за работы по атому. Ученый помог продвижению идеи, выдвинутой вице-президентом Конфедерации трудящихся-интеллектуалов. Здесь представлялись первые велосипед и мотоцикл, макет первого грузовика Кюньо (1770 г.), макет человека из прозрачного материала, гигантский электростат, заряжавший два трехметровых полушария до напряжения 5 млн. вольт. Так же демонстрировались опыты, иллюстрирующие законы Ампера, Фарадея, Вольты. За время работы выставки Дворец открытый посетило 2.225.000 человек. Это один из первых примеров создания интерактивных научно-исследовательских экспозиций.

Теперь обратимся ко второму аспекту влияния Всемирных выставок на экспозиционно-выставочную практику – использование в ней принципов и приемов организации промышленных выставок и представления предметов.

Крупные выставочные музейные проекты дня сегодняшнего, безусловно, опираются на приемы и технологии организации крупного выставочного события, сформировавшиеся на опыте проведения Всемирных выставок второй половины XIX в. Изначально они родились из необходимости демонстрации результатов бурного роста промышленного развития и утверждения приоритета ведущих держав в этом процессе. С течением времени к данной миссии прибавляется пропаганда технических и научных новаций, в том числе вне зависимости от национальной принадлежности их создателей, демонстрация (и влияние на дальнейшее распространение) художественных и культурных тенденций, а уже в XX в. – пропаганда идеологических установок, утверждение новых трендов общепланетарного масштаба, прежде всего в гуманитарной и социально-экономической сферах (окружающая среда, мировой океан, общество будущего, продовольственная проблема и т. п.). Это всегда, в том числе уже и в XIX в., не только показ достижений, но и обсуждение вопросов, интересующих мировое сообщество в данный период времени. Притом круг вопросов – самый широкий. Это и условия жизни рабочих, и рост городов, и проблема авторского права, и положение женщин.

В 1878 г. в Париже прошел Конгресс писателей, руководил деятельностью которого В. Гюго, а российскую делегацию возглавлял И. С. Тургенев. Здесь впервые обсуждались и были выработаны нормы авторского права. А экспозиция фирмы «Крезю» не только демонстрировала огромный молот весом 80 тонн, но и рассказывала об условиях труда и быта рабочих и их семей. А характеризуя особенности Парижской выставки 1889 г. исследователи даже отмечают, что «демонстрация достижений в решении социальных проблем превалировала над показом новой военной техники»⁴⁴. На Колумбовой выставке

⁴³ Ibid. P. 38.

⁴⁴ Шнаков В. Н. Указ. соч. С. 120.

1893 г. особое место занимала тема борьбы женщин за свои права. Павильон, в котором была развернута соответствующая экспозиция, был построен по проекту женщины – С. Гайден. В его оформлении приняли участие женщины – художницы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства. Фреску под названием «Современная женщина» создала ученица Э. Дега, участница выставок импрессионистов М. Кассат. В период работы выставки был проведен Первый женский конгресс. Такого рода широкая дискурсивная программа, в том числе поднимающая актуальные современные проблемы, актуальна и для современных крупных выставочных проектов.

Что касается принципов построения экспозиций, как национальных, так и тематических, то они, как считает М. Т. Майстровская, «... развивались значительно медленнее архитектурных и долгое время оставались достаточно консервативными...»⁴⁵. Общим всегда было ощущение грандиозного праздника, «их основной аргумент – наглядность, яркость и эмоциональная выразительность»⁴⁶. Первоначально на выставках акцент делался на разнообразии, изобилии, количестве. Впоследствии в размещении экспонатов проявились тенденции к более сложной организации экспозиции. На место обычной раскладки приходит сопоставление. Например, на выставке 1867 г. в Париже в особом павильоне страны-участницы показывали национальные системы мер и образцы валюты. А в специальном разделе «История труда» были организованы национальные экспозиции старинных и современных орудий труда. Предметы стали расставляться ярусами, с учетом симметрии и осевого построения, выкладывались кругом, треугольником, веером, иногда создавались сложные орнаментальные композиции. Однако главной оставалась систематизация в ряду. Могли учитываться форма, материал, цвет экспоната, но не его содержание и предназначение.

Для промышленных выставок характерна любовь к гигантизму и уникальным экспонатам, которые должны были поразить воображение широкой публики. Вот лишь некоторые примеры. Уже на первой выставке в Лондоне сенсацией для специалистов стал слиток из тигельной стали весом 1720 кг, полученный на заводе А. Круппа в Гессене. А внимание широкой публики приковывали алмаз «Кох-и-нор» («Гора света») размером с голубиное яйцо и пшеница, выращенная из зерен из египетских гробниц. А на выставке в Чикаго в 1893 г. были представлены: шоколадная статуя Х. Колумба весом 680 кг, колонна из апельсинов высотой 10 м и диаметром 4 м, кусок сыра весом около 10 тонн из Канады. В промышленном отделе воображение посетителей поражали пушка завода П. Круппа весом 124 тонны с диаметром ствола 24 дюйма (61 см) и динамо-машина мощностью 1000 л. с. фирмы «Сименс и Хальске».

В 1878 г. открытие выставки в Париже освещали 68 электрических дуговых лампочек русского изобретателя П. Яблочкова, вызвав всеобщий восторг. Посетителей выставки привлекал и аэростат – наполненный газом воздушный шар А. Жиффара, поднимавший зрителей более чем на 100 м. Всех совершивших осмотр выставки с высоты награждали памятной медалью, как свидетельствовала реклама этого аттракциона. А уже на Колумбовой выставке

⁴⁵ Майстровская М. Т. Указ. соч. С. 543.

⁴⁶ Там же. С. 523.

1893 г. впервые был построен специализированный павильон электричества, который украшала скульптура создателя громоотвода, одного из основателя американского государства Б. Франклина. Посетителям предлагали совершить виток на огромном колесе обозрения, которое могло одновременно вместить 1440 пассажиров. Однако его гигантский размер и высокая плата отпугнули многих потенциальных смельчаков. На выставке 1939 г. в Нью-Йорке главным «аттракционом», доставившим прибыль 2,7 млн. долларов, стала «Аквакуада». Бассейн со сценой, окруженный амфитеатром зрительных мест, предлагал представление, в котором вместе со 120 пловцами, танцорами и певцами выступали пятикратный олимпийский чемпион Дж. Вайсмюллер, сыгравший в серии популярных приключенческих фильмов роль Тарзана, и танцовщица Э. Холл.

Динамичность показа достигалась демонстрацией некоторых технологических процессов. Например, на выставке 1867 г. в Париже наглядно были продемонстрированы изготовление обуви, сукна, холста, карандашей. Пожалуй, именно выставки делают востребованным и популярным ансамблевый метод экспонирования. Так, он применялся при показе этнографического материала. Предметы демонстрировались не типологически, воспроизводились целые сцены, позволявшие ярче представить ту или иную традиционную культуру. Все чаще при создании таких сцен использовались декоративное озеленение и манекены. «Первоначально это был чисто выставочный прием»⁴⁷, утверждают современные исследователи. С определенного момента (с 1878 г.) в экспозицию стали включаться живые люди, представители экзотических для европейцев культур.

Тогда же своеобразным прочтением этого экспозиционного метода в естественно-научных музеях становятся биологические группы, утвердившиеся в экспозициях в 1880-е гг. Большую роль в становлении ландшафтного метода экспонирования сыграла Всемирная выставка в Лондоне 1851 г., где были продемонстрированы первые биологические группы. Био группы стали включаться в экспозицию Британского музея естественной истории, основным принципом построения которого была систематика. Напомним, что происходило это в новом здании, впервые принявшем посетителей в 1881 г. В 1893 г. в Музее естественной истории в Стокгольме была создана первая биологическая панорама, воссоздававшая природу Швеции⁴⁸. В 1890-х гг. в Кавказском музее в Тифлисе вместо коллекционного метода в размещении естественно-научных и этнографических собраний также был применен ансамблевый метод: на искусственной скале располагались чучела таких горных жителей, как тур, горный кабан и серна, а представители кавказских племен были представлены в соответствующей бытовой обстановке на фоне типичных ландшафтов.

Подведем итоги. Крупные промышленные смотры как национального, так и международного, уровня, изначально были ориентированы на широкую публику, ее привлечение, удержание интереса, в том числе организацией досуга

⁴⁷ *Майстровская М. Т.* Указ. соч. С. 528.

⁴⁸ *Сленкова Н. В.* Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 57.

и развлечения, а также на возможное получение прибыли от разных услуг, предоставленных массовой аудитории. Музей значительно дольше оставался институтом элитарным, доступным лишь посвященным просвещенным лицам. Его экспозиция строилась на строгих научных основаниях, либо подчинялась задаче продемонстрировать все богатство музейного собрания, не заботясь о доступности и понятности для тех, кто мог прийти в его стены. С течением времени многие могли прийти в музей, однако, не всем он был понятен. Всемирные же выставки в этом смысле шли иным путем, они были рассчитаны на «быстрое восприятие и прочтение»⁴⁹.

Рекомендованная литература

1. Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Н. В. Мазный, Т. П. Поляков, Э. А. Шулепова. – М.: Б. и., 1997. – 211 с.
2. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 672 с.
3. Матвеева П. А. Всемирные выставки как прототипы этнографических музеев / П. А. Матвеева // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ. – СПб.: Музей антропологии и этнографии (МАЭ) РАН (Кунсткамера), 2013. – С. 61–74. URL : http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-228-9/978-5-88431-228-9_04.pdf (дата обращения 12.05.2019).
4. Молозина И. В. Роль Первой Всемирной выставки 1851 года в формировании британских музейных коллекций второй половины XIX века / И. В. Молозина // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 212. – С. 50–55.
5. Хадсон К. Влиятельные музеи. Пер. с англ. / К. Хадсон. – Новосибирск: «Сибирский хронограф», 2001. – 196 с.
6. Шпаков В. Н. История всемирных выставок / В. Н. Шпаков. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. – 384 с.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные города, принимавшие Всемирные выставки в XIX в.
2. Перечислите основные принципы организации Всемирных выставок.
3. Музеи каких профилей и почему чаще всего возникали под влиянием Всемирных выставок?
4. Какие новые организационные и экспозиционные приемы, апробированные на выставках, оказались в дальнейшем востребованы музеями?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Охарактеризуйте специфику проведения Всемирных выставок в различных странах.

⁴⁹ Майстровская М. Т. Указ. соч. С. 511.

2. Подготовьте презентацию на тему «Российские и советские стенды и павильоны на Всемирных выставках».
3. Подготовьте рассказ о дальнейшей судьбе выставочных павильонов после завершения выставок.
4. Подготовьте рассказ о создании музеев на основе материалов одной из Всемирных выставок.
5. Подготовьте презентацию на тему «Предметы коллекций и музеев на Всемирных выставках».

1.2. Мануфактурные и специализированные выставки в России и создание новых музеев во второй половине XIX – начале XX вв.

Первые Мануфактурные выставки в России прошли в Санкт-Петербурге (1829) и Москве (1831). Петербургская выставка разместилась в Экспозиционной зале на стрелке Васильевского острова – в наши дни там находится Зоологический музей Зоологического института РАН, а московская – в помещении Благородного собрания. С 1840-х гг. третьим городом империи, который периодически принимал общероссийские выставки, стала Варшава. В конце XIX в. честь проводить такое мероприятие получил и Нижний Новгород. Первоначально выставки проводились раз в два, а потом – раз в четыре года. Мануфактурные выставки были призваны содействовать развитию торговли: на них заключались сделки, продавались экспонаты, которые выдавались уже после окончания выставки. Те промышленные изделия, которые отмечались наградами, по окончании выставки попадали в специальный Музей при департаменте мануфактур и торговли Министерства финансов в Санкт-Петербурге. Широкого доступа к этому собранию не было. В пореформенный период возрастает роль демократических сил страны, представителей передовых научных обществ, которые понимали выставки как инструмент формирования коллекций будущих музеев, организуемых с научно-просветительскими целями.

Помимо мануфактурных выставок вторая половина XIX столетия отмечена и многочисленными специализированными выставками, посвященными самым разнообразным сторонам жизни общества того периода. Исследователи пишут о том, что на рубеже XIX–XX вв. Россия переживала своеобразный выставочный бум, число выставок исчисляется десятками и сотнями⁵⁰. Как мануфактурные, так и специализированные выставки являлись отправной точкой новых музеев (иногда об этом задумывался уже организационный комитет), порой же материалы, демонстрировавшиеся на них, вливались в коллекции уже существующих столичных или провинциальных собраний. Рассмотрим этот процесс на наиболее известных примерах.

⁵⁰ Подробнее о выставках в Санкт-Петербурге см.: *Никитин Ю. А.* Выставочный Петербург. От Экспозиционной залы до ЛЕНЭКСПО. Череповец: Полиграфист, 2003. 208 с.

Созданию сельскохозяйственного музея в Санкт-Петербурге предшествовало проведение Всероссийской сельскохозяйственной выставки в 1860 г.⁵¹ В тот период интерес к этой тематике был связан с задачами экономического развития России, страны по преимуществу аграрной, и осознанием необходимости внедрения новейших способов ведения хозяйства и использования современных орудий труда. В 1859 г. было принято решение создать на основе коллекции моделей сельскохозяйственных машин Вольного экономического общества Отечественный музей сельскохозяйственных произведений, и тогда же его будущий директор Н. В. Черняев был командирован за границу для приобретения будущих выставочных образцов, которые также потом значительно дополнили собрание музея. Первоначально оно располагалось в Лесном институте, затем переместилось в Экзерциргауз на углу Миллионной улицы, продолжая функционировать как долговременная выставка. И лишь в 1881 г. Императорский сельскохозяйственный музей (отныне он носил такое название) обрел свое постоянное пристанище в Соляном городке.

Следующим значимым событием в российской выставочной практике второй половины XIX в. явилась Всероссийская этнографическая выставка 1867 г. Инициатором ее проведения стало Общество любителей естествознания (позднее – Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии) при Московском университете. Велика роль в организации целой серии выставок, имеющих дальнейшей целью музейное строительство, профессора А. П. Богданова. Путешествия по Европе, знакомство со многими европейскими музеями привело его к мысли о необходимости создания соответствующих профильных коллекций и в его родной Москве. Идею проведения выставки поддержал коллекционер и меценат В. А. Дашков, согласившийся помочь в формировании выставки с условием, что ее материалы лягут в основу будущего Русского этнографического музея. Основные разделы выставки были посвящены славянской тематике. Безусловным достижением было представление не только великорусского, малороссийского и белорусского отделов, но и презентация общеславянского комплекса, где была показана традиционная культура поляков, чехов, словаков, словенцев, черногорцев и сербов. Таким образом, славянская тема была представлена всеобъемлюще, без привязки в государственным границам, и произошло это впервые в истории музейного дела. Выставка была развернута в московском Манеже. К новаторству выставочных приемов можно отнести превалирование ландшафтного метода экспонирования (преобладали так называемые «обстановочные сцены», популярностью пользовались сельская ярмарка в великорусском отделе и слепой певец, наигрывающий сказания о героической борьбе за независимость в окружении слушателей в сербском) и широкое применение декоративных элементов, в первую очередь, зеленого убранства, соответствующего каждой из представленных географических зон. После закрытия выставки был образован Этнографический музей в структуре Румянцевского музея, но в построении экспозиции был сделан значительный шаг назад: ландшафтный метод уступил место коллекционному, одновремен-

⁵¹ Первые специализированные сельскохозяйственные выставки в России стали проводиться с 1840-х гг.

ный учет этнографических признаков и географического принципа был заменен только географической систематизацией.

На основе выставок в России создавались и некоторые местные музеи: Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества (экспонаты этнографической выставки к XII археологическому съезду), Архангельский городской музей основан после выставки сельскохозяйственных произведений и т. д.

Мануфактурная выставка 1870 г. в порядке очередности должна была пройти в 1869 г. в Варшаве, но восстание 1863 г. сделало невозможным ее проведение и поставило на повестку дня задачу переноса в другой город – выбран был Санкт-Петербург. Связано это с тем, что чиновники Министерства финансов ориентировались в ее организации на стандарты Всемирной выставки в Париже 1867 г. Поэтому была избрана столица, мероприятию придан международный характер: прибыли специальные комиссары от Франции, Австрии, Пруссии, Италии, Швеции и Голландии; вслед за Парижем, впервые придавшим звучание своей колониальной политике, Петербург готовился рассказать о Кавказе, Туркестане и Сибири, таким образом, территориальный охват был значительно шире, чем у предшественниц. Для размещения выставки было возведено специальное здание в Соляном городке на набережной реки Фонтанки напротив Летнего Сада. Проект переустройства городка в выставочный комплекс был поручен архитектору императорского двора Л. Фонтана, его помощниками были архитектор Спафиери и академик архитектуры В. А. Гартман. В организации выставки опять же впервые принимали участие научные общества: Вольное экономическое, Московское общество сельского хозяйства, Общество содействия промышленности, Русское техническое (основанное недавно – в 1866 г.). Также участвовали Общество поощрения художников, художественно-промышленные училища и Педагогический музей Военного ведомства.

Впервые в российской экспозиционной практике была сделана попытка отойти от простой «магазинной» раскладки товаров. Новые приемы встретили как положительный, так и отрицательный отклик, среди тех, кто приветствовал новшества, был и знаменитый критик В. В. Стасов. В частности, он выделил сооружение под названием «железное сияние», сделанное из рельсов, произведенных на Путиловском заводе. Вот как он его описывал: «Каждый луч – это рельс, и вся их тяжелая громада отделяется черной тусклой массой на ярком фоне стены, обтянутой красным сукном»⁵². В центре этого «солнца» помещалась пирамида из рельсов и железных полос.

Активно использовалось декоративное представление экспонатов – их размещали в виде геометрических фигур. И если в последующие периоды развития экспозиционного мастерства этот метод был признан неудачным для многих групп предметов⁵³, в то время декоративное расположение в виде гео-

⁵² Михайловская А. И. Из истории промышленных музеев и выставок капиталистической России // Очерки истории музейного дела в СССР. М.: НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры, 1968. Вып. VI. С. 341.

⁵³ Хотя он и сегодня кажется удачным решением, например, в частном музее ракушек в Пхукете.

метрических фигур использовалось в музеях, например, при демонстрации коллекции оружия в Царскосельском арсенале.

Можно говорить и о зарождении метода массированного показа, акцентирующего внимание зрителя на значительном количестве экспонатов одной группы⁵⁴. Так, ликерный завод разместил фляги и бутылки с разноцветными ликерами от пола до потолка, а фабрика ситцев Рабенка соорудила шатер из своих тканей, искусно подобранных и драпированных. Неудачными находками были признаны скульптуры Аполлона Бельведерского из шоколада и Флоры из кокосового мыла.

Тем не менее – очень важно, что для России эта выставка явилась одной из первых (после Этнографической выставки 1867 г.) попыток рассматривать художественное оформление как неотъемлемый элемент экспозиции.

Результатом выставки 1870 г. стала организация в Соляном городке Общего музея прикладных знаний, открытого в 1872 г. Одним из аргументов в пользу создания музея в Петербурге (шел спор о целесообразности формирования музея в Москве или Петербурге) была необходимость размещения собраний уже имеющихся музеев: Сельскохозяйственного, Военно-педагогического, Технического музея Русского Технического общества (кстати, члены общества при создании своего собрания знакомились с деятельностью лондонского Южно-Кенсингтонского музея науки и промышленности и парижского Хранилища искусств и ремесел), Музея Общества поощрения художников. Расширить коллекцию будущего музея должны были и экспонаты выставки. 26 апреля 1871 г. Александр II утвердил проект одновременной организации музеев прикладных знаний в Москве и Санкт-Петербурге⁵⁵. Программа петербургского музея предполагала как научно-просветительские задачи, так и утилитарные цели – обучение рабочих, подготовка квалифицированных кадров для промышленности.

В 1876 г. на средства барона Штиглица было учреждено Центральное училище технического рисования, в структуру которого, следуя тенденциям того времени, должен был входить и художественно-промышленный музей. Изначально этот музей вошел в состав Общего музея прикладных знаний, но, когда в 1878–1880-х гг. было построено специальное здание училища и музея, последний стал самостоятельным учреждением.

Любопытно, что уже к середине 1870-х гг. сотрудники Технического отдела музея осознали невозможность создания полноценных систематических экспозиций (не хватало площадей и финансирования), в связи с чем обратились в Министерство финансов с запиской о предложении проводить ежегодную выставку достижений последнего времени, сопровождающуюся также съездом фабрикантов и заводчиков. В последующие годы развивалась именно выставочная форма функционирования этого отдела (проводились выставки по электричеству, фотографии, нефтяному производству, рыбной промышленности). Выставки, занимая все силы членов общества, практически не давали материалов для коллекции музея.

⁵⁴ Сейчас активно применяется в практике естественно-научных музеев.

⁵⁵ *Михайловская А. И.* Указ. соч. С. 353.

С течением времени стало очевидно, что «идея создания объединенного музея из нескольких существовавших в Петербурге музеев разного профиля потерпела крах»⁵⁶, постепенно все его составные части были закрыты. Последним стал Сельскохозяйственный музей, прекративший свое существование уже после Великой отечественной войны.

В 1872 г. уже упоминавшееся московское Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии стало инициатором организации еще одной – Политехнической – выставки. Ее проведение было приурочено к двухсотлетию со дня рождения Петра Великого, тем самым утверждая преемственность модернизации России в XVIII в. тем процессам, которые происходили в общественно-экономической сфере в эпоху реформ Александра II. На этапе организации было озвучено, что Политехническая станет не обычной мануфактурной выставкой, способной лишь рекламировать представленные товары и научные достижения, а площадкой для формирования коллекций будущего музея, выполнить «народообразовательные цели»⁵⁷. Особенности выставки стало сочетание предметов повседневного обихода и новейших изобретений, а также «живой» показ технологических процессов, моделирование обстановки, чтобы дать посетителю возможность почувствовать себя участником происходящего.

Значение, уделяемое выставке, читалось и в выделенных для ее развертывания площадях: территория вокруг и внутри Кремля, Варварская площадь и Ходынское поле. Архитектура выставочных павильонов имела влияние на распространение русского стиля в гражданской архитектуре российских городов и на облик возведенных в скором времени в центре Москвы зданий Городской Думы, Верхних и Средних торговых рядов, Исторического и Политехнического музеев. Программа выставки разрослась по мере приближения к ее открытию: правительство выделило средства на 4 отдела, в результате отделов и подразделов оказалось более 80⁵⁸. Все дополнительные отделы функционировали за счет средств меценатов. Поскольку выставка была приурочена к двухсотлетию Петра I, ее экспонаты превосходили рамки собственно политехнической тематики. Большое значение играли исторические реликвии, в том числе из древлехранилищ Троице-Сергиевой лавры, Тихвинского, Кирилло-Белозерского и других монастырей. Исторические памятники составляли основу военного и морского отделов. Особое внимание привлекал Севастопольский отдел, посвященный героической обороне Севастополя в период Крымской войны и модели кораблей, личные вещи защитников города, карты, чертежи, произведения живописи. Воспроизводилась лазаретная палатка (по принципу ансамблевого метода). В этом же отделе экспонировались и археологические памятники. Большой интерес у публики вызвал Туркестанский отдел, особенно его этнографическая часть с манекенами, показывающая характерные сценки жизни народов Средней Азии с

⁵⁶ Там же. С. 378.

⁵⁷ *Журавская И. Л.* К истории Политехнической выставки в Москве // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. М., Труды ГИМ, 1995. С. 10.

⁵⁸ *Медведь А., Юдин М.* Московская Политехническая выставка. Особенности комплектования и экспонирования // Мир музея. 2008 № 4. С. 5.

помощью многочисленных фигур в натуральную величину. Кроме того, по моде того времени, были привезены четыре мастера из Ташкента, демонстрировавшие вышивание шелком – занятие чисто мужское в Средней Азии. Взору посетителей предстало все богатство тканей – хлопковых, шелковых, шерстяных, верблюжья шерсть, нефть и продукты ее переработки керосин и асфальт.

Таким образом, Политехническая выставка дала основу для организации сразу двух крупных музеев в Москве: Политехнического и Исторического. Исследователи отмечают, что структура первого из них повторила целый ряд отделов выставки и сохранялась до 1927 г. неизменной. Это отделы прикладной зоологии, лесной, сельскохозяйственный, прикладной физики, механический, технический, мануфактурный, минералогический, горнозаводской, архитектурный, морского и речного судостроения, почтовый, промышленной этнографии, учебный, новостей промышленности.

Исторические же реликвии легли в основу Императорского исторического музея, который стал воплощением идеи национального музея, популярной в Европе с начала XIX в. и вызвавшей к жизни несколько проектов в России, в том числе членов Румянцевского кружка в 1810–1820-е гг. История создания музея хорошо известна, изначально речь шла о формировании коллекции, которая должна стать Храмом русской славы, воздвигнутым в ознаменование многовековой истории русского народа, представляющим выдающиеся события истории и знаменитых деятелей разных эпох. Инициатором реализации этой идеи был полковник Н. И. Чепелевский. Однако, первым директором создаваемого музея стал известный российский историк А. С. Уваров, бывший сторонником превалирования археологических материалов в экспозиции музея. Когда в 1883 г. открылись первые 11 залов, здесь оказались представлены археологические артефакты с древнейших времен до XIII в. До 1917 г. были открыты для посетителей всего несколько новых залов, рассказывающих историю лишь вплоть до XVI в. Таким образом, история правления Романовых вообще не нашла отражения в этой экспозиции, что привело к предложению создать Национальный музей на основе еще одной выставки – юбилейной, сформированной в честь 300-летия царствующего дома Романовых в 1913 г. и открытой на основе материалов, представленных многими российскими музеями. Но и эта идея не нашла своего воплощения, что во многом объяснялось дублированием плана предлагаемого музея концепции уже существовавшего Исторического и необходимостью перераспределения в пользу нового музея экспонатов ведущих собраний, в первую очередь, московских⁵⁹.

В 1887 г. в Екатеринбурге была проведена Урало-Сибирская, а в 1890 г. в Казани научно-промышленная выставки, они обе были организованы филиалами Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии и по-

⁵⁹ См. об этом подробнее: *Мальцева Н. А.* Российской Исторический музей и вопрос об учреждении национального музея им. 300-летия Дома Романовых // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. – М., Труды ГИМ, 1995. С. 30–35.

служили основой для открытия музеев, пропагандирующих научные достижения и передовой технический опыт.

Значимой в деле налаживания внешнеполитических связей и важной для знакомства российской публики с международной выставочной практикой стала Французская художественно-промышленная выставка в Москве (1891), продемонстрировавшая все многообразие экспонатов собственно Всемирной парижской выставки 1889 г. Важное замечание делают исследователи, отмечая, что «если тщательно проанализировать всю организационную структуру выставки, то возможно, современная выставочная и музейная практика не многое сможет прибавить к методике и процессу их создания и проведения»⁶⁰. Помимо структурированных на 9 групп и 37 классов экспонатов посетителям предлагалась обширная культурная и увеселительная программа: до часу ночи работали театры, рестораны, при свете фонтанных струй играли оркестры. Были опубликованы два каталога, еженедельно выходили два журнала на русском и французском языках. Кстати, именно тогда Москва впервые увидела работы К. Моне и Э. Дега, но они не были приняты публикой.

В первую очередь политическую значимость отмечают исследователи, характеризуя другую выставку, прошедшую в том же 1891 г. в Москве – Среднеазиатскую. Важность представляемого материала читалась уже в выборе площадки для ее показа – это Императорский исторический музей, расположенный в сердце Москвы – на Красной площади. Новые для Российской империи земли начинают активно изучаться, прикладываются усилия по их экономическому развитию. Впервые среднеазиатские материалы, как было отмечено выше, представлялись еще на Мануфактурной выставке 1870 г. и Политехнической выставке 1872 г. Выставка 1891 г. уже всесторонне рассказывала об истории и ресурсах Туркестана, о результатах двадцатипятилетнего присутствия Российской империи в этом регионе: железная дорога, караванные пути, улицы Бухары и Хивы, восточный базар, экспозиции русских промышленников (Туркестан – источник дешевого сырья и емкий рынок сбыта). О значимости выставки свидетельствовал и факт ее посещения императором Александром III, который, кстати, обратил внимание на коллекцию редких восточных монет.

Немузейные выставки лежали в основе создания музеев и после революционных событий 1917 г. Показательна, например, история московского музея Революции, который возник на основе двух параллельно функционировавших в 1921–1922 гг. выставок: одна была организована к X съезду РКП (б) Центрархивом⁶¹ совместно с Истпартом⁶², вторая называлась «Красная Москва» и функционировала в здании бывшего Английского клуба на Тверской. В ноябре 1923 г. объединенная коллекция получила название «Историко-революцион-

⁶⁰ *Майстровская М. Т.* Указ. соч. С. 564.

⁶¹ Центрархив – официальное наименование сети архивных учреждений РСФСР, установленное декретом ВЦИК от 30 января 1922 г.

⁶² Истпарт – Комиссия по истории Октябрьской революции и РКП (б) – это научно-исследовательское учреждение, которое занималось сбором, хранением, научной обработкой и изданием материалов по истории Коммунистической партии и Октябрьской революции.

ный музей города Москвы», а с марта 1924 г. – Музей Революции (с июня того же года – Музей Революции СССР).

В первое послереволюционное десятилетие выставки остаются важным элементом как внутренней, так и внешней политики нашей страны.

Показательна для этого периода деятельность Российской (Государственной) Академии художественных наук (1921–1931), которая была создана с целью объединения усилий в области изучения всех видов искусств и художественной культуры. Их популяризация занимала в работе Академии значительное место, одним из основных ее средств являлась выставочная деятельность. Как отмечено исследователями, «То, что в 1920-е гг. выставки, причем не только художественные, но и те, что демонстрируют первые успехи народного хозяйства страны, занимают видное место среди множества просветительских и агитационно – массовых средств воздействия – несомненная заслуга сотрудников Академии Художественных Наук»⁶³.

Одним из первых начинаний Академии стала Всероссийская выставка художественной промышленности, проведенная в Москве весной 1923 г., продемонстрировавшая после долгих лет войны и революции многообразие художественной продукции, от образцов народного творчества до изделий промышленного производства. При Комитете выставки было создано Бюро художественно-промышленной пропаганды во главе с Н. Д. Бартармом, которое провело Всероссийскую конференцию по вопросам восстановления художественной промышленности в стране. Опыт этой выставки был использован при организации Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, прошедшей в Москве в августе-октябре того же года.

Крупнейшим достижением Академии на международном уровне стало советское участие в Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности во Франции (1925). Приглашение на выставку было получено вскоре после дипломатического признания нашей страны Францией, советская экспозиция должна была способствовать политической цели – укрепить симпатии сочувствующих молодому государству. Поэтому, как считают исследователи, к участию были привлечены представители авангардных течений, популярные в то время на Западе. Павильон, ставший одной из достопримечательностей выставки, был построен по проекту архитектора К. С. Мельникова. В его художественном оформлении принимали участие А. М. Родченко, Д. П. Штеренберг. В выставке приняли участие А. А. Экстер, А. В. Лентулов, С. М. Эйзенштейн, Н. П. Ламанова и др. Благодаря участию в этой выставке удалось заявить о важной роли СССР на международном уровне, продемонстрировать достижения молодого государства. Заметим, что еще в 1924 г. художественный критик и сотрудник Академии художественных наук Я. А. Тугендхольд выступил со статьей, в которой предлагал разрабатывать особую выставочную политику, начав с нескольких пунктов ближайшего выставочного плана.

⁶³ Якименко Ю. Н. Роль Академии Художественных Наук в формировании новой картины мира. URL: <https://vmitis0364.it-services.ruhr-uni-bochum.de/gachn/files/Yakimenko.pdf> (дата обращения 12.02.2020).

Подведем итоги. Мануфактурные и специализированные выставки в XIX – начале XX вв. явились важнейшей характеристикой не только экономической, но и культурной жизни России того периода. Они демонстрировали новейшие достижения в разных областях науки и техники, а также способствовали популяризации новейших идей в самых разных сферах. Значительна роль этих выставок и в музейном строительстве: зачастую они стояли у истоков новых музеев, могли способствовать расширению коллекций уже имеющихся музеев.

Рекомендованная литература

1. Иваницкий И. П. Сельскохозяйственные выставки в капиталистической России (1861–1917) / И. П. Иваницкий // Очерки истории музейного дела в СССР. – М.: НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры, 1968. – Вып. VI. – С. 380–433.
2. Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Н. В. Мазный, Т. П. Поляков, Э. А. Шулепова. – М., 1997. – 211 с.
3. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 672 с.
4. Михайловская А. И. Из истории промышленных музеев и выставок капиталистической России / А. И. Михайловская // Очерки истории музейного дела в СССР. – М.: НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры, 1968. – Вып. VI. – С. 312–379.

Контрольные вопросы

1. В каких городах Российской империи проводились мануфактурные выставки?
2. Какие новаторские приемы, использованные на выставках, применялись и в российских музеях?
3. Какие столичные и провинциальные музеи возникли под влиянием немусейных выставок в России?
4. Назовите наиболее значимые, по Вашему мнению, немусейные российские выставки.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Подготовьте доклад-презентацию на тему «Музейная жизнь Соляного городка в Санкт-Петербурге в конце XIX– начале XX вв.
2. Подготовьте доклад-презентацию «История экспонатов Этнографической выставки 1867 г. в современных выставках и исследованиях».
3. Подготовьте доклад-презентацию «Экспонаты мануфактурных и специализированных выставок в музейных собраниях России».

1.3. Зарубежные и отечественные художественные выставки: основные направления развития

Обратимся к позиции, согласно которой институализация выставки связана с художественными практиками, а значит, – с развитием изобразительного искусства, системы обучения в этой области и формированием механизмов связей художника и публики.

Академии появились в Итальянских государствах, в Риме и Флоренции. Отправным пунктом развития выставок называется рубеж XVII–XVIII вв., когда, во-первых, распространенным явлением в ведущих европейских странах становятся Академии, а, во-вторых, происходит переход от непосредственного контакта между художником / его творением к опосредованному. Среди посредников – торговцы картинами, гравюрами, организаторы выставок. И одним из главных и наиболее могущественных в их числе становится Академия. Обратимся к истории королевской Академии живописи и скульптуры (затем – Академии изящных искусств), созданной в 1648 г. в Париже. Сначала Выставка одобренных жюри Академии произведений (она так и называлась – *l'Exposition*) проходила в Пале Руаяль, с 1692 г. Академия обосновалась в Лувре (двор Людовика XIV уехал в Версаль), и в 1699 г. выставка прошла в Большой Галерее, а с 1725 г. – переехала в Квадратный Салон (*Salon Carré*), от названия которого и выставки обрели свое знаменитое имя, вошедшее в историю художественной жизни – Салоны.

Организация первой из тех, что прошла в Большой галерее Лувра в 1699 г., свидетельствует о том, что она рассматривалась как важный государственный акт. Посмотрите на ее изображения – слева от входа над троном с балдахином располагались портреты монарха Людовика XIV и дофина. В центре галереи – модель конной статуи короля-солнца работы Жирандона. А на противоположной от трона стене – портрет протектора Академии, архитектора Мансара. В размещении картин господствовала шпалерная развеска, произведения скульптуры находились в нишах окон. Т. П. Калугина отмечает, что считавшиеся наиболее значимыми вещи стояли на мольбертах и полагает, что это первое в истории выделение «выставочных шлягеров»⁶⁴, что затем стало само собой разумеющимся в выставочной деятельности. Также исследовательница акцентирует наше внимание на том, что выставки устраивались не для возможности организации критической дискуссии (это уже были избранные, лучшие произведения), а «чтобы пойти навстречу восторгам публики и обеспечить художникам возможность получить заказы»⁶⁵. Квадратный Салон позволял создавать двухуровневую экспозицию, развеска в нем осуществлялась по формату, так что работы одного художника можно было найти только по каталогу, для чего произведения нумеровались. В эпоху рококо декоратором Салонов стал Ж.-Б. Шарден. Малоформатные произведения сочленялись в единые группы с многофигурными композициями. Таким образом, формируется целостное понимание выставки, делающее невозможным восприятие каждого произведения в исключительной изоляции. Очевидно, такая точка

⁶⁴ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 75.

⁶⁵ Калугина Т. П. Указ. соч. С. 76.

зрения отличается от современного восприятия искусства. Поскольку отдельное полотно не воспринималось как особый объект внимания, декораторы Салонов даже не заботились о том, чтобы каждое из них могло быть тщательно рассмотрено: в результате картины верхнего ряда даже не размещались с наклоном к зрителю (как мы видим на некоторых полотнах, воспроизводящих развеску частных коллекций – например, изображения эрцгерцога Леопольда Вильгельма в своей галерее в Брюсселе работы Давида Тенирса-младшего (середина XVIIв.)). Точно так же живопись располагалась и в собраниях XVII–XVIII вв., каждое произведение воспринимается лишь как элемент единого декоративного комплекса. Такая развеска называется шпалерной, она доминирует по всей Европе. Об этом пренебрежении к достоинствам каждого из произведений, считает Т. П. Калугина, свидетельствует и практика обрезания произведений в целях подгонки под общую экспозицию. По данным исследователей, в середине XVIII века каждый Салон посещали от 20000 до 100000 человек⁶⁶, на изображениях Салонов мы видим эту публику. С 1737 по 1832 г. Салон проходил раз в два года, потом стал ежегодным. Мало что менялось в правилах отбора работ и методах их представления публике. Картины обрамлялись в тонкие золоченые рамы и вешались вплотную друг к другу. Любопытно, что в одном из описаний (в «Учебнике любителя искусства в Париже») Салона 1825 г. упоминается, что по вторникам Салон закрыт для посещений, а по пятницам доступен только привилегированной публики, которая туда приходит скорее для того, чтобы быть увиденной, чем увидеть произведения кисти и ножниц. Сегодня, в эпоху, когда «громкие» выставки становятся поводом запечатлеть себя и увидеть других на этом «событии», нам понятны такие мотивации бомонда первой половины XIX в.

В 1855 г. Салон проходил в рамках Всемирной выставки, которую впервые принимал Париж. Жюри, как и в обычном Салоне, отбирало работы и не приняло работы Г. Курбе («Похороны в Орнане» и «Мастерскую»). Тогда художник организовал свой «Павильон реализма» – выставку собственных работ, издал каталог, в котором сформулировал свое понимание реализма. Как считает Х. У. Обрист, это первый случай, когда сам художник стал инициатором представления своих работ⁶⁷, хотя развеска полотен была традиционной, экспозиция не имела какого-то своего «лица», да и большого количества посетителей не было – велико было влияние на вкусы публики мнения официального жюри. В то время Академия изящных искусств еще имела полный контроль над всем художественным процессом в стране: от назначения преподавателей Школы изящных искусств до влияния на приобретение произведений искусства для французских музеев и коллекции короля. Таким образом, на протяжении длительного времени Салоны могли быть единственным санкционированным властью путем расширения коллекций современного национального искусства для государственных музеев. И хотя к середине XIX в. художественный мир становился все более разнообразным, Академия изящных искусств сохраня-

⁶⁶ *Bjurstrom P.* Les premiers musées d'art en Europe et leur public // Les musées de l'Europe à la veille de l'ouverture du Louvre: Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre. Paris, 1995. P. 560.

⁶⁷ *Обрист Х. У.* Пути кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 38.

ла доминирующее положение на художественном рынке Франции. Важным с точки зрения лишения ее этого приоритетного права стал 1863 г. В ходе подготовки очередного Салона жюри отвергло больше половины из 5000 представленных на его суд работ. Обеспокоенный массовым недовольством, император Франции Наполеон III прибыл во Дворец Промышленности, где тогда проходили выставки, и, познакомившись с ситуацией, издал указ о проведении выставки отвергнутого искусства – так было принято решение об организации *Салона Отверженных*. Эта выставка состоялась в другой части того же Дворца Промышленности. Каждый из мастеров, чьи работы не приняло жюри, сам принимал решение – участвовать или нет в этом мероприятии. Поэтому Салон Отверженных не дал полной картины искусства, не допущенного жюри к официальному Салону. Было решено, что для соблюдения равных прав всех экспонентов работы будут размещены в алфавитном порядке, что нарушило незыблемый ранее принцип декоративной развески произведений, представленных на суд зрителей, и не способствовало созданию продуманной экспозиции. Также, как и в 1855 г. в случае с полотнами Г. Курбе, публика больше доверяла жюри и шла в Салон Отверженных, лишь подстрегаемая любопытством. Важным свидетельством отношения посетителей к работам художников является роман Э. Золя «Творчество», в котором реакция толпы, наполнявшей залы, описывается как хихиканье и смех, переходящие в хохот. Тем не менее, Салон Отверженных важен как первое коллективное выступление большого количества художников против доминирования Академии.

В 1880 г. завершилась, следуя правительственному декрету, монополия Академии изящных искусств на организацию ежегодного парижского Салона, с 1881 г. он связан с Обществом французских художников. С 1903 г. в Большом дворце начал функционировать Осенний Салон, а с 1907 г. – Зимний. Все более пестрой и многочисленной становилась публика Салонов. Например, А. Глез так описывал открытие Осеннего Салона 1911 г.: «Здесь все – и художники, и живописцы, и скульпторы, и музыканты; некоторые писатели, поэты, критики; это бесбесовная парижская вернисажная толпа, в которой светские персонажи, искренние любители искусства и арт-дилеры теснят друг друга, а заодно и молочника с консержкой, которым дал приглашение клиент-художник из их квартала...»⁶⁸.

В России первая художественная выставка, как и в странах Западной Европы, была организована в Академии Художеств. Она прошла в Санкт-Петербурге в 1765 г. Поскольку для формирования выставочной деятельности необходим определенный уровень развития культуры общества, то долгое время число посетителей было сильно ограничено узким кругом «посвященных», каталоги и путеводители не издавались, настоящая художественная критика не развивалась. Большая открытость связана уже с появлением на посту президента Академии А. Н. Оленина. В 1820 г. в Санкт-Петербурге было организовано Общество поощрения художников⁶⁹, которое с 1826 г. также начинает свою выставочную деятельность. Выставки проводятся с установленной периодичностью, они получают

⁶⁸ *Альтшулер Б.* Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 28

⁶⁹ С 1882 г. и до прекращения существования в 1929 г. – Общество поощрения художеств.

все большую популярность, но до второй половины XIX в. вся художественная жизнь Санкт-Петербурга была сосредоточена в стенах Академии художеств и Общества поощрения художников, связанного с Академией.

Серьезные изменения произошли в период, называемый «порепорформенным» – реформы 1860–1870-х гг. оказали серьезное влияние и на сферу культуры, способствуя развитию процессов демократизации. Первым сигналом будущих изменений в художественной жизни страны стал так называемый «бунт четырнадцати», разразившийся в ноябре 1863 г. – именно столько выпускников Академии Художеств во главе с И. Н. Крамским отказались писать дипломную работу к конкурсу на большую золотую медаль на заданную Советом Академии тему. Уже в декабре того же года они основали Санкт-Петербургскую Артель художников. В утвержденном в 1865 г. уставе была заявлена задача организации выставочной деятельности членов Артели: «Цель артели художников состоит в том: во-первых, чтобы соединенными трудами упрочить и обеспечить свое материальное положение и дать возможность сбывать свои произведения публике, помимо обыкновенной продажи, устройством выставок и другими дозволенными законом способами, и, во-вторых, чтобы открыть прием художественных заказов по всем отраслям искусства»⁷⁰.

Однако, члены Артели продолжали отправлять свои работы и на ежегодные академические выставки, остававшиеся единственной возможностью презентовать свои работы публике – ни одной выставки под эгидой Артели организовать не удалось. Зато деятельность этого недолговечного союза подготовила почву для объединения значительных художественных сил Санкт-Петербурга и Москвы в Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ). Артель явилась первой попыткой создать художественное объединение, свободное от государственной опеки, а Товарищество реализовало эту идею. История ТПХВ хорошо изучена⁷¹, поэтому лишь упомянем, что инициатором создания нового объединения был Г. Г. Мясоедов, а признанным идейным руководителем стал И. Н. Крамской. В Уставе, принятом в 1870 г., утверждалось следующее:

«Цель Товарищества

Товарищество имеет целью: устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах Империи передвижных художественных выставок, в видах:

доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами;

развития любви к искусству в обществе;

облегчения для художников сбыта их произведений.

С сею целью Товарищество может устраивать выставки, производить на них продажу как художественных произведений, так и художественных изделий, а равно и фотоснимков»⁷².

⁷⁰ Цит. по: *Логцова Е. В.* К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX – начала XX в. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2010. Вып. 2. С. 288–289.

⁷¹ *Рогинская Ф. С.* Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. М., 1989. 430 с. См. библиографию: ТПХВ.ру. URL: <http://tphv-history.ru/books/index.html> (дата обращения 15.08.2019).

⁷² ТПХВ.ру. URL: <http://tphv.ru/ustav.php> (дата обращения 15.08.2019).

Исследователи отмечают, что к моменту оформления ТПХВ представление о выставочной деятельности как о форме коллективного общественного выступления уже получило распространение. В российской культуре того периода значение Товарищества состояло в реализации демократической программы приобщения широких слоев общества к достижениям отечественного искусства. Об успехах в просветительской миссии свидетельствовало и неуклонное расширение географии и количества посетителей выставок. Всего с момента проведения первой в 1871–1872 гг. и до прекращения существования в 1922 г. Товарищество провело 47 выставок. В Петербурге они чаще всего проходили в Академии Художеств, помещении Общества поощрения художеств и в особняке князя Н. Б. Юсупова (бывший Д. Е. Бернадки) на Невском пр., 86, в Москве – в Историческом музее и Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

С 1870-х растет число организаций, занимающихся выставочной деятельностью: это собственно художественные общества (Общество русских акварелистов (1880–1918), Мир искусства (1910–1924), Союз русских художников (1903–1923), редакции художественных журналов («Мир искусства» (1898–1904), «Старые годы» (1907–1916), «Аполлон» (1909–1917), частные лица (княгиня М. К. Тенишева, С. П. Дягилев, Н. Легат).

Цифры красноречиво иллюстрируют этот процесс активизации художественной жизни в пореформенной России: по исследовательским данным, только в Санкт-Петербурге в течение второй половины XIX и до начала XX в. (1917 г.) было организовано около 1500 художественных выставок⁷³.

Значительный интерес представляет и изучение выставочных адресов Петербурга. Известно, что неоднократно поднимался вопрос о необходимости строительства нового выставочного зала, так и не решенный в тот период. А в 1904 г. было издано постановление Санкт-Петербургского градоначальника об устройстве и содержании помещений для выставок, базаров, музеев, панорам и т. п. По некоторым адресам выставки проходили часто, по некоторым – лишь единожды. Среди них: залы Академии Художеств, переданное Обществу поощрения художников помещение на Большой Морской улице (ныне дом 38), Строгановский дворец (Невский, 17); музей и «Меншиковские комнаты» Первого кадетского корпуса (Университетская наб., 15); дом Ратькова-Рожнова (Дворцовая наб., 8); гостиница «Режина» (Мойка, 61); фойе Малого театра (наб. Фонтанки, 65); здание бывшей Государственной типографии (Инженерная ул., 2 (здание не сохранилось)); доходные дома (Казанская ул., 5, Невский пр., 45); особняк княгини Юсуповой (Литейный пр., 42), магазин «Пассаж» (Невский пр., 48); Екатерининский зал Шведской церкви (Малая Конюшенная, 3); дом Армянской церкви (Невский пр., 40/42); особняк князя Н. Б. Юсупова (бывший Д. Е. Бернадки) (Невский пр., 86); Учетный и судный банк (Невский пр., 30); дом Е. А. Боткиной (ныне ул. Чайковского, 7) и др.

Остановимся на вопросах экспозиционно-выставочных решений, бывших достаточно консервативными в тот период времени. В академической выставочной практике было принято размещать картины на мольбертах. Этим же путем шли члены Товарищества передвижных художественных выставок:

⁷³ Логотова Е. В. Указ. соч. С. 291.

пространства между полотнами затягивали черным или красно-коричневым коленкором. По-другому решалось художественное оформление выставок В. В. Верещагина в Санкт-Петербурге (1880) и Москве (1883). На этих выставках картины в тяжелых золотых рамах на фоне драпировок из темно-бордового бархата дополнялись предметами, собранными художником. Эти вкрапления соотносились с темой выставки: в экспозицию работ о Русском севере были включены иконы, предметы народных промыслов, а в Туркестанскую – восточные оружие и ковры.

На выставке московских художников на Кузнечном мосту в 1892 г. художники, по свидетельству современников, создали из мольбертов единое выставочное полотно и затянули его разноцветными тканями. На выставках 1890-х гг. активно включались предметы народного и декоративного искусства. Так, на выставке Товарищества передвижников в 1899 г. наряду с графикой и акварелями было показано огромное количество предметов в русском стиле. Они были развешаны, а также находились на полу и подоконниках. Рост внимания к проблемам экспонирования произведений искусства привлек к решению этой задачи многих крупных художников того времени. Это К. А. Коровин, Л. С. Бакст, Г. К. Лукомский и другие.

Особое место в экспозиционной практике этого периода занимает деятельность коллекционера, мецената, основателя художественного объединения «Мир искусства» С. П. Дягилева (1872–1929) по организации выставок. На сегодняшний день предметом рефлексии стало отношение Дягилева к вопросам организации выставок и целям, стоящим перед музеями. Известно, что свои взгляды на обустройство экспозиции, как и многие деятели культуры своего времени, меценат вынес из обширного опыта знакомства с европейскими музеями, он высказывал свою позицию по этому вопросу в многочисленных статьях и письмах. Для нас интерес представляет следующее: С. П. Дягилев придавал большое значение выбору помещения для выставки, определяемому, по его мнению, характером представляемых материалов, продуманности состава экспонатов, принципов их размещения. Он полагал, что «нет ничего губительнее для художественного произведения, как быть выставленным напоказ толкающейся публике, в огромной уродливой зале, рама к раме с соседним холстом, написанным другим художником...»⁷⁴. Дягилевым активно внедрялась практика европейских музеев разделять выставочный зал искусственными стенами на небольшие отсеки⁷⁵, располагать картины на однотонных стенах, цвет при этом мог подбираться в соответствии с самими полотнами, внизу располагать небольшие работы, а выше, на некотором расстоянии и с наклоном – более крупного формата. Исследователями отмечается, что, в первую очередь, московские музеи – Третьяковская галерея и Музей изобразительных искусств – использовали эти экспозиционные принципы, сторонником и пропагандистом которых был С. П. Дягилев⁷⁶.

⁷⁴ Цит. по: *Лучкин А. В.* Взгляды С. П. Дягилева на музейное проектирование // Триумф музея? : сборник статей. СПб.: «Осипов», 2005. С. 306.

⁷⁵ Сторонником такого деления был В. фон Боде, его идеи нашли сторонников и в американских музеях.

⁷⁶ *Лучкин А. В.* Указ. соч. С. 308.

Характеризуя выставочную практику С. П. Дягилева, необходимо обратиться к такому жанру, характерному для художественной жизни начала XX в., как ретроспективные выставки. По мнению исследователя А. В. Лучкина, «своеобразной иллюстрацией процесса переосмысления прошлого национальной культуры стали разнообразными историко-художественные выставки ретроспективной направленности»⁷⁷.

Популярность таких выставок является иллюстрацией процесса историзма – характерного и усиливающегося со второй половины XIX в. интереса к национальной истории. Ее всестороннее изучение сопряжено повсеместно в Европе с формированием соответствующих коллекций (как частных, так и публичных) и практикой их презентации публике. Как было отмечено выше, в России этот процесс достигает апогея в начале XX в.

Первой в данном ряду стала «Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850)», открытая бароном Н. Н. Врангелем в 1902 г. в залах Академии Наук. Она подверглась критике, в первую очередь, за случайный, как казалось многим, подбор экспонатов. Как раз второй стала «Историко-художественная выставка портретов», организованная Дягилевым в 1905 г. в Овальном зале Таврического дворца. В данном случае историзм проявился и в делении экспозиции по царствованиям (в отечественной историографии того времени было принято такое деление исторического процесса), и во внимании к воссозданию атмосферы эпохи, которой принадлежат произведения живописи путем включения скульптуры, предметов мебели и декоративно-прикладного искусства⁷⁸. Это реализация столь популярного в музейном деле того периода принципа создания *periodrooms*, сторонником которого был, в частности, уже упоминавшийся новатор музейного дела В. фон Бодде. В организации выставки нашли отражение уже апробированные ранее Дягилевым приемы экспонирования: выгородка отдельных комплексов, использование цвета для характеристики каждой из эпох и живых растений. Эти же принципы использовались С. П. Дягилевым и на зарубежной ретроспективной выставке – знаменитой «Два века русского искусства», прошедшей в Париже в рамках Осеннего салона в 1906 г. Эта выставка явилась первой страницей знаменитых «Русских сезонов», по-настоящему открывших многие виды русского искусства искушенной парижской публике и связанных с именем Дягилева.

Дальнейшим развитием экспозиционных идей должна была стать следующая ретроспективная выставка, созданная редакцией журнала «Старые годы» в 1908 г. Основной задачей был ретроспективный показ предметов западноевропейского искусства из частных собраний коллекционеров и антикваров Санкт-Петербурга. Здесь организаторы стилизовали под разные эпохи уже отдельные залы Императорского Общества поощрения художеств, но объявленные проблемы с электропроводкой практически сорвали работу выставки.

В 1911 г. в девяти залах Императорской Академии художеств была открыта Историческая выставка архитектуры, хронологически охватившая период от правления Петра I до Николая I. Исследователи подчеркивают специфику за-

⁷⁷ Лучкин А. В. Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX – XX вв. // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 33.

⁷⁸ Там же. С. 36.

дачи, стоявшей перед создателями экспозиции: «Впервые историзм, лежащий в основе выставки, был направлен не на пропаганду и осмысление прошлого, а на его сохранение и всестороннее изучение»⁷⁹.

Следуя новым целям, экспозиционеры объединили в единое художественное целое подлинные вещи эпохи с макетами и слепками, что должно было способствовать активизации процесса познания.

Наконец, последняя по дате проведения – выставка «Ломоносов и Елизаветинское время» 1912 г., приуроченная к 200-летию со дня рождения М. В. Ломоносова и 150-летию со дня смерти императрицы Елизаветы Петровны. Автором научной концепции был барон Н. Н. Врангель, художественного решения – Н. Е. Лансере и Г. К. Лукомский. В залах Академии Художеств были сооружены небольшие деревянные конструкции, выстроенные в единую анфиладу. Таким образом, для презентации художественного материала впервые в выставочной практике был использован опыт Лондонской Всемирной выставки 1851 г., где под сводами Хрустального дворца возводились самостоятельные павильоны.

Ретроспективизм позволит нам перейти к следующей проблеме изучения художественных немусейных выставок первых десятилетий XX в. – это вопрос взаимодействия искусства и власти в тоталитарных государствах. После первой мировой войны ретроспекция, обращение к образам прошлого в современном искусстве были очень популярны – европейское общество пришло к необходимости осмысления пройденного исторического пути. Именно на этой волне в конце 1922 г. в Италии возникло общество «Новеченто», в дальнейшем переименованное в «Новеченто итальяно». Уже первую, совсем скромную выставку работ семи художников этой группы в марте 1923 г. посетил Б. Муссолини, положив начало сотрудничеству художников и власти в фашистском государстве⁸⁰. На XIV Венецианской Биеннале в 1924 г. членам «Новеченто» был выделен особый зал для представления своих произведений. В конце 1926 г. после четвертого покушения на жизнь дуче все активнее начинает работать механизм массовой пропаганды, в которую включается и «Новеченто итальяно». Члены общества – в числе тех художественных сил, которые будут привлечены для реализации одного из крупнейших выставочных проектов фашистской Италии – выставки Фашистской революции, проходившей в Выставочном дворце Рима в 1932–1933 гг. и приуроченной к десятой годовщине прихода фашистов к власти. На выставке «в фашистской интерпретации через синтез искусства, документов, реликвий, а также через фальсификацию исторических фактов были воссозданы годы с 1914 по 1922»⁸¹. Организаторы выставки прибегли к ярким средствам выразительности, используя современный опыт, для создания зрелища, понятного сердцу каждого зрителя.

⁷⁹ Лучкин А. В. Там же. С. 38.

⁸⁰ Мурамцева О. В. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии // Актуальные проблемы теории и истории искусства / Сборник научных статей. Вып. 2. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 306, 304–309.

⁸¹ Голова Л. А. Мифологизация политической жизни в экспозиционном пространстве // Молодежный вестник СПбГИК. 2017. № 2 (7). С. 85.

Фасады Выставочного дворца были окрашены в красный – цвет революции и героев, павших за ее победу. Экспозиционные комплексы строились вокруг экспонатов-«маяков» и динамичных установок, организаторы прибегали к фотомонтажу изображений большого формата, вызывая чувство сопричастности, а рядом с наиболее значимыми экспонатами размещались пояснительные надписи, «правильно» их интерпретирующие⁸².

В национал-социалистической Германии в 1937 г. с разницей в один день в Мюнхене открылись две выставки, очень ярко иллюстрирующие пропагандистскую функцию, приданную учреждениям культуры в тоталитарном обществе. Это Большая Германская художественная выставка⁸³ официально одобренных реалистических произведений в специально выстроенном Доме немецкого искусства и выставка Дегенеративного искусства (к которому были причислены работы художников-авангардистов, политических противников и евреев) в небольшой галерее в парке Хофгартен. Ради создания контраста между официальным и преследуемым искусством, «дегенеративным» работам специально было предоставлено очень маленькое помещение, работы висели неряшливо, порой косо, они сопровождалась политическими высказываниями и разоблачениями. Целью выставки было показать деградацию искусства во времена Веймарской республики и обвинить в расточительстве кураторов, приобретавших такие работы для музейных коллекций. Острота борьбы с неудобными художниками привела к тому, что под запрет попали даже работы антисемита, члена партии нацистов Э. Нольде и Ф. Марка, награжденного Железным крестом и погибшего в битве при Вердене⁸⁴. Дальнейшая судьба многих из этих произведений печальна: 20 марта 1939 г. во дворе берлинской пожарной бригады были сожжены 1004 картины, написанные маслом, и 3825 произведений на бумаге⁸⁵. А признанные наиболее ценными 125 работ были проданы на аукционе в галерее Фишера в Люцерне.

Уже упомянутая ранее Российская (Государственная) Академия художественных наук стала организатором целого ряда выставок отечественного искусства на Западе и зарубежного – в СССР. Важнейшим достижением на интернациональном уровне стала организация участия СССР на Венецианской международной выставке искусств начиная с 1924 г., вызвавшего большой отклик в мире. Из выставок, проведенных в нашей стране, в первую очередь можно выделить смотры Революционного искусства Запада (1926) и Современного французского искусства (1928). Первая из них, прошедшая в картинной галерее бывшего Румянцевского музея, была акцентирована на работы художников Германии, с которой раньше, чем с другими странами, были установлены дипломатические отношения и стали развиваться художественные связи. Выставке придавалось в первую очередь политическое, и лишь во вторую очередь художественное значение. Вторая прошла в стенах Государственного музея нового западного искусства по соглашению между Министерством народного

⁸² См. подробнее: Голова Л. А. Указ. соч. С. 84–86.

⁸³ Первая из восьми, прошедшие в 1937–1944 гг.

⁸⁴ Альтшулер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 144

⁸⁵ Там же. С. 148.

просвещения Франции и Наркомпросом РСФСР. Выставка содержала два раздела – работы современных французских художников и мастеров русского происхождения, проживавших во Франции. Это стало возможно ввиду интернационального характера Парижской школы, «сплавлявшей» в единое целое творчество художников всего мира – например, во французском отделе были представлены творческие достижения итальянцев Модильяни, де Кирико, голландца Ван Донгена, японцев Коянаги и Фужиты и многих других⁸⁶. Выставка вызвала огромный интерес, за полтора месяца ее посетило около 20 000 человек⁸⁷, были запросы на ее показ в других городах. Современник отмечал крайнюю пестроту тех, кого можно было видеть среди посетителей: «косоворотки и ковбойки терялись в хвосте коверкотовых пар и заграничного трикотажа»⁸⁸.

В 1913 г. произошло значительное событие в художественной жизни США – североамериканское общество познакомилось с произведениями европейских импрессионистов, постимпрессионистов и представителей некоторых авангардных течений начала XX в. (фовизм, кубизм, футуризм). Это Арсенальная выставка (Армори Шоу), открывшаяся в феврале 1913 г. в Нью-Йорке и потом перекочевавшая в Чикаго и Бостон⁸⁹. Из представленных 1300 работ около трети были европейскими, вызвавшими бурную реакцию местного общества, остальные представляли творчество североамериканских мастеров. Любопытно, что богатые любители искусств и в это время пользовались привилегиями при осмотре выставки – утром по будням, когда посетителей было очень мало, билет стоил 1 доллар, а после обеда, по вечерам и в выходные дни все остальные в толпе знакомились с неведомым ранее искусством за 25 центов⁹⁰. Значение выставки велико: она придала импульс формированию нового отношения к современному искусству в США и стала толчком к началу творческих поисков американских художников.

В 1920–1930-е гг. деятели искусства сами начинают организовывать выставки, что приводит к новым выставочным решениям, и зачастую экспозиция как единое целое превалирует над отдельными экспонатами. Относится это в первую очередь к представителям новейших художественных течений тех лет: «Исторический авангард стремился нарушить привычный дизайн выставки, чтобы подвергнуть критике пассивный опыт искусства и его выставочное пространство»⁹¹.

Наиболее показательными в данном случае являются берлинская Дада-ярмарка (1920) и Международная выставка сюрреализма (1938) в Париже.

⁸⁶ *Лопаткина К.* Бастарды культурных связей. Интернациональные художественные контакты СССР в 1920–50-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 15–16.

⁸⁷ *Якименко Ю. Н.* Указ. соч. С. 38.

⁸⁸ Цит. по: *Якименко Ю. Н.* Указ. соч. С. 38.

⁸⁹ С 1994 г. и по наст. время в Нью-Йорке проводится современное продолжение знаменитого события – арт-неделя Армори Шоу. См. : *Галинская М. И.* Армори Шоу. К 100-летию выставки // Дом Бурганова. Пространство культуры / научно-аналитический журнал. 2013. № 4. С. 40–46.

⁹⁰ *Альтиулер Б.* Указ. соч. С. 69.

⁹¹ *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 20.

Дада-ярмарка, прошедшая в Берлине с 30 июня по 23 августа 1920 г., была организована в условиях бурных политических событий в Германии, разворачивавшихся на фоне поражения Германии в Первой мировой войне, отречения кайзера, кровопролитного подавления революционного рабочего движения. «Художники начали воспринимать социальный, относительный и ситуационный контекст, в котором находилась их практика, как часть произведения искусства»⁹², на ярмарке присутствовали многочисленные напоминания о событиях тех лет и гневные отсылки к деятельности военных властей, перемежавшиеся собственно с картинами, рисунками и многочисленными фотомонтажами⁹³. Как отмечают исследователи, хотя дадаисты принадлежали к разным политическим партиям, их творчество пронизывали резкие политические комментарии: «...антиэстетика была логическим дополнением недвусмысленной политичности: художники развенчивали искусство, чтобы привлечь внимание к политике», «место утонченного и прекрасного заняло агрессивное и безобразное»⁹⁴. И агрессивная подача материалов на выставке несла в себе те же идеи, что и представленные произведения.

Одними из главных создателей экспозиции Международной выставки сюрреализма в Париже стали М. Дюшан (в каталоге числился генератором-арбитром) и Ман Рэй, отвечавший за освещение. Выставка стала поистине международной: на ней было представлено творчество 60 художников из 14 стран, в том числе Франции, Австрии, Бельгии, Германии, Италии и др. и представила настоящие миниретроспективы основателей сюрреализма Арпа, Магритта, Эрнста, Миро, Дюшана. Свои картины и объекты представил С. Дали⁹⁵.

Исследователи называют выставку сюрреализма «самостоятельным произведением искусства, органично дополняющим представленные работы»⁹⁶, своеобразным сюрреалистическим зеркалом, помогавшим посетителю заглянуть в глубины собственной психики⁹⁷.

Охарактеризовав, таким образом, основные тенденции выставочной деятельности в предвоенные десятилетия, следует обратить внимание на то факт, что уже во второй половине XX в., в 1960-е гг. росло количество выставок современного искусства, и все чаще их организовывали независимые специалисты, не связанные ни с какими институтами культуры, в том числе и музеями. Появились новые термины, определявшие деятельность интеллектуала, разворачивающего свою деятельность вне стен музея: в немецком языке *ausstellungsmacher* («независимый создатель выставок») и во французском – *faiseurd'expositions* («организатор выставок»). Исследователи так определяют

⁹² О' Нил П. Указ. соч. С. 20.

⁹³ Именно фотомонтаж считают главным художественным достижением берлинского дадаизма.

⁹⁴ Альтшулер Б. Указ. соч. С. 113.

⁹⁵ См. подробнее: Хопкинс Д. Глава вторая. // Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение. М.: АСТ, 2009. 224 с. URL: <http://www.dali-genius.ru/library/index.html/> (дата обращения 25.02.2017).

⁹⁶ Альтшулер Б. Указ. соч. С. 138.

⁹⁷ Подробнее художественные выставки XX в. будут рассматриваться в курсе «Концептуальные выставки».

эту фигуру в арт-мире: «Этот интеллеktуал устраивает большие независимые выставки современного искусства, давно работает в арт-сфере (при этом, как правило, не занимает должность в учреждении) и посредством своих выставок вливает на общественное мнение»⁹⁸.

Подведем итоги. Художественные выставки институционализировались на рубеже XVII–XVIII вв. Этот процесс был связан с деятельностью Академий изящных искусств, к тому времени начавших свою деятельность во многих странах Европы. Именно выставки становятся одним из важнейших посредников между художником и его творением и тем, кто приобретает произведение. Эти выставки долгое время остаются единственным каналом получения признания для художника (Россия), в том числе и такой его составляющей, как возможность пополнения собраний музеев (Франция). Еще во второй половине XIX в. большинство попыток выйти за эти рамки оканчиваются неудачей, как с точки зрения привлечения зрительского внимания, так и с позиции применяемых выставочных приемов и возможности наиболее благоприятного восприятия работ публикой, которое бы позволило преодолеть консервативный официальный взгляд на творчество отдельных деятелей искусства.

Ситуация начинает изменяться на рубеже XIX–XX вв. Выставочная практика множится, усложняется. Как в России, так и за рубежом стремительно растет число выставок, что связано с процессом демократизации общественной жизни ведущих мировых держав. Организаторами выставок выступают самые разнообразные сообщества, объединения, отдельные лица. Выставка, утверждавшаяся в начале своей истории как государственный акт, часто и в первых десятилетиях XX в. служит политическим целям, выполняя пропагандистскую функцию.

Рекомендованная литература

1. Альтшулер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке / Б. Альтшулер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 304 с.
2. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 244 с.
3. Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX – начала XX в. / Е. В. Логутова // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2010. – Вып. 2. – С. 284–294.
4. Лучкин А. В. Взгляды С. П. Дягилева на музейное проектирование / А. В. Лучкин // Триумф музея? : сборник статей. – СПб.: «Осипов», 2005. – С. 304–309.
5. Лучкин А. В. Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX–XX вв. / А. В. Лучкин // Вопросы музеологии. – 2013. № 1 (7). – С. 31–40.
6. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 672 с.
7. Муромцева О. В. Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии / О. В. Му-

⁹⁸ О' Нил П. Указ. соч. С. 26–27.

ромцева // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. научн. ст. – СПб.: НП-Принт, 2012. – Вып. 2. – С. 306, 304–309.

8. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. Очень краткое введение / Д. Хопкинс. – М.: АСТ, 2009. – 224 с.

Контрольные вопросы

1. Назовите ретроспективные выставки начала XX в. в России.
2. Какие российские художественные журналы являлись организаторами выставок?
3. Сколько выставок было организовано Товариществом передвижных художественных выставок?
4. В каких годах прошли крупнейшие выставки дадаизма и сюрреализма?
5. В каком городе проходили Большие Германские художественные выставки, демонстрировавшие официально разрешенное искусство?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Подготовьте доклад-презентацию о выставочной деятельности одного из отечественных художественных обществ или журналов во второй половине XIX – начале XX вв.
2. Опираясь на исследовательскую литературу и изобразительный материал, подготовьте доклад-презентацию об одной из выставок ретроспективного жанра.
3. Охарактеризуйте художественные выставки XIX – начала XX в. во Франции, подготовьте доклад-презентацию.
4. Подготовьте доклад-презентацию на тему «Выставка эпохи модернизма: уникальность индивидуального художественного языка и появление оригинальных выставочных концепций».
5. Опираясь на историю выставочной деятельности 1930-х гг., подготовьте доклад на тему «Выставки и государственная культурная политика».

1.4. Тенденции развития музейных выставок в XX в.

Теперь обратимся к истории собственно музейных выставок, которая, как мы уже отмечали, представляется более краткой, чем история выставок вне музейных.

Зачастую череда выставок предшествует созданию стационарной экспозиции нового музея, позволяя выработать концепцию презентации того или иного явления или события. Часто в XX веке это происходит оттого, что музеи впервые берутся за новую для себя задачу – документирования современности, будь то исторический процесс или только что созданные произведения искусства или, позднее, продолжающаяся повседневная жизнь. В силу происходящих в стране социально-политических изменений и бурного развития авангардных течений в искусстве, именно Россия стояла во главе решения этой

новой музейной задачи уже в 1920-ые гг. Обратимся к истории формирования некоторых музеев.

Ярким примером в истории музеев Петербурга, характеризующих эту тенденцию, являются первые страницы существования Музея Революции. Напомним, что с конца 1910-х гг. на территории Зимнего дворца в Петрограде находилось сразу два музея – Государственный Эрмитаж и Музей Революции, созданный в 1919 г. Последний был призван не просто хранить памятники революции, а быть исследовательским центром изучения революционной мысли в ее развитии от А. Н. Радищева до советского периода. Церемония открытия проходила в Николаевском зале в 1920 г. На постоянной основе с 1922 по 1926 гг. были открыты лишь исторические комнаты, принадлежавшие в этот период музею, остальная деятельность продолжала осуществляться на основе временных выставок. Первые из них открылись в ноябре 1922 г.⁹⁹ Как отмечает В. Р. Лейкина-Свирская, принимавшая участие в деятельности музея первых лет его существования и бывшая автором и участником многих экспозиций, первые выставки организовывались не по заранее продуманному плану, а в связи с наличием материалов по тем или иным темам. Так, выставка «Белый террор» о денкинской состояла из результатов специально организованной музеем экспедиции, а выставка о петрашевцах была подготовлена на материалах следственных дел и книг петрашевцев, а также предметов, переданных их наследниками. Уже 26 января 1924 г. музей организовал выставку памяти В. И. Ленина. 988 экспонатов были проиллюстрированы крупными хронологическими таблицами, представляющими биографию вождя революции. За первые два месяца ее посетили свыше 330 экскурсий. Задача построения постоянной марксистской экспозиции встает на повестку дня только в 1930-е гг., во исполнение решений Первого музейного съезда, однако количество временных выставок все равно очень велико: в летописи Государственного Эрмитажа сохранились полные данные лишь за 1936 г. В списке выставок – 33 позиции, среди раскрывавшихся тем можно выделить: «Партия в борьбе за коллективизацию народного хозяйства (1930–1934)», «Буржуазная революция 1789 г. во Франции», «Борьба Екатерины II и Павла I против буржуазной революции», «Просветители», «Народники», «Рабочее движение 80-х годов» и др.¹⁰⁰

Иллюстрацией к данной тенденции являются и первые страницы истории Музея современного искусства (МоМА), созданного в 1929 г. в Нью-Йорке. Исследователями отмечается, что пока ручеек шедевров современного искусства не превратился в поток, «МоМА во многом полагался на предоставление ему работ во временное пользование и функционировал наподобие выставочного зала, как пространство постоянно сменяющих друг друга выставок»¹⁰¹.

⁹⁹ Лейкина-Свирская В. Р. Из истории Ленинградского музея Революции // Очерки истории музейного дела в России. М.: Издательство «Советская Россия», 1961. Вып. III. С. 64.

¹⁰⁰ Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: Научно-справочное издание. Т. 1. СПб.: Славия, 2014. С. 292–295.

¹⁰¹ Шуберт К. Указ. соч. С. 54.

Помимо выставок в своих стенах, МоМА организовывал большое число передвижных выставок по стране. Например, «Международная выставка современной архитектуры» после показа в Нью-Йорке в 1932–1933 гг., побывала в 14 городах. А всего за первые десять лет работы музея 91 выставка была представлена в 1400 населенных пунктах США¹⁰². Руководивший музеем А. Барр большое внимание уделял обязательной образовательной программе, сопровождавшей каждую выставку: проводились лекции, экскурсии, печатались каталоги с обязательным воспроизведением представленных работ.

Выставочная деятельность многих как вновь создаваемых, так и известных музеев в 1920-х гг. носила ярко выраженный новаторский характер, опыт российских начинаний в данном случае является очень показательным. В частности, он связан с инициативами Института истории искусств (Зубовского института), особенно того периода, когда его директором с 1925 г. стал историк и теоретик искусства Ф. И. Шмит, и функционированием в структуре института Музейной секции. Например, исследование архивных материалов позволяет говорить о проведении особых выставок-маскарадов в Екатерининском дворце в Пушкине летом 1926 г., оживлявших жизнь дворца XVIII в. В большом балльном зале при свете свеч под музыку клавесина танцевали пары (предположительно – музейных сотрудников), одетые в костюмы XVIII в.¹⁰³ Продолжением маскарадов можно рассматривать выставки-экспликации картин, проводившиеся в начале 1930-х гг. музыковедом и искусствоведом И. И. Иоффе в Эрмитаже, где устраивались вечера, посвященные культуре Франции XVI в. и Германии XVI–XVIII вв.: «В специальном зале выставлялись картины, гравюры, gobelены, предметы быта, мебель, костюмы, украшения. Звучала музыка той эпохи, исполнялись стихи, песни, танцы»¹⁰⁴.

Искания сотрудников Музейной секции привели к организации в 1927 г. выставки музейно-методологического характера по вопросам экспозиции историко-бытовых пригородных музейных комплексов.

Занимались специалисты Музейной секции и осмыслением выставочной практики других историко-бытовых музеев, период расцвета которых приходится на 1920-е гг. Самым крупным из них был Историко-бытовой отдел Русского музея, просуществовавший с 1918 по 1941 гг.¹⁰⁵ Исследуя архивы Института истории искусств, музеологи изучили круг вопросов, интересовавших сотрудников Института в связи с его деятельностью. На заседании, посвященном знакомству членов Музейной секции с выставкой купеческого быта, проведенной в Русском музее в середине 1920-х гг., М. В. Фармаковский так определил различие между этнографическим и историко-бытовым отделами Русского

¹⁰² Там же. С. 52.

¹⁰³ *Ананьев В. Г.* Институт истории искусств и пригородные дворцы-музеи в 1920-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2014. Серия 2. Вып. 3. С. 137.

¹⁰⁴ Цит. по: *Ананьев В. Г.* Указ. соч. С. 137.

¹⁰⁵ *Мастеница Е. Н.* Историко-бытовые музеи как явление культуры 1920-х годов // Быт как фактор экстремального влияния на историко-психологические особенности поведения людей: материалы XXII Межд. науч. конф. В 2 ч. / Под ред. С. Н. Полторака. СПб.: Нестор, 2007. Ч. 2. URL: http://www.bvahan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?li2=6c_text=59 (дата обращения 17.08.2019).

музея. Если первый «собирает быт племен и народностей, изучая материал преимущественно с антропологической точки зрения», то второй «изучает не расовые, национальные и племенные группы, а группы, разделяемые процессом труда и отношением к средствам производства»¹⁰⁶. Директор же Института Ф. И. Шмит настаивал, что при создании выставки предпочтительнее заранее иметь фабрду, которая объединит разрозненные предметы и целые комплексы в единое повествование.

Любопытно в русле исканий отечественных специалистов 1920-х гг. в области экспозиционно-выставочной деятельности и свидетельство сотрудника Государственного Эрмитажа, археолога П. Н. Шульца, который в своем докладе характеризовал как раз экспозиционные приемы. На выставке, по свидетельству Шульца, воссоздание типологических интерьеров сочеталось с многочисленными научно-вспомогательными материалами – диаграммами. Их введение он полагал безусловным достоинством выставки – среди посетителей много рабочих, «к диаграмме рабочий привык. Она ему понятна. Ее точность ему импонирует»¹⁰⁷. Предлагал сотрудник Эрмитажа использовать и новые технические возможности – ввести в экспозицию кино: «Съемка бытовых сцен частного и общественного характера, выхваченных из фабричной жизни, могла бы быть хорошей иллюстрацией к выставочному материалу, могла бы с яркой убедительностью присовокупить быт фабрики эпохи царизма быту фабрики наших дней»¹⁰⁸.

Один из организаторов историко-бытового отдела Русского музея М. В. Фармаковский, подводя некоторые итоги его деятельности в работе «Техника экспозиции в историко-бытовых музеях» (1928) и размышляя о «типах и задачах» экспозиции таких собраний, отмечал, что «историко-бытовым музеям не приходится идти по проторенной дороге, так как самая научная дисциплина истории быта только что стала предметом специальных штудий»¹⁰⁹. Поэтому ученый предлагал организовывать исследовательские выставки отчетного характера, которые могли свидетельствовать о направлении работы по сбору материала, его классификации и обработке, а также экспериментальные экспозиции, долженствующие вырабатывать наиболее оптимальные приемы экспонирования историко-бытового материала. Любопытны свидетельства М. В. Фармаковского об уже состоявшихся выставках историко-бытового отдела Русского музея: например, большая тема «Труд и капитал накануне революции» к 1928 г. уже была раскрыта серией выставок: «Купеческий портрет», «Труд и быт крепостных», «Вельможный быт», к экспонированию была подготовлена «Быт рабочих Ленинграда»¹¹⁰.

Интересен и опыт функционирования новаторских музеев живописной (в Петрограде – художественной) культуры в первые послереволюционные

¹⁰⁶ Цит. по: *Ананьев В. Г., Майоров А. В.* Историко-бытовые музеи как культурная форма (по архивным материалам) // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 54.

¹⁰⁷ Цит. по: *Ананьев В. Г., Майоров А. В.* Указ. соч. С. 55.

¹⁰⁸ Цит. по: *Ананьев В. Г., Майоров А. В.* Указ. соч. С. 55–56.

¹⁰⁹ *Фармаковский М. В.* Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. Ленинград: Издание Гос. Русского музея, 1928. С. 8.

¹¹⁰ *Фармаковский М. В.* Указ. Соч. С. 9.

годы. Отечественные авангардисты, как и западные, довольно быстро перешли от отрицания музея как хранилища мирового наследия к поиску новых форм представления и сопоставления современного искусства. Связано это, как отмечают исследователи, с тем, что на рубеже 1910–1920-х гг. авангард вступает «в новую фазу развития – снижается пафос радикального формотворчества, а на повестку дня выходит задача репрезентации»¹¹¹.

Первым был московский музей, которым руководил В. Кандинский. Экспозиция в нем с 1924 г. строилась исходя из особой концепции: первые три зала демонстрировали современные формы работы с предметностью, следующие три – с живописной плоскостью, вплоть до полного отрицания предмета. В 1925 г. был создан Аналитический кабинет, в нем под руководством С. Б. Никритина велись экспериментально-аналитические исследования в области психологии восприятия, разрабатывались новые методы экспонирования, организовывались диспуты. По результатам этих изысканий проводились выставки Аналитического кабинета «Итоги научной работы музея». Одной из самых громких стала выставка «Левые течения в русской живописи за 15 лет», прошедшая в 1925 г. В октябре 2019 – феврале 2020 гг. в Государственной Третьяковской галерее, куда после расформирования были в значительной части переданы фонды музея, прошла юбилейная выставка «Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры». Другие музеи живописной культуры функционировали в Смоленске, Пензе, Уфе, Витебске, Оренбурге, Рязани. Музей в Петрограде носил название художественной культуры, которая на музейной конференции 1919 г. определялась как система элементов (материал, цвет, пространство, время, движение, форма, техника) с акцентом на моменте изобретательства и на моменте мастерства. Главным предметом интереса для нового музея провозглашалась современная художественная культура, в прошлом же выбирались те явления, с которыми новое левое искусство ощущало родственные связи. Такowymi провозглашались икона, русский и восточный лубок, другие виды народного искусства. Наивысший расцвет исследовательской деятельности музея связан с именем К. Малевича, возглавившего его в 1923 г. При нем музей преобразован в ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры), став составной частью его структуры. Целью института была выработка новой художественной методологии, эта деятельность имела как теоретическую, так и практическую составляющие. Одним из направлений работы этого учреждения были так называемые научно-показательные выставки исследовательских отделов, где наряду с традиционными музейными предметами самостоятельную ценность обретали и вспомогательные материалы, являвшиеся результатом проводимых исследований – схемы, таблицы, чертежи, графики. Эти искания были ограничены во времени – уже в 1926 г. коллекция Петроградского музея была передана в Русский музей, московский закрылся в 1928 г.

Еще с 1880-х гг. в Европе и США музеи начали практиковать двухчастное построение экспозиций: предметы наиболее впечатляющие представлялись

¹¹¹ *Карасик И.* Музей художественной культуры. Эволюция идеи // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. Сб. по материалам конференции. СПб.: ГРМ, 2001. С. 13.

широкой публике, а все остальные коллекции предназначались только специалистам, как состоявшимся ученым, так и студентам. Притом этот принцип организации экспозиций был характерен как для художественных музеев, так и для естественно-научных собраний. Такой подход к экспонированию предполагал не просто представление определенного количества памятников, но и их тщательный отбор на основе принципов систематизации. Вспомним, что в тот период многие музеи страдали от нагромождения огромного количества предметов, будь то шедевры искусства или научные образцы, что приводило к запутанности экспозиции и ощущению беспомощности и усталости неподготовленной публики, которым и должны были противостоять новые подходы к экспонированию. Считается, что именно «такая система стимулировала организацию периодических временных выставок (в 1931 г. М. Понтремоли выступил с идеей создания в Лувре специальных залов для временных выставок)»¹¹². А вот во дворце Шайо, возведенном на месте дворца Трокадеро к 1937 г., в новых музеях сразу планировались помещения для временных выставок – такая информация сообщалась в специальном, музеографическом номере журнала «L'Architecture d'aujourd'hui» («Современная архитектура») в отношении новаторских Музея человека и Музея народных искусств и традиций¹¹³.

Помимо возможного предшествования выставок созданию стационарной экспозиции нового музея, исследователями выделяется и еще одна функция музейных выставок – способствование выработыванию концепции новой постоянной экспозиции. Известно, что в конце 1920 – начале 1930-х гг. отечественные музеи были призваны перестраивать свои экспозиции на новых основаниях, поскольку на первый план в их деятельности выдвигается политико-просветительская функция. О том, что в таких условиях музеи часто прибегали к временным выставкам, свидетельствует в своей статье, посвященной развитию экспозиционной мысли советских музеев первых двух послереволюционных десятилетий, известная советская исследовательница А. Б. Закс. Характеризуя ситуацию в этом направлении музейной деятельности, складывающуюся уже в конце 1920-х гг., она отмечала: «Перестройка экспозиций, как известно, дело сложное, требующее более или менее длительного времени. А жизнь требовала немедленного включения музеев в агитационно-пропагандистскую работу. Наиболее доступной формой ее оказалась выставка на актуальную политическую тему в виде стационарной, демонстрирующейся в самом музее, и передвижной – за его пределами. Приказами по Наркомпросу всем музеям предлагалось создавать выставки к перевыборам Советов, посевным и уборочным кампаниям, к революционным праздникам; участвовать с помощью выставок в пропаганде колхозного движения, в антирелигиозной и оборонной работе»¹¹⁴.

¹¹² Ананьев В. Г., Кизил М. И. Теория и практика музейной экспозиции в трудах зарубежных музеологов 1900–1930-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 114.

¹¹³ См. об этом: Кужлинова И. А. Теория и практика музейного дела во Франции в 1930-е гг. // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 4. С. 103–105.

¹¹⁴ Закс А. Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев // Труды Научно-исследовательского института музееведения и охраны памятников истории и культуры. М., 1970. Вып. 22. С. 146.

Эта цитата, на наш взгляд, дает яркое представление о том, как временные выставки позволяли музеям моментально реагировать на постановления Наркомпроса¹¹⁵. А. Б. Закс отмечала, что, конечно, высокая выставочная активность отвлекала сотрудников от более долгосрочных задач, но помогала не только выполнять все требования, исходящие от государства, но и способствовала выработыванию опыта построения тематических экспозиций. В качестве примеров выставок того периода можем назвать «Антиалкогольную» (1929), «Колхозную» (1930), «Красная Армия в советском искусстве» (1930) и «Плакат на службе пятилетки» (1932) в Третьяковской галерее. В Политехническом музее к XVII съезду ВКП (б)¹¹⁶ в январе 1934 г. была открыта Всесоюзная выставка «Наши достижения». На ее основе в последующие годы была в значительной степени реорганизована постоянная экспозиция, акцент в которой отныне делался на успехах важнейших отраслей социалистической индустрии.

Первые десятилетия после Второй Мировой войны часто оцениваются как период противоречивый для музея как институции. В Европе послевоенное восстановление оказалось долгим, музеи не были в числе приоритетов европейских политиков, уступив место жилищному строительству, социальному обеспечению, образованию и другим секторам экономики¹¹⁷. Активно развивались такие виды искусства, как театр, литература, музыка, оставляя традиционный институт наследия на втором плане. Все это дает основание современным исследователям так характеризовать его тогдашнее положение: «никогда раньше в общественном сознании музей настолько не ассоциировался с идеей башни из слоновой кости и исторического пережитка, как в эти послевоенные десятилетия»¹¹⁸.

Но уже в 1960-х гг. начинается период, получивший название «музейного бума». Связан он с тем, что к этому моменту завершается процесс восстановления экономик мировых держав после Второй мировой войны. Как в зарубежных странах, так и в СССР «в связи с повышением жизненного уровня населения в целом, увеличением образовательного уровня и свободного времени населения развивается массовый туризм, а с ними и интерес к музеям у широкой публики»¹¹⁹. Одной из примет времени становится увеличивающееся с каждым годом количество выставок. Эту тенденцию можно проиллюстрировать словами известного куратора П. Хюльгена, возглавлявшего с 1958 по 1973 гг. музей современного искусства в Стокгольме Модерна Мусеет. Комментируя тот факт, что руководимый им музей проводил впечатляющее количество выставок, он в дальнейшем так характеризовал это явление: «Такой уровень активности был вполне естествен и соответствовал спросу. Люди были готовы ходить в музей

¹¹⁵ Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения – орган государственной власти, образованный вместо упраздненного дореволюционного Министерства народного просвещения.

¹¹⁶ ВКП (б) – Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков).

¹¹⁷ Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 59.

¹¹⁸ Шуберт К. Указ. Соч. С. 62.

¹¹⁹ Иевлева Н. В., Потанова М. В. Музей и публика. СПб., 2013. С. 7.

каждый вечер, впитывать все, что мы могли им дать... Музей стал «местом встречи» для целого поколения»¹²⁰.

В нашей стране на активизацию выставочной деятельности оказывала влияние и либерализация всех сфер жизни советского общества, начавшаяся после смерти И. В. Сталина. Показательно, что уже в 1955–1956 гг. последовательно в Москве в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и в Ленинграде в Эрмитаже экспонировалась «Выставка французского искусства XV–XX веков», на которой впервые после закрытия московского Музея нового западного искусства (1948) демонстрировались работы французских модернистов¹²¹.

Уже 1970-е гг. отмечены новым феноменом – начинают организовываться временные экспозиции, представляющие шедевры мирового уровня, при этом сами выставки имеют характер передвижных. Для их обозначения (как и для других крупных событий в разных видах искусства – кинематографе, театре) рождается особый термин, заимствованный из терминологии Второй мировой войны – блокбастер. Первым опытом в этом жанре можно считать выставку «Сокровища Тутанхамона» (Лондон, Ленинград, Москва, Киев, Вашингтон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Берлин, Кельн, Мюнхен, Гамбург).

Если в первые послевоенные годы искусство зачастую служило целям высокой политики, и это воспринималось неоднозначно – в 1948 г. выставка «Картины из музеев Берлина» демонстрировалась в Вашингтоне, а в начале 1960-х гг. «Джоконда» Леонардо да Винчи «посетила» США, вызвав недовольство музейной общественности Франции, то впоследствии происходит активизация культурного обмена между крупнейшими сокровищницами мира. В этом процессе принимали активное участие и российские музеи, которые отправляли свои произведения на выставки в другие страны, в ответ получая подлинные шедевры для временной демонстрации в своих стенах. Выставочная политика того периода была такова, что чаще всего крупная зарубежная выставка обязательно посещала Москву (ГМИИ им. А. С. Пушкина), Ленинград (Государственный Эрмитаж) и столицу одной из союзных республик. В конце 2000-х гг. З. И. Трегулова, нынешний директор Государственной Третьяковской галереи, имеющая огромный опыт музейной, в том числе выставочной, работы, в своей статье в журнале «Музей», посвященной международному сотрудничеству, отмечала: «Может быть это прозвучит странно, но, на мой взгляд, сейчас мы постепенно возвращаемся к ситуации, которая существовала в Советском Союзе, или к тому положительному, что в ней было. Выставки, демонстрировавшиеся за рубежом, служили серьезной составляющей международной политики Советского Союза»¹²². Для того, чтобы убедиться в справедливости этого высказывания московского музейного специалиста, обратимся к публикации статей о выставочной деятельности Государственного Эрмитажа.

¹²⁰ *Обрист Х. У.* Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 45–46.

¹²¹ *Лопаткина К.* Указ. соч. С. 25–26.

¹²² *Трегулова З. И.* Российские музеи в международном выставочном обмене // *Музей.* 2008. № 5. С. 21.

В статье знаменитого искусствоведа, сотрудника Эрмитажа М. А. Гуковского, впервые опубликованной в «Сообщениях Государственного Эрмитажа» за 1958 г., представлялись зарубежные выставки, приехавшие в Ленинград в 1956 г. Статья начиналась следующей характеристикой активизации международных культурных контактов СССР в тот период: «1956 г. был ознаменован для Эрмитажа, как и для всего Советского Союза, значительным увеличением связей с заграницей. Десятки тысяч иностранцев группами и поодиночке посещали залы музея, сотни писем, публикаций научного характера, фотографий памятников поступали из музеев и научных учреждений всего мира и посылались им, устанавливались научные контакты с учеными различных стран, в первую очередь с работниками крупнейших музеев, многие из которых побывали в этом году в Эрмитаже»¹²³.

Только за 1956 г. Государственный Эрмитаж в своих стенах провел 15 выставок, притом, как свидетельствует годовой отчет, – 10 сверх плана¹²⁴. Из крупных международных событий выделим, следуя свидетельству М. А. Гуковского, следующие:

- Выставка картин французских художников XIX века от Давида до Сезанна была организована Дирекцией культурных связей Министерства иностранных дел Франции и Дирекцией музеев Франции, руководство ею осуществлял главный хранитель собрания картин Лувра, автор трудов по истории музейного дела Ж. Базен. К выставке было приурочено издание подробного каталога с воспроизведением всех представленных работ, в Ленинград она приехала после Москвы, каталог был дополнен вкладкой, разъяснявшей особенности экспонирования полотен именно в Эрмитаже.

- «Бельгийское искусство XIX–XX вв. » было показано на материалах Королевского музея изящных искусств Брюсселя, ряда других музеев и частных коллекций Бельгии. Каталог был составлен бельгийскими специалистами, к московскому варианту выставки сотрудниками ГМИИ имени А. С. Пушкина был подготовлен дополнительный путеводитель.

- Выставка, посвященная 70-летию П. Пикассо. Произведения были предоставлены самим мастером, ГМИИ, Эрмитажем, частными коллекционерами, в том числе такими известными деятелями отечественной культуры, как И. Эренбург и Г. Козинцев.

Очень интересна история проведения в 1974 г. в Эрмитаже выставки «Сокровища гробницы Тутанхамона», уже упоминавшейся в качестве одного из первых блокбастеров. В СССР памятники Древнего Египта побывали в Москве, Ленинграде и Киеве. Внимание посетителей притягивали находки, отно-

¹²³Гуковский М. Временные выставки художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 г. // Матвеев В. Ю. Эрмитаж («единенный»), или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: Научно-справочное издание. Т. 2. СПб.: Славия, 2014. С. 301.

¹²⁴Матвеев В. Ю. Эрмитаж («единенный»), или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: Научно-справочное издание. Т. 1. СПб.: Славия, 2014. С. 231.

сящиеся к правлению предпоследнего фараона XVIII династии Тутанхамона. Их открытие относится к 1922 г. и по сей день привлекает многочисленных посетителей в Египетский музей в Каире. По свидетельству Б. Б. Пиотровского, на выставке было представлено 48 предметов из гробницы Тутанхамона¹²⁵. За четыре месяца на выставке побывало 880 тысяч человек¹²⁶ – цифра, сопоставимая с количеством посетителей самых популярных современных выставок, а сам 1974 г. стал рекордным по числу посетителей – 4 миллиона 492 тысячи 369 человек¹²⁷.

А уже в следующем, 1975 г., Эрмитаж принимал выставку полотен западноевропейских и американских художников из музея Метрополитен¹²⁸. Были представлены и те мастера, чьими полотнами Эрмитаж не располагал – Ганс Гольбейн, Вермеер, Жорж де Лагур, Констебль и др., так и знакомые посетителям имена, открывавшиеся новыми гранями своего таланта: Эль Греко, Гойя, Сурбаран, Моне, Пикассо.

Всего же, по данным Б. Б. Пиотровского, с середины 1960-х гг. за четверть столетия Эрмитаж принял 250 выставок из 45 стран пяти континентов¹²⁹.

Помимо экономического роста, связанного с ним увеличения финансирования сферы культуры, развития туризма на музей оказал влияние и политический фактор – социальный взрыв 1968 г. После этих событий все области жизни стали подвергаться критике, и сфера культуры – в первую очередь. В европейском обществе развернулась дискуссия о свободе мысли и творчества, в университетской сфере утверждается междисциплинарность. Конец 1960 – начало 1970-х гг. – это время, когда и музей как институция подвергается критике, она носит как эстетический, так и политический характер: «они считались старомодными и утратившими связь с актуальной действительностью: этикие анклавы среднего класса, давно ожидающие хорошей встряски»¹³⁰.

В таком контексте усиливающаяся выставочная деятельность, особенно крупнейших мировых музеев, не могла не стать объектом рефлексии как в художественных актах отдельных художников, так и в появившихся тогда текстах. Например, французский художник-концептуалист Даниэль Бюрен, организовав в октябре 1968 г. свою выставку в галерее «Аполлинер» (Милан), заклеил вход в нее перемежающимися белыми и зелеными полосами. Это было высказыванием в защиту свободы представления искусства, зачастую,

¹²⁵ *Пиотровский Б.* Сокровища гробницы Тутанхамона // Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: Научно-справочное издание. Т. 2. СПб.: Славия, 2014. С. 318.

¹²⁶ *Пиотровский Б.* Указ. соч. С. 319.

¹²⁷ *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Т. 1. С. 246.

¹²⁸ *Костеневич А.* 100 картин из музея Метрополитен // Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа / Научно-справочное издание / Т. 2. СПб.: Славия, 2014. С. 320–321.

¹²⁹ *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитажа. Т. 1. С. 246.

¹³⁰ *Шуберт К.* Указ. соч. С. 64.

как считал мастер, лишавшегося организаторами выставки своей значимости. А уже в 1970–1971 гг. он пишет два эссе «Функция музея» и «Функция мастерской».

В первом из них, размышляя о предназначении сокровищниц искусства, Бюрен выстраивает следующую последовательную триаду – хранение, коллекционирование, укрытие. Он полагает, что функция сохранения, окончательно оформившись в эпоху романтизма, и по сей день оказывает влияние на представляемое искусство. Музей навязывает произведениям принципы своего пространства, притом имеются в виду как его физические, так и этические измерения¹³¹. В «Функциях мастерской» Бюрен иллюстрирует эти рассуждения, показывая, каким образом представлены полотна К. Моне и других импрессионистов в двух крупных музеях – парижском Же-де-Пом и Институте искусств Чикаго. В европейском музее шедевры Моне вмонтированы в стены, выкрашенные в светлорозовый цвет, а в американском – вставлены в огромные резные рамы и повешены в один ряд с работами других художников¹³². Таким образом, считает автор, музей вовсе не оберегает уникальность произведения, а попросту ее игнорирует, манипулируя произведением по своему усмотрению, подчиняя его «воле каково-нибудь дежурного хранителя»¹³³. В результате стираются все следы рождения и первоначального бытования полотна, в стерильном выставочном пространстве искусство оказывается инсталлировано, а не экспонировано.

Сохранение способствует увековечиванию, что логически ведет Бюрена к следующей функции – коллекционированию. Его следует понимать в том смысле, что музей становится главной (единственной – утверждает французский художник) точкой обзора произведения. Музей демонстрирует его по своим правилам, вводя в разнообразные контексты – создавая либо групповую, либо персональную выставку. В обоих случаях, полагает Бюрен, мы являемся свидетелями не только культурной посылки, иногда предвзятой, порой искаженной, но и экономической составляющей – особым образом расставленные акценты могут способствовать росту цен на определенные полотна.

Наконец, третьим элементом системы музейных функций является укрытие – это не только физическая сохранность, но и забота о репутации – «защита от всякого рода расспросов и сомнений в свой адрес»¹³⁴. Музей, укрывая произведение, возводит его в ранг идеальной сущности, конструируя «мистическое тело Искусства». Тем самым, полагает Бюрен, он становится идеологическим рычагом буржуазного общества, ставя творение художника «над всеми классами и идеологиями» – лишая его того, в том числе политического, контекста, в котором оно рождалось, утверждая наряду с идеализацией искусства и идею о бессмертном и аполитичном человеке. В этом же контексте стоит воспринимать и пассаж из другой политически заостренной статьи, уже 1978 г., в

¹³¹ Бюрен Д. Функция музея // *Художественный журнал* 2009. № 73/74. URL: <http://moscowartmagazine.com> (дата обращения: 25.04.2018).

¹³² Бюрен Д. Функция мастерской // *Художественный журнал* 2012. № 90. URL: <http://moscowartmagazine.com> (дата обращения: 25.04.2018).

¹³³ Там же.

¹³⁴ Бюрен Д. Функция музея // *Художественный журнал* 2009. № 73/74. URL: <http://moscowartmagazine.com> (дата обращения: 25.04.2018).

которой утверждалось, что демонстрация знаменитой «Герники» П. Пикассо в Музее современного искусства в Нью-Йорке «представляет не столько ужасы Гражданской войны в Испании, сколько неизбежный прогресс от кубизма к сюрреализму»¹³⁵. А расширяющаяся международная выставочная деятельность того же MoMA (в то время свои шедевры музеев привозил в Европу, Южную Америку, Австралию) характеризовалась следующим образом: «Такие выставки, может, и не задумываются как инструменты культурного империализма, но было бы наивно считать, что они не оказывают именно такого действия»¹³⁶.

В те же годы вырабатывается концепция нового музея современного искусства, который отказывается от линейного показа истории искусства XX в. как череды сменяющих друг друга течений с выделением крупнейших имен в каждом из них, как это было в MoMA и многочисленных музеях, идущих концептуально вслед за нью-йоркским собранием. Это Национальный музей современного искусства в центре Ж. Помпиду в Париже. Будущий первый директор музея П. Хюльтен в программе, предшествовавшей открытию нового учреждения писал о старых музеях и о задачах нового:

«...изолированность искусства, литературы, науки и жизни, закрепленная в старых и не способных к изменению организационных формах, не должна сохраниться в будущем»;

«...музеи перестанут быть местами, предназначенными для хранения произведений искусства, утративших отныне свое индивидуальное или социальное, религиозное или гражданское назначение, как это произошло с церквями, дворцами и гостиницами, а станут местом, где художники смогут встретиться со зрителями, а сами зрители – стать соучастниками творчества»¹³⁷;

«Часто говорят о кризисе музея и кризисе искусства. Подобные кризисы являются свидетельством не охлаждения или отдаления публики от искусства, а, скорее, выражением ее неудовлетворенности. До настоящего времени художественным творчеством интересовалась только элита. Сегодня большая часть общества освобождена от необходимости бороться за выживание. Ее внимание привлекают и в будущем будут привлекать еще больше области, о которых она раньше не подозревала. И музей должен удовлетворить ее ожидания»¹³⁸.

В этой же программе видим, какое большое значение изначально придавалось временным выставкам:

Отдел пластических искусств «состоит из трех секторов, имеющих различные функции. Сектор коллекционирования занимается тем, что **постоянно**, хранением и представлением произведений, приобретениями и подарками. Сектор культурных мероприятий занимается тем, что **временно**, т. е. выставками и связанными с ними выступлениями. Сектор документации содержит

¹³⁵ Данкан К., Уоллак А. Музей современного искусства как ритуал позднего капитализма: иконографический анализ // Разногласия: журнал общественной и художественной критики. № 2. URL: <http://colta.ru> (дата обращения: 25.04.2018).

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Хюльтен П. Бобур – центр имени Жоржа Помпиду // Искусство. 1989. № 7. С. 3.

¹³⁸ Там же. С. 4.

вспомогательные материалы, необходимые для исследовательской и ознакомительной работы»¹³⁹.

Реализация этих идей нашла отражение в череде выставок, которыми открылся центр Помпиду: «Париж-Нью-Йорк» (1977), «Париж-Берлин» (1978), «Париж-Москва» (1979) и «Париж-Париж» (1981). Таким образом, было организовано *сложносоставное* событие, имевшее каждый раз продолжение и во второй столице, заявленной в названии выставки. Новаторскими были «акцент на панъевропейском диалоге и междисциплинарном перекрестном опылении, которые могли быть правильно поняты только при учете политических и социальных обстоятельств»¹⁴⁰. Современный московский куратор В. Мизиано, предлагая типологию выставок по *жанрам*, обозначает цикл этих парижских выставок как историко-художественный¹⁴¹. По его мнению, такие выставки – прерогатива больших музеев, обладающих в своем штате крупными специалистами, поскольку в основе их концепции всегда лежит научное исследование, выставку сопровождает значительная программа, включающая конференции и серьезные публикации. Такого рода выставки – событие в музейном мире, проводятся они довольно редко, что объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, их организация требует больших ресурсов, как людских, так и финансовых. А, во-вторых, играет существенную роль концептуальная причина – нужна значимая историко-художественная проблема, а их не так много. Притом, каждый раз в этой «фреске, оживлявшей картину художественных связей основных полюсов модернизма»¹⁴², акценты расставлялись по-разному. Америка, очарованная Европой и Францией в особенности, испытывала прямое влияние Парижа на протяжении двух десятилетий. Формы взаимосвязи с Германией совсем иные, на что указывал и подзаголовок выставки: «Отношения и контрасты. Франция-Германия 1900–1933», были как точки близости, так и различия. «Париж-Москва» выявляла взаимные влияния, сходства и параллели в культурном процессе Франции с одной стороны и России и Советского Союза – с другой, исследуя интенсивность обмена между двумя нациями. Настоящим событием стала и выставка «Москва-Париж», прошедшая в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1981 г. Общим у этих выставок была реализация принципа междисциплинарности, ориентация на осуществление доступности культуры большому количеству посетителей и новаторские методы представления произведений. На них «помимо собственно изобразительного ряда широко представлялось единство всего комплекса культуры в многообразных взаимодействиях литературы, дизайна, архитектуры, градостроительства и самого искусства в различных его проявлениях»¹⁴³. Так охарактеризовал новаторство этих выставок, открывших программу Национального музея совре-

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Шуберт К. Указ. соч. С. 67.

¹⁴¹ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2014.

¹⁴² Paris-Moscou. URL: <http://catalogueexpositions.referata.com/wiki/Paris-Moscou> (дата обращения: 19.10.2019).

¹⁴³ Интервью с директором музея современного искусства Жан-Юбером Мартеном // Искусство. 1989. № 7. С. 8.

менного искусства в Центре Помпиду один из его знаменитых директоров 1980-х гг. Ж.-Ю. Мартен.

Именно с именем Мартена связано развитие еще одной популярной ныне темы выставок – диалог культур, интерес к неевропейским цивилизациям. Ко второй половине 1980–1990-м гг. относится так называемый этнографический поворот в искусстве и его представлении – кураторы впервые обращают внимание на *иного*, проблему изучения и презентации его культуры. Один из первых наиболее известных примеров – это выставка «Примитивизм в искусстве XX века», состоявшаяся в МоМА в 1985 г. Подзаголовок «Близость племенного и современного» указывал на взгляд кураторов выставки на неевропейское – исследовался вопрос о влиянии племенного искусства на западный модернизм. Предметы традиционных африканских культур «демонстрировались как второстепенные ссылки в дополнение к современному западному искусству»¹⁴⁴, например, заостренные маски народности игбо¹⁴⁵ размещались рядом с портретом работы П. Пикассо. Критика выставки в первую очередь была связана с неравноправным положением произведений европейского искусства и неевропейских культур: для последних в экспликациях нашлось место только для имен владельцев, отсутствовали название, имена авторов, источник поступления, время и обстоятельства создания. Впервые музейным кураторам удалось уйти от разделения представленного материала на произведения искусства и артефакты как раз в центре Помпиду. В 1989 г. здесь открылась ставшая легендарной выставка «Маги Земли» (в некоторых переводах – «Волшебники Земли»). Ее куратором выступил уже упомянутый Ж.-Ю. Мартен, бывший тогда директором музея современного искусства в центре Помпиду. Им было приглашено равное – по 50 – число западных и незападных современных художников. Выставка стала громким событием, вызвавшим ожесточенную дискуссию. Примечательно, что выставка, проведенная как ремейк «Магов Земли» спустя 25 лет, опять инициировала острую полемику. Критика выставки была двусторонней. Одни ее противники обвиняли Мартена в том, что он поставил неевропейское выше европейского (главным аргументом было название, как будто указывавшее на то, что неевропейские творцы, в отличие от европейских, обладают магическими способностями). Другие, напротив, полагали, что произведения неевропейского искусства, оказываясь в традиционном для музея пространстве «белого куба», были лишены своего контекста и тем самым показаны с позиции белого человека. Исследователи современной выставочной практики отмечают, что проект Мартена способствовал расширению тематики выставок, притом, что в дальнейшем чаще всего они уже не были связаны с музеем как культурной институцией: Она «повлияла на дальнейшую проблематизацию ключевых оппозиций – центра и периферии, идентичности и различия, нации и сообщества, гибридности и фрагментарности, локального и интернационального»¹⁴⁶.

Возвращаясь к коллективной монографии «Музейная выставка: история, проблемы, перспективы» отметим, что еще одной важной функцией музей-

¹⁴⁴ О'Нил П. Указ. соч. С. 90.

¹⁴⁵ Игбо – народность в юго-восточной Нигерии.

¹⁴⁶ О'Нил П. Указ. соч. С. 92.

ных выставок исследователи определяют публикацию музейных коллекций. Появился даже особый жанр выставок – «публикация». В начале 1980-х гг. многолетний бессменный директор ГМИИ им. А. С. Пушкина И. И. Антонова опубликовала на страницах журнала «Советский музей» призыв «Делайте выставки!», отметив эффективность «выставок-публикаций». По ее мнению, «подобные выставки не только демонстрировали фондовые коллекции, но и знакомили специалистов и зрителей с результатами научных исследований, с новыми атрибуциями, открытиями, связанными с творчеством ранее неизвестных или прочно забытых художников»¹⁴⁷. Характеризуя выставочную деятельность Государственной Третьяковской галереи за 1987–1991 гг. (проведено более 30 выставок), Е. Ефремова подчеркивала важность исследовательской составляющей и отмечала, что «последние выставки Третьяковской галереи стали активным средством научного исследования и обобщения в области изобразительного искусства. Их организации предшествовала большая научно-исследовательская работа, включающая искусствоведческий анализ произведений, изучение архивных документов, литературных источников, проведение экспертных исследований, а также сложный и специфический процесс создания ее художественной структуры и художественно выразительного образа»¹⁴⁸.

Кроме того, автором данной статьи отмечается и еще одна функция, выполняемая выставками – их череда организуется в условиях модернизации постоянной экспозиции музея. В описываемый период реконструировалось здание в Лаврушинском переулке, и выставки были единственной возможностью экспонирования коллекций.

Выставки-публикации были важны и для региональных художественных музеев. Многие из них создавались в эпоху музейного бума. Данные исследователей свидетельствуют: в конце 1950 – первой половине 1960-х гг. на территории РСФСР было открыто более 20 художественных музеев, а в 1960–1980-ые гг. – еще 70, включая галереи, филиалы и выставочные центры¹⁴⁹. Коллекции музеев формировались в том числе путем выделения произведений из фондов крупных художественных, краеведческих музеев, на основе предметов частных собраний, работ местных художников, которые целенаправленно отбирались на городских, краевых, зональных выставках, сотрудники посещали мастерские, организовывали экспедиции¹⁵⁰.

В таких обстоятельствах большая исследовательская работа была необходима: «В экспозиционную практику этих музеев прочно вошли и оправдали себя выставки, воспринимавшиеся как своеобразный метод выявления и

¹⁴⁷ Мазный Н. В. Указ. соч. С. 54–55.

¹⁴⁸ Ефремова Е. Выставочная практика Государственной Третьяковской галереи // Музейная экспозиция: теория и практика; искусство экспозиции; новые сценарии и концепции: на пути к музею XXI в. : сб. науч. тр. М.: РИК, 1997. С. 192. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 29.07.2019).

¹⁴⁹ Федотова А. А. Социокультурные функции художественных музеев России в 1960–1980-е гг. // Вестник СПбГИК. 2018. № 2 (35). С. 125.

¹⁵⁰ По этому вопросу см. статью: Федотова А. А. Основные источники и направления комплектования фондов провинциальных художественных музеев России во второй половине XX в. // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 3 (20). С. 140–145.

исследования произведений изобразительного искусства... при подготовке выставок часто определялись малоизвестные работы, систематизировалось наследие художников, проверялась подлинность произведений, уточнялось название и даты исполнения... в процессе проведения коллективных выставок-публикаций активизировалась научная деятельность периферийных музеев, между исследователями устанавливались взаимовыгодные контакты, что способствовало дальнейшему совершенствованию этой формы выставочной работы»¹⁵¹.

В исследованиях этого вопроса последних лет находим такой пример: в 1986 г. в Архангельском музее, созданном в 1960 г., экспонировалась выставка «Новые поступления. Живопись. Графика». На ней демонстрировались произведения, приобретенные музеем с 1975 по 1986 г. В каталоге выставки были представлены работы известных отечественных художников Н. П. Крымова, К. Ф. Юона, членов «Союза русских художников». Отмечалось, что настоящей находкой для музея было приобретение полотен живописцев Ю. И. Пименова и А. А. Гончарова. Указывалось, что «трудом реставраторов данные произведения вернулись к зрителю»¹⁵². Как отмечалось в каталоге, «каждый музей, комплектуя собственную коллекцию, стремится выделить одно из главных направлений в собирательской деятельности, обрести свою тему и лицо. Такой темой для Архангельского музея изобразительных искусств стала тема Севера»¹⁵³. Поэтому одной из задач собирательской деятельности его сотрудников стало отражение «истории изобразительного искусства на Севере»¹⁵⁴. Собственно, традиционной была ежегодная выставка под названием «Север» с указанием года проведения.

Кроме того, и региональные музеи обязательно публиковали каталоги проводимых выставок, организовывали программу, сопровождавшую каждую из них, информировали потенциальных посетителей о своих мероприятиях. Вот какие данные приводятся в отчете Волгоградского музея за 1987 г.: в самом музее прошло 9 выставок, 3 – в Москве (плакаты Волгоградских художников в Советском комитете защиты мира, выставка работ В. Е. Литвинова в Военно-инженерной академии имени М. В. Фрунзе и всесоюзная выставка «Художник и время»). Также было проведено 9 выставок в районах области, в том числе: в колхозе «Россия» Михайловского района, городах Палласовка, Урюпинск и Волжский. Так же отчет содержит информацию о проведении двух передвижных выставок «Советская графика 1920–1930 гг.» и «Образ В. И. Ленина в изобразительном искусстве» в областной больнице и детских комбинатах. Каждую из выставок посетило от 10 000 до 20 000 человек, проводились сотни экскурсий. На материалах каждой из них были подготовлены теле- и радиопередачи, информация печаталась в газетах «Волгоградская правда», «Вечерний Волгоград», «Молодой Ленинец»¹⁵⁵.

¹⁵¹ Мазный Н. В. Указ. соч. С. 55.

¹⁵² Цит. по: Горский С. М. Выставочная деятельность отечественных художественных музеев: из опыта 1960–1980-х гг. // Молодежный вестник СПбГИК. 2016. № 2(6). С. 67.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Федотова А. А. Социокультурные функции... С. 127.

¹⁵⁵ Горский С. М. Указ. соч. С. 67.

Подведем итоги. Мир музейных выставок, как и их задачи чрезвычайно разнообразен. История убедительно свидетельствует, что в момент создания нового музея он часто начинает свои экспозиционные искания, организуя временные выставки. Связано это может быть как с отсутствием или начальным этапом формирования фондов, так и с новизной материала, который предстоит документировать и популяризировать. Временные выставки занимают прочное место в музеях в конце XIX– начале XX вв., новые музейные здания обязательно предполагают специальные залы для их проведения. Однако, длительное время к ним относились как к краткому, недолговечному явлению в жизни музея, обращенному в первую очередь на работу с постоянной коллекцией.

Многочисленны факторы, сыгравшие свою роль в изменении музея на рубеже 1960–1970-х гг. Это политические, экономические и культурные причины. Одним из наиболее ярких свидетельств трансформации музейной институции становится активизация выставочной деятельности, затронувшая как крупнейшие мировые сокровищницы искусства, так и скромные региональные собрания. На сегодняшний день эта тенденция достигла своего апогея, выставка стала одним из важнейших показателей отчетности о деятельности музея и одним из главных мотивов его посещения.

Рекомендованная литература

1. Ефремова Е. Выставочная практика Государственной Третьяковской галереи / Е. Ефремова // *Музейная экспозиция: теория и практика; искусство экспозиции; новые сценарии и концепции: на пути к музею XXI в.: сб. науч. тр.* – М.: РИК, 1997. – С. 184–192. URL: <http://museum.ru> (дата обращения: 29.07.2019).
2. Лейкина-Свирская В. Р. Из истории Ленинградского музея Революции / В. Р. Лейкина-Свирская // *Очерки истории музейного дела в России.* – М.: Советская Россия, 1961. – Вып. III. – С. 55–78.
3. Лопаткина К. Бастарды культурных связей. Интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы / К. Лопаткина. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 180 с.
4. Матвеев В. Ю. Эрмитаж «уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: Научно-справочное издание / В. Ю. Матвеев. – СПб.: Славия, 2014. – Т. 1–2.
5. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 256 с.
6. Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Х. У. Обрист. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 256 с.
7. Федотова А. А. Социокультурные функции художественных музеев России в 1960–1980-е гг. / А. А. Федотова // *Вестник СПбГИК.* – 2018. – № 2 (35). – С. 124–129.
8. Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.

Контрольные вопросы

1. Какие годы XX в. называются периодом музейного бума?
2. Какими обстоятельствами мирового развития был вызван музейный бум?
3. Каковы характеристики музейного бума?
4. Какие формы массовой работы сопровождали выставки в 1960–1980-е гг.?
5. Назовите основные виды выставок, популярных в советских музеях в 1960–1980-е гг.

Задания для самостоятельного выполнения

1. На основании научно-справочных изданий, посвященных выставочной деятельности Государственного Эрмитажа, охарактеризуйте музейные и выездные выставки этого музея за определенный период (3–5 лет) по вашему выбору.
2. На основании исследований выставочной деятельности крупнейших музеев России второй половины XX в., составьте отчет о жанровом своеобразии выставок одного из музеев за определенный период по вашему выбору.
3. Сравните Ваш отчет из п. 2 с итогами выставочной деятельности избранного музея за последние пять лет.

2. Основы научного проектирования музейных экспозиций и выставок

Проектирование музейных экспозиций и выставок – сложная междисциплинарная деятельность, основывающаяся на формировании продуманной научной концепции как для постоянных экспозиций, так и для временных выставочных проектов. Разумеется, масштаб целевых установок и задач постоянных и временных выставок различен, также как различна та степень эксперимента и интерпретации, которые могут быть ими реализованы. Но в целом выставки всегда направлены на развитие самого музея, на расширение его взаимодействия с обществом с целью сохранения, представления и трансляции культурного наследия. Они также способствуют утверждению новой модели музея как инклюзивного социокультурного пространства.

Пожалуй, среди опубликованных в настоящее время музейных стратегий, приоритетные задачи проведения выставок с особой последовательностью обозначены в Концепции развития Государственной Третьяковской галереи:

- продвижение музейных коллекций;
- развитие исследовательской работы и опыта выставочной деятельности в музее;
- стимулирование общественного внимания к наследию, сохраняемому и представляемому музеем,
- расширение и удержание музейной аудитории,
- развитие взаимодействия музея с другими музеями и культурными институтами¹⁵⁶.

Как уже было отмечено в первой главе данного Пособия, экспозиционная и выставочная деятельность музеев не сразу выделились в отдельную практику. На рубеже XIX–XX в. началось профессиональное обсуждение критериев отбора музейных предметов для их демонстрации на экспозициях, были обозначены общие подходы к экспонированию коллекций. В рамках дискуссий начального этапа музейного строительства в отечественном музееведении рубежа 1910–1920-х гг. возникло представление о фондах как о «резерве» и о «научной лаборатории»¹⁵⁷, деятельность которой соотносится с уровнем создаваемых «показательных экспозиций»¹⁵⁸. Таким образом, возникло разделение музейной структуры на фонды и экспозицию, которая, в свою очередь, стала дополняться временными выставками. Это разделение, интенсивно происходившее в начале – первой четверти XX в., специалисты определяют как «движение за музейную модернизацию»¹⁵⁹. Оно породило такие явления, как

¹⁵⁶ Концепция развития Третьяковской галереи. Презентация, слайд 27. Приоритетные задачи при проведении выставок.

¹⁵⁷ *Миллер А. А.* Основы деятельности и устройства государственных музеев // *Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков.* М.: Этерна, 2010. С. 465.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ *Ван Мени П.* К методологии музеологии. М.: Перспектива, 2018. С. 42.

потребность в периодической смене постоянной экспозиции (т. е. потребность в частичной или полной реэкспозиции), и в систематическом проведении музеем временных выставочных проектов. И если музейные выставки представляют широкий спектр экспериментов, открывают возможности для реализации кураторских проектов, расширяют границы социокультурной инклюзии, то вопросы обновления постоянной экспозиций представляют значительно более консервативную и многомерную задачу, приоритетом которой становится преемственность и развитие экспозиционной культуры и живой, актуальный на уровне современных научных подходов, диалог с культурным наследием.

2.1. Методы построения музейных экспозиций

Научное проектирование экспозиций основывается на богатом опыте экспозиционного показа, который был унаследован музеем от более ранних форм демонстрации артефактов культуры и плодотворно развит в музейной деятельности¹⁶⁰.

К базовым методам экспозиционного проектирования, которые и сегодня широко применяют в музейной практике, относятся, прежде всего, *систематический (коллекционный)* метод, основывающийся на последовательности представления однородных предметов, отобранных в соответствии с определенными принципами классификаций. Происхождение этого метода уходит в глубокую древность, связано с ритуальными практиками демонстрации тождественных артефактов. В истории европейского коллекционирования систематический метод позволял формировать последовательность однородных предметов для их исследования и интерпретации в коллекциях-кунсткамерах. В XIX – начале XX в. систематический метод становится основой практик научной классификации музейных коллекций и демонстрации экспозиций, построенных по принципу типологического *академического ряда*. В этом случае ярко проявляется связь музейной деятельности с профильными научными дисциплинами, чьи типологические схемы и классификации определяют содержание составляемых экспозиционных рядов. Так, например, в художественных музеях начала XX в. систематический метод показа изменился в следствие того, что внимание искусствоведения как академической дисциплины в этот период оказалось сфокусировано, прежде всего, на закономерностях развития пластической формы. Произведения искусства начали демонстрироваться на значительном расстоянии друг от друга и на нейтральном фоне¹⁶¹, что позволило акцентировать выразительность и уникальность каждого из них. С тех пор дискуссия о насыщенности или разреженности систематического ряда периодически возникает среди музейных специалистов и критиков музейных выставок, переизбыток предметов типологического ряда подчас воспринимается как отвлекающий, препятствующий глубокому диалогу зрителя и отдельного экспоната¹⁶², причем не только в художественных музеях. В современных

¹⁶⁰ Поляков Т. П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт наследия, 2018. С. 25–30.

¹⁶¹ Ван Менш П. Указ. соч. С. 130.

¹⁶² Адорно Т. Музей Валери-Пруста // Художественный журнал. 2012. № 88. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/9/article/112> (дата обращения 16.02.2020).

музейных практиках приемы массивированного или разреженного показа и их варьирование могут быть концептуальным элементом кураторской концепции выставки, или же приемом экспозиционного дизайна.

В практике дворцового коллекционирования в XVI–XVIII вв. возник и развивался *ансамблевый метод*, предполагающий целостный показ разнообразных и в то же время взаимосвязанных объектов, который в эпоху историзма в XIX в. и в начале XX в. оказался востребованным при создании этнографических экспозиций, а затем при музеефикации интерьеров и исторических ландшафтов. В европейской музейной практике использование ансамблевого метода в интерьерных экспозициях обозначается термином «period rooms» («стилевые комнаты») ¹⁶³. «Стилевые комнаты», в свою очередь, могут подразделяться на «декоративные», предназначенные для создания определенной атмосферы, и «символические», которые «используются для передачи идеи или точки зрения» ¹⁶⁴.

Особую вариацию ансамблевого метода в естественнонаучных музеях представляют биогруппы, которые при помощи скомпонованных таксидермических экспонатов и имитации элементов природного ландшафта воспроизводят жизнь животных в дикой природе ¹⁶⁵. Однако, биогруппы с использованием чучел животных все чаще вызывают критику современных специалистов, которые полагают, что «таксидермия должна остаться в истории музейного дела» ¹⁶⁶, и отмечают необходимость появления новых практик, соотносящихся с актуальным пониманием музейной этики.

В целом ансамблевый метод нацелен на сохранение и представление комплекса предметов, объединенных на общей функциональной, концептуальной или стилистической основе, с указанием существующих взаимосвязей и взаимодействий, что делает этот метод эффективным для показа сложных явлений культуры, целостных объектов культурного наследия.

Следует отметить, что при построении экспозиций, как правило, базовые методы могут дополнять друг друга, при этом систематический и ансамблевый метод в их отдельном использовании или частичном сочетании являются классической основой экспозиции, позволяя показать динамику развития и внутреннюю преемственность отдельных явлений, или же совокупность смыслов и целостность пространственных отношений.

Появление и развитие новых экспозиционных методов и их концептуальное осмысление происходило, в том числе, и в отечественной музейной теории и практике 1910–1920-х гг. Важнейшей в этом контексте является работа Ф. И. Шмита «Музейное дело. Вопросы экспозиции» (1929), в которой практически впервые в отечественном музейном деле были рассмотрены не тех-

¹⁶³ П. ван Менш. Стилевые комнаты (period rooms) // П. ван Менш. Указ. соч. С. 398–403.

¹⁶⁴ Там же. С. 389.

¹⁶⁵ Заславский М. А. Методика конструирования биологических групп и диорам // Заславский М. А. Экологическая экспозиция в музее. URL: https://zoomet.ru/zas/zaslavski_1_1.html (дата обращения 16.02.2020).

¹⁶⁶ Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. С. 157.

нологические аспекты музейной экспозиции, но ее концептуальный замысел, определяющий все последующие этапы экспозиционной работы. Лейтмотивом его исследования стала мысль о том, что «музейная экспозиция не есть вопрос техники, а вопрос существа дела: если существо выяснено, то экспозиция получается сама собою и без всяких мудрований»¹⁶⁷. Задачу выявления смыслового контекста и внутренних связей между предметами-экспонатами Ф. И. Шмит рассматривал как исходную для экспозиционного проектирования: «нет неинтересных вещей, а есть только глупые или неумелые люди, которые не в состоянии сами понять значение вещей, а потому не умеют придумать надлежащую экспозицию вещей»¹⁶⁸. При этом он многократно подчеркивал, что смыслом построения любой музейной экспозиции являются не «вещи не ради вещей, а ради людей, которым эти вещи должны быть показаны»¹⁶⁹, что в полной мере сохраняет свой смысл и по отношению к экспозиционному проектированию в наше время.

В своей работе Шмит использовал профессиональный термин «строить экспозицию»¹⁷⁰, предполагая наличие опорного плана, концепта, который определяет дальнейшие этапы реализации замысла. Он также подчеркивал, что тема экспозиции должна ясно прочитываться зрителем в самой ее структуре: «тема уясняется только экспозицией, а не выставленными предметами самими по себе и не пояснениями экскурсоводов или этикетками»¹⁷¹. Внутренние связи, иерархия смыслов, представляемых в пространстве экспозиции, определяют общие позиции выставочной деятельности: «Музей не тем становится музеем, что в нем соберутся редкости, а исключительно тем, что организующая мысль поставит самые обыденные и всем ведомые вещи в определенную связь между собою и выявит посредством вещей ту или другую истину»¹⁷².

Убедительный пример практического воплощения данных концепций, который может быть рассмотрен как доказательство того, что они резюмировали объективные тенденции развития музейной деятельности начала – первой четверти XX в., представляет резекпозиция античной скульптуры, осуществленная другим влиятельным искусствоведом и музейщиком О. Ф. Вальдгауэром в Государственном Эрмитаже. Здесь в 1922 г. в результате перестановки экспонатов в пространстве одного из самых выразительных залов Нового Эрмитажа («Красный зал», архитектор Лео фон Кленце) возник уникальный скульптурный ансамбль «Зала Диониса»¹⁷³. Перестановка эллинистической скульптуры в этом зале была основана на выявлении сложных пластических и тематических соотношений статуи и бюстов, представляющих «аполлоническое» и «дионис-

¹⁶⁷ Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции // Шмит Ф. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 749.

¹⁶⁸ Там же. С. 748.

¹⁶⁹ Там же. С. 770.

¹⁷⁰ Там же. С. 671.

¹⁷¹ Там же. С. 681.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Мавлеев Е. В. Зал Диониса в Эрмитаже. Опыт комплексного анализа экспозиции // Скульптура в музее. Ленинград: Гос. Эрмитаж, 1984. С. 123–133.

сийское» начала культуры, что было созвучно философским и художественным концепциям начала XX в. По-новому было осмыслено и интерпретировано оригинальное архитектурно-художественное решение зала. В начале XXI в. этот опыт вдохновил английского скульптора Э. Гормли и кураторов античного отдела Государственного Эрмитажа на новый выразительный выставочный проект «Во весь рост»¹⁷⁴, который стал примером временной радикальной реэкспозиции музейных залов и яркого художественного высказывания.

Указывая на ограниченность возможности восприятия визуальной информации по времени и по числу экспонатов (2–3 часа, до 50 экспонатов), Ф. И. Шмит полагал оптимальным создание небольших экспозиций, которые, в соответствии с «принципом переменности, как одним из основных принципов всей музейной экспозиции»¹⁷⁵, были бы подвержены периодической ротации. В связи с чем он утверждал, что «даже в большом музее лучше образцово устроить некоторое выставочное помещение для переменных выставок, а все прочие комнаты превратить в простое хранилище и в прочие кабинеты»¹⁷⁶. При этом ученый задумывался о таком пространстве, где «всякий музейный экспонат должен быть изолирован настолько, чтобы посетитель музея, глядя на него, видел только его и без особого напряжения мог сосредоточить на нем свое внимание»¹⁷⁷. Ротация экспозиции помогла бы сохранять многократный интерес к музею у постоянных посетителей, тогда как принцип «экспонат в фокусе», также обозначенный в процитированном выше тексте Шмита, способствовал бы концентрации внимания зрителя на содержании и аттрактивных свойствах музейных экспонатов. Следует признать, что и сегодня постоянные посетители музея, не наблюдая существенных изменений в основной экспозиции, проявляют свой интерес преимущественно ко временным выставкам. Редко меняющиеся экспозиции в большей степени становятся объектом туристского показа и местом специальных музейных занятий. Преодоление этой ситуации, актуализация постоянной экспозиции для одиночного посетителя, регулярно приходящего в музей, составляет одну из важных проблем не только отечественного, но и зарубежного музейного дела.

В советской России, когда выставка стала рассматриваться как эффективный инструмент культурной политики, был разработан *тематический (иллюстративно-тематический)* метод¹⁷⁸, который оказался востребованным при создании экспозиций, построенных по принципу развернутого комментария к отдельным идеологическим концепциям и историческим событиям. В этом случае в создании экспозиционного высказывания на равных участвовали подлинники экспонаты, вспомогательные материалы и сопроводительные тексты. Обозначившийся как инновация, связанная, прежде всего, с необходимостью создания нового типа музеев, отражавших историю революционного движения, этот метод стал одним из важнейших для музейной практики. Он получил

¹⁷⁴ Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура. Кат. выст. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2011. 128 с.

¹⁷⁵ Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. С. 684.

¹⁷⁶ Там же. С. 688.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Поляков Т. П. Музейная экспозиция. С. 31–33.

широкое распространение и возможности к вариациям и изменениям, позволившим ему стать инструментом проектирования экспозиций с развернутым повествованием (нарративным содержанием). В наше время тематический метод вновь оказался востребованным и эффективным для конструирования гипертекстовых экспозиционных пространств, которые сформировались под влиянием утвердившейся и получившей тотальное распространение цифровой культуры.

Один из создателей этого метода, автор и теоретик первых историко-революционных экспозиций Н. М. Дружинин, представил развернутую концептуальную оценку различных экспозиционных материалов (1927). Он поставил вопрос о специфике предметов материальной культуры, письменных и печатных документов и фотографий, обозначил принципы взаимного документирования, и в то же время выделения ведущих экспонатов¹⁷⁹, которые и сегодня являются основой в экспозиционной деятельности. В анализе Н. М. Дружинина особое внимание уделялось различным группам экспонатов. Подлинные предметы («вещественные реликвии») трактовались им как «стусток [...] энергии»: «подлинность предмета и его непосредственная связь с событием необычайно повышают наш интерес и вызывают в нас сильное эмоциональное переживание; трехмерная предметность, воздействующая на разные органы – зрения, слуха, осязания, – еще больше усиливает восприятие, делает его шире и глубже; возбужденная интересом наша мысль работает быстрее, легче и самодеятельнее»¹⁸⁰. Исходя из осознания проблемы неизбежной фрагментарности и отрывочности подлинных вещественных памятников и задач как можно более полного и ясного описания событий, Дружинин указывал на значимость дополнений, и прежде всего, «документального восполнения»¹⁸¹, под которым он подразумевал не только архивный материал или опубликованные тексты, но и фотографию. Его анализ фотографии как документального источника и как экспоната в отечественной музейной практике носил новаторский характер: «Живыми образами запечатленной действительности фотография доступно и ясно говорит нашему зрению; она рассказывает о том, что исчезло и, может быть, не оставило никакого вещественного следа»¹⁸². Представляя систематизацию фотографий как экспонатов, Дружинин различал фотографии событий, лиц (групповые и одиночные фотографии) и «фотографии вещей», делая интересное наблюдение: «В сочетании с фотографиями лиц, фотоснимки вещей дают то же, что непосредственно и лучше достигается фотографиями событий: они воссоздают в воображении зрителя живые картины [...] действий»¹⁸³. В то же время в исследованиях Н. М. Дружинина обосновывалась возможность использования разнообразных воспроизведений и вспомогательных материалов: «При воссоздании закономерного процесса останутся неизбежные пробелы – оборванные звенья не сомкнувшейся экспо-

¹⁷⁹ Дружинин Н. М. Методы историко-революционной экспозиции // Музееведческая мысль в России. XVIII–XX вв. М.: Этерна, 2010. С. 616–627.

¹⁸⁰ Там же. С. 617.

¹⁸¹ Там же. С. 619.

¹⁸² Там же. С. 620.

¹⁸³ Там же. С. 622.

зиционной цепи [...] необходимо восполнить [...] специально изготовленными репродукциями: экспонировать копии с художественных произведений [...], выставлять фотоотпечатки с редких архивных материалов, наконец, заказать модели вещественных памятников, стараясь максимально приблизиться к оригиналу. Однако и таких репродукций окажется недостаточно. Чтобы прочнее связать отдельные экспозиционные звенья, наглядно показать причинную обусловленность событий, необходимо широкое применение вспомогательных пособий»¹⁸⁴. Также рассматривались принципы объединения экспонатов и вспомогательных материалов в тематические комплексы, восприятие которых требует от зрителя деятельного внимания, умения «связывать явления, постигать их взаимную зависимость, соединять их в определенную систему [...] в общее и стройное целое»¹⁸⁵.

В дальнейшем иллюстративно-тематический метод обнаружил возможность эффективно и мобильно отражать новейшие исторические события. В том числе, он был убедительно использован А. Б. Закс, начинавшей свою музейную работу под руководством Н. М. Дружинина, для создания концепции выставки, посвященной Великой отечественной войне (1943). А. Б. Закс сочетала в своей деятельности практическую работу над экспозициями и научные исследования¹⁸⁶, которые способствовали дальнейшему развитию тематического метода. Его адаптация к реалиям второй половины XX в. и особенности применения были проанализированы А. И. Михайловской в значимом для отечественного музееведения научно-методическом исследовании «Музейная экспозиция (организация и техника)»(1964)¹⁸⁷. Тематический метод рассматривался здесь в соотношении с систематическим и ансамблевым методами показа, определялись возможности их комбинирования в контексте задач прикладного экспозиционного проектирования. Такой подход обусловлен самим содержанием экспозиционной деятельности, в которой, по наблюдению Т. П. Калугиной, существующие методы «„в чистом виде“ встречаются крайне редко, чаще же – как тенденции, как ведущий принцип»¹⁸⁸.

На рубеже 1960–1970-х гг. в отечественной экспозиционной практике наметились новые идеи, альтернативные доминировавшему в этот период тематическому методу проектирования. Во многом благодаря влиянию творческой проектной деятельности Е. А. Розенблома¹⁸⁹ – создателя новаторских музейных экспозиций и выставок, а также школы средового дизайна (Сенежская студия), – широкое распространение получил музейно-образный метод.

¹⁸⁴ Дружинин Н. М. Классовая борьба как предмет экспозиции историко-революционного музея // Авангардная музеология / Ред. А. Жилыев. М.: V-A-Cpress, 2015. С. 432.

¹⁸⁵ Дружинин Н. М. Методы историко-революционной экспозиции. С. 627.

¹⁸⁶ Закс А. Б. Методика экспозиционной работы в краеведческом музее // Музееведческая мысль в России. XVIII–XX вв. М.: Этерна, 2010. С. 742–763.

¹⁸⁷ Михайловская А. И. Музейная экспозиция (организация и техника) // Музееведческая мысль в России. С. 786–796.

¹⁸⁸ Калугина Т. П. Эстетически ориентированные тенденции в экспозиции художественных музеев // Музееведение. На пути к музею XXI в. М., 1997. С. 85.

¹⁸⁹ Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. М.: Прогресс-Традиция, 2018. С. 353–407.

Е. А. Розенблом исходил из необходимости интеграции художника-проектировщика в процесс создания постоянной экспозиции и временной выставки, начиная с этапа разработки их научной концепции. Примером такого диалога стало сотрудничество Е. А. Розенблома с А. З. Крейн при работе над концепцией экспозиции Государственного музея А. С. Пушкина в Москве. В связи с чем А. З. Крейн может быть назван одним из полноправных соавторов музейно-образного метода¹⁹⁰. «Существо совместной работы научного сотрудника музея и художника в том, – писал Е. А. Розенблом, – что, задавшись общей целью, каждый из них должен выражать ее на своем языке»¹⁹¹.

Е. А. Розенблом был не только практиком, но и теоретиком, обосновавшим принципы построения музейно-образных экспозиций: «Форма музейной экспозиции конфликтна в своей основе. Ее целостность – результат определенной гармонизации двух, казалось бы, исключаящих друг друга задач. Одна из них – воссоздать время, к которому относятся экспонируемые материалы, другая – придать им современное толкование»¹⁹². Базовым для «искусства экспозиции»¹⁹³ Е. А. Розенблом называл «обеспечение непрерывного перехода посетителя из одного времени в другое», создание «непрерывного ощущения одновременно двух времен»¹⁹⁴. Он также считал приоритетным «построение экспозиции, основанное на одновременном получении эмоционального импульса и нового знания»¹⁹⁵. Все эти приемы ведут к целостности общего впечатления: «экспозиционная тема должна быть воспринята одновременно как единое целое, а затем уже каждый экспонат может быть рассмотрен в отдельности, при постоянном ощущении их зависимости друг от друга»¹⁹⁶.

Нацеленный на поиск выразительного решения, исходящего из стремления визуально обозначить взаимосвязи наследия и современной культуры, музейно-образный метод обогатил проектирование музейных экспозиций разнообразными приемами показа, среди которых – новое понимание статуса ведущего экспоната и экспозиционного центра, варьирование возможностей контрастного и массивированного показа, многоплановости и скрытого показа, дорисовки и музейного натюрморта, экспозиции в окне¹⁹⁷. Разнообразие этих приемов представляла известная экспозиция «Часы и время», созданная Л. В. Озерниковым (Владими́ро-Суздальский музей-заповедник, 1984–1996). Фотофиксация этой этапной, в силу объективных исторических причин уже не существующей, проектной работы, является убедительным подтверждением важной теоретической позиции, высказанной М. В. Майстровской: концеп-

¹⁹⁰ Крейн А. З. Экспозиция нового музея А. С. Пушкина // Музееведческая мысль в России. XVIII–XX вв. М.: Этерна, 2010. С. 798–802.

¹⁹¹ Розенблом Е. А. Музей и художник // Музееведческая мысль в России. С. 306.

¹⁹² Там же. С. 308.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же. С. 307.

¹⁹⁷ Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки // Музейное дело России. Под ред. М. Е. Каулен. М.: «ВК», 2003. С. 332–335.

туальное решение музейных экспозиций непосредственно связано с «общим развитием культуры, ведущими типами восприятия, главными стилистическими тенденциями своего времени»¹⁹⁸. Эта взаимосвязь проясняет объективную потребность в периодической ротации постоянных музейных экспозиций, наряду с приращением знаний и новых интерпретаций в области профильных научных дисциплин.

В рамках музейно-образного метода, стимулировавшего поиск инновационных средовых решений, к проектированию экспозиций обратились представители экспериментальных направлений отечественной архитектуры и дизайна. Например, для советского павильона на Всемирной выставке в Окинаве (1975–1976), темой которой было «Море и его будущее», дизайнером В. Ф. Колейчуком была разработана сверхлегкая металлическая вантово-сетчатая конструкция, которая создавала образ корабельных парусов и, одновременно, единой и напряженной «сети жизни». Экспозиционное решение также включало в себя аудиовизуальные средства, кино и слайд-проекции¹⁹⁹. В этом направлении экспозиционного проектирования отечественный опыт сближался с европейскими экспозиционными практиками тех лет. Последовательная реализация музейно-образного метода привела также к тому, что «выставочная экспозиция оказалась тем практически единственным руслом, в котором наработки и открытия авангарда начала века и отечественного конструктивизма в области пространства и среды были не принципиально забыты или отброшены, а продолжали реально жить и были использованы поколениями художников и дизайнеров»²⁰⁰.

На рубеже XX–XXI вв. музейно-образный метод все более эволюционировал в сторону истолкования экспозиции как пространства, раскрывающегося по логике драматургического произведения. Основой построения музейной экспозиции становится музейный сценарий, что привело к развитию *образно-сюжетного метода* проектирования²⁰¹. Фигура архитектора и дизайнера экспозиции временно отошла на второй план, уступив место музейным аналитикам, которые восприняли экспозицию как «богатейшую базу для музейных исследований – полигон для активной разработки новых подходов, принципов и приемов»²⁰². В этом контексте возникла новая практика – деятельность «сценариста» музейных экспозиций, которую взяли на себя Т. П. Поляков, М. Б. Гнедовский, В. Ю. Дукельский и другие теоретики и практики музеев-

¹⁹⁸ Майстровская М. Т. Музейная экспозиция: тенденции развития // Музееведение. На пути к музею XXI в. М., 1997. С. 19.

¹⁹⁹ Смирнов К. Не просто гениально, а гениально просто // Новая газета. 2019. 22 апреля 2019; Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. С. 479, 481.

²⁰⁰ Там же. С. 481.

²⁰¹ Дукельский В. Ю. Проектирование музейной экспозиции // Музейное проектирование / Сост. А. В. Лебедев. М.: Российский институт культурологии, 2009. С. 58–76.

²⁰² Майстровская М. Т. Введение // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. Отв. ред. М. Т. Майстровская. М., 1997. С. 6.

дения²⁰³. Среди работ, созданных в рамках образно-сюжетного метода, одной из самых значимых и резонансных стала экспозиция Государственного музея В. В. Маяковского в Москве (1987–1989), сценарий которой разработал Т. П. Поляков, а художественно-экспозиционное решение – Е. А. Амаспюр. Особое место в этой экспозиции принадлежало выразительным предметным инсталляциям, основанным на сложном сценарном решении²⁰⁴. Осмысливая этот опыт, Т. П. Поляков разработал положения *художественно-мифологического метода* экспозиционного проектирования²⁰⁵. Достижения практиков музейного дела составили основу для научного обобщения, для теоретического подхода к проблемам экспозиции, сложившегося в значительной мере благодаря работам М. Б. Гнедовского, В. Ю. Дукельского, М. Е. Каулен, М. В. Майстровской, Н. А. Никишина, Т. П. Полякова и др. В 2010-е гг. роль художника-проектировщика вновь получила большое, а подчас и решающее значение. Проблема музейного дизайна была поставлена с новой силой и иными акцентами.

В первой четверти XXI в., в связи с появлением новых направлений в музейной деятельности и развитием международных профессиональных коммуникаций, а также в связи с переосмыслением миссии музея в современном обществе, важным оказалось выстраивание параллелей между отечественным и зарубежным профессиональным опытом, преодоление локальных тенденций. Это движение к актуальным мировым практикам экспонирования проявилось в поиске эффективных путей презентации нематериального культурного наследия, внимание к которому неуклонно повышается. Также новыми, но быстро осваиваемыми в отечественной выставочной деятельности оказались методы создания экспозиций современного искусства.

Прежде всего, в отечественную экспозиционную практику вошли ставшие уже привычными в мировой выставочной деятельности экспозиции, построенные по принципу «белого куба», возникновение которых было связано с поисками форм репрезентации, соответствующих идеям европейского модернизма. Одним из предтеч подобной экспозиции стал «Абстрактный кабинет» Эль Лисицкого (1927–1928, Музей Шпренгеля, Ганновер), а первыми опытами последовательной реализации были выставки «Машинное искусство» (1934), «Кубизм и абстрактное искусство» (1936), созданные Альфредом Барром в Музее современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке²⁰⁶. Размышляя о концепции «белого куба», нужно помнить, что «кажущаяся нейтральность белой стены – иллюзия [...] белый куб нельзя просто взять и

²⁰³ Современная практика музейной экспозиции; новые концепции, сценарии, реализация // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. С. 197–356.

²⁰⁴ Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. С. 615–617.

²⁰⁵ Поляков Т. П. Концептуальные особенности художественно-мифологического (образно-сюжетного) метода проектирования музейных экспозиций // Поляков Т. П. Музейная экспозиция. Методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт наследия, 2018. С. 47–58.

²⁰⁶ Кантор С.-Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 173.

разобрать, его можно понять»²⁰⁷, исходя из модернистских идей умозрительного пространства.

В наше время многие художественные экспозиции, в том числе постоянные или временные выставки в традиционных художественных музеях, обращаются к выразительности белой стены. Тем самым на содержательном и визуальном уровне происходит перенос методов модернистской репрезентации на произведения классического искусства. Эта тенденция может быть определена как попытка реинтерпретации и актуализации классического наследия с позиций современной культуры, с учетом особенностей мышления и мировоззрения современного человека²⁰⁸.

Другой метод, который возник на рубеже XX–XXI вв. в связи с задачами демонстрации видео- и цифровых инсталляций, получил пока лишь рабочее название – показ в пространстве *черного ящика*²⁰⁹. Это название указывает на свой прототип – на традиционные методы демонстрации таких временных искусств, как театр или кинематограф²¹⁰, – и связано с развитием перформативных тенденций современной культуры, переходящих в том числе и в экспозицию. Можно также привести примеры того, как идея представления экспонатов в пространстве «черного ящика» используется сегодня для показа исторических или художественных артефактов прошлого или их воспроизведений в экспозициях, предполагающих повышенное эмоциональное воздействие на зрителя, обращающихся к приемам театрализации, или же к более радикальному опыту перформанса.

Решающее влияние на мировые выставочные практики конца XX – первой четверти XXI в. оказало развитие кураторской деятельности, трактующее концепцию выставки как авторский концептуальный проект, оригинальную идею, которая претендует на создание локального мифического пространства²¹¹. В связи с чем появились и нашли достаточно широкое распространение формы *выставок-инсталляций*.

Указывая на то, что новые экспозиции «основной акцент делают не столько на предметы, сколько на концепты»²¹², известный голландский музеолог Петер ван Менш соглашался с определением актуальных выставочных форм как *концептуальных экспозиций*. При этом он отмечал необходимость дальнейшего изучения и осмысления новых методов экспозиционного проектирования, соотнося их с тематическими экспозициями, построение которых также «отсылает скорее к концепту экспозиции, а не к идее (идеям), стоящими за предметом (предметами)»²¹³.

²⁰⁷ О' Догерти Б. Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 100–101.

²⁰⁸ Балаш А. Н. Современная художественная выставка как междисциплинарный проект // Вестник СПбГИК. 2019. № 2 (39). С. 16–21.

²⁰⁹ Бишоп К. Черный ящик, белый куб: пятьдесят оттенков серого? // Художественный журнал. 2017. № 103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1349> (дата обращения 18.02.2020).

²¹⁰ Бруно Д. Места показа: кинотеатр, музей и искусство проекции // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1960> (дата обращения 18.02.2020).

²¹¹ Бирюкова М. В. Мифы художников и мифы кураторов // Бирюкова М. В. Философия кураторства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. С. 163–174.

²¹² П. ван Менш. Новые структуры // П. ван Менш. К методологии музеологии. С. 394.

²¹³ Там же.

Насколько оправданно такое сопоставление, – этот вопрос требует дополнительных исследований. Приемы, к которым все чаще обращаются авторы концептуальных выставок, в том числе активное введение в пространства экспозиции текста, заглавий, использование метода взаимного документирования, значительная роль, которая отводится фотодокументации, заставляют задуматься об аналогии, предложенной голландским ученым. В то же время все более очевидным свойством новых экспозиций стал «переход от „визуализации коллекции предметов“ к дискурсу, связанному с социальными и научными темами»²¹⁴, что ясно отражается в тематике современных отечественных и зарубежных выставочных проектов, превращая экспозиции в «лаборатории» по проектированию и продвижению нового культурного опыта и новых созидательных смыслов²¹⁵.

Альтернативным вариантом экспозиционных решений, получившим распространение в связи с развитием цифровой культуры в первой четверти XXI в., стали создающие «эффект присутствия», непосредственного эмоционального участия зрителя в представляемом событии, *иммерсивные выставки*. Подобные «пространства погружения»²¹⁶ могут иметь как виртуальное, так и вполне реальное решение, рассчитанное на активный и ситуативный контакт всех находящихся в нем объектов и образов с посетителем экспозиции. Границы и возможности создания подобных выставочных проектов, которые в крайних своих проявлениях могут обернуться возвратом от сложных идей культуры к «экспозициям первичного опыта»²¹⁷, представляют экспериментальную область современной музейной практики.

Рекомендованная литература

1. Ван Менш П. Коммуникация: язык экспозиции / Ван Менш П. // Вопросы музеологии. – 2014. – № 1 (9). – С. 254–272.
2. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 244 с.
3. Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки / М. Е. Каулен // Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен. – М.: ВК, 2010. – С. 305–362.
4. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 680 с.
5. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков. – М.: Этерна, 2010. – 960 с.

²¹⁴ Там же.

²¹⁵ П. ван Менш. Нарративные структуры // П. ван Менш. К методологии музеологии. С. 396.

²¹⁶ Там же. С. 397. Работа П. ван Менша написана в 1990-е г., когда новые тенденции еще только намечались. Для определения «пространств погружения», для которых сегодня используется определение «иммерсивное пространство», ученый предлагал термин «экологические экспозиции» (П. Ван Менш. Экологические экспозиции // П. ван Менш. К методологии музеологии. С. 397–398.) В современных условиях предложенное им определение экологических экспозиций обретает иной смысл и используется в новом контексте.

²¹⁷ Там же.

6. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии / Отв. ред.-сост. М. Т. Майстровская. – М.: РИК, 1996. – 368 с.

7. О'Догерти Б. Внутри белого куба / Б. О'Догерти. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 144 с.

8. Поляков Т. П. Музейная экспозиция. Методы и технологии актуализации культурного наследия / Т. П. Поляков. – М.: Институт наследия, 2018. – 588 с.

Контрольные вопросы

1. Когда музей разделяется на экспозицию и фондохранилище, чем это было вызвано?

2. Назовите основные особенности систематического (коллекционного) и ансамблевого (ландшафтного) методов построения экспозиций.

3. Какой экспозиционный метод подразумевает активное обращение к воспроизведениям и вспомогательным материалам? Являются ли они экспонатами?

4. Какой экспозиционный метод предполагает последовательное сотрудничество художника и проектировщика научной концепции на всех этапах работы над экспозицией?

5. Какой метод предполагает использование развернутого сценария экспозиции и почему?

6. Назовите современные тенденции в проектировании музейных экспозиций и выставок.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Посетите постоянную экспозицию музея любого профиля в Санкт-Петербурге (или в любом другом месте) и проанализируйте методы и приемы, использованные для ее построения.

2. Посетите временную выставку и проанализируйте методы и приемы, использованные для ее построения.

3. Вспоминая высказывание Ф. И. Шмита «нет неинтересных вещей...» проанализируйте экспозицию (ее раздел или экспозиционный комплекс), на которой представлена оригинальная, выразительная трактовка типичных предметов или объектов.

2.2. Принципы отбора экспонатов и экспозиционных материалов

Музейная экспозиция, основанная на идее представления, демонстрации зрителю определенного ряда музейных предметов и других культурных артефактов²¹⁸, которые в этом случае становятся экспонатами, формируется как система, обладающая определенным порядком. Основным вектор, определяющий функционирование артефакта в музее (не только музейного предмета или его воспроизведения, но также разнообразных предметов

²¹⁸ Красноглазов А. Артефакт // *Summaculturologiae*. Энциклопедия / Под ред. С. Я. Левит. Т. 1. М-СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 122–123.

и объектов, которые временно могут оказаться в музейном пространстве) связан с тем, что он потенциально может стать музейным экспонатом. Однако, если в старинных коллекциях и первых музеях практически каждый предмет становился экспонатом, то сегодня большие музеи экспонируют не более четверти своих коллекций. Временные экспозиции позволяют большему числу музейных предметов стать музейными экспонатами, а также способствуют повышению статуса других артефактов культуры, привлеченных к музейному показу.

Свойства информативности, коммуникативности и аттрактивности, которые выделяются как базовые критерии отбора экспонатов, в реальной ситуации дополняются множеством конкретных аспектов, обуславливающих закономерности выбора. Среди них один из важнейших – сохранность музейного предмета и режимы его экспонирования, что оказывается особенно важно для экспозиций археологических материалов, для некоторых видов прикладного искусства, рисунков, рукописей. Значимым аспектом подготовки экспозиции является фиксация сохранности в актах временной передачи предметов на экспозицию, которая определяет зоны юридической ответственности по отношению к перемещаемым и представляемым артефактам.

Информативность экспоната определяется рядом значимых свойств, среди которых решающим фактором может оказаться его мемориальность, его связь с конкретным историческим персонажем, вовлеченность в мир тех людей, которым посвящена экспозиция. К выбору предмета в качестве экспоната может привести его уникальность или серийность, необычайные художественные достоинства или, наоборот, типичность и заурядность, – все определяется тем смысловым контекстом, той общей идеей, которая и лежит в основе экспозиционного замысла. Именно этот диапазон значений определяет коммуникативные аспекты предметов, выбираемых как экспонаты. В то же время физические свойства – форма, фактура, колорит, пластические или декоративные особенности, – приводят к выбору предметов как аттрактивных или отказу от того материала, который не обладает этими свойствами.

Осмысление исторического опыта XX в. привело к новому пониманию значимости предметной среды культуры, в которой сегодня видится не только демонстрация технологических достижений, но также указание на глубокую духовную связь между человеком и принадлежащими ему вещами. В этом контексте переосмысляются базовые свойства предметного мира: его фактурность, цвет, способность издавать запахи и звуки, которые ощущаются в близком, подчас тактильном контакте, формируя уникальные коммуникативные связи²¹⁹. Этот механизм запускает работу индивидуальной памяти, способной только по одному свойству, или только через одну запоминающуюся деталь восстановить весь предмет, а затем и связанный с ним контекст или событие, локализовать его в определенном времени и пространстве. Такие опыты индивидуального «припоминания», в которых предметы становятся источником

²¹⁹ Янковская Г. Эфемеры для музея: звуки и запахи, заводы и университеты // Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 302–312.

восстанавливаемых связей, в наше время стали не дополнительным, а одним из ведущих каналов трансляции культурной памяти.

Как уже было отмечено, наряду с музейными предметами экспонатами могут стать различные по своему происхождению объекты, которые мы можем расширительно трактовать как «экспозиционные материалы». Их появление в музейном пространстве связано с тем, что любая экспозиция является рассказом, который может быть представлен исключительно музейными предметами, или же дополнен за счет использования замещающих воспроизведений и вспомогательных материалов. Все они могут быть определены как экспозиционные материалы, которым принадлежит разное, но в то же время значимое место в построении экспозиции или выставки.

Остановимся подробнее на соотношении основных экспозиционных материалов, которые составляют смысловой контекст экспозиции: *подлинников, воспроизведений и вспомогательных материалов*. Следует также отметить значение этикетаж, который способен идентифицировать эти различия для зрителя. Указывая на достаточно распространенное мнение о том, что каждый может различить оригинальные и неоригинальные предметы в экспозиции, все же признаем, что в реальности это достаточно трудная задача, особенно для неподготовленного зрителя, а также для любого зрителя в случае виртуозности исполнения различного типа воспроизведений. В этом случае избежать заблуждений помогает этикетаж, который непосредственно обозначает статус экспоната. В то же время визуальный опыт, которым обладают профессиональные музейщики, а также постоянные посетители музея, формирует «чувство качества» (Б. Р. Вишпер), способность различать свойства различных видов экспонатов. Этот важный навык становится результатом и наградой за последовательное профессиональное или зрительское взаимодействие с артефактами культуры.

Как и прежде, в наше время основой любой экспозиции выступают подлинники артефакты культуры, присутствие которых определяет ее музейный статус. Попыткой обозначить современные подходы к этой проблеме стал «Нарский документ о подлинности»²²⁰ (1994), принятый на конференции Международного совета по вопросам памятников и достопримечательных мест (ICOMOS). Этот текст декларировал необходимость осмысления специфики представлений о подлинности и подлинниках в локальных культурных сообществах, что было вызвано отказом от колониальных позиций при восприятии разнообразия мирового культурного наследия. Было показано, что при сохранении высокого статуса подлинника конкретное историческое содержание этого понятия требует уточнения, дополнительных исследований, которые относятся к сфере культурологической экспертизы наследия.

В музейных исследованиях конца XX в. было также обосновано, что в представление о подлиннике следует включать все уровни смыслов, которые

²²⁰ Нарский документ о подлинности. URL: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Нарский_документ_о_подлинности_1994.pdf (дата обращения 04.08.2019); *Йокилето Ю.* Общие рамки концепции подлинности. URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Йокилето.pdf> (дата обращения 04.08.2019).

любой артефакт культуры способен сохранять и доносить до нас с момента своего возникновения. К таким аспектам были отнесены его материальный возраст, история бытования и историческая ценность, а по отношению к музейным предметам – аспекты музеефикации, изучения, реставрации, экспонирования, копирования, репродуцирования, оцифровки и другие формы интеграции подлинников в музейные собрания и их репрезентации. Все эти аспекты прямо или косвенно влияют на концептуальное построение экспозиции.

Развитие практик копирования, тиражирования и оцифровки вышло за рамки прикладных задач профессиональной художественной, проектной или коллекционной деятельности в различные области культуры, в том числе в выставочную деятельность. Поэтому следует вернуться и более внимательно проанализировать представления об *оригинале* в контексте современных технологий воспроизведения и экспонирования.

Современное представление об оригинале основывается на его интерпретации как авторской работы, обладающей уникальностью творческого замысла и технологического исполнения. Различение оригинального авторского произведения, его повторений и воспроизведений, а также *фальсификации (подделки)* определяет задачи художественной экспертизы, формирует основы экспозиционного показа тех или иных объектов. Важно также понимать, что в случае утраты оригинала связанные с ним воспроизведения позволяют сохранить общее представление об объекте и тем самым продлевают его символическое присутствие в культуре. Такие воспроизведения сегодня все чаще называют *вторичными оригиналами* или *оригинальными копиями*. Отдельную проблему составляют произведения, а точнее, воспроизведения тиражных техник (фотография, кино, видео, цифровая фотография и видеоарт), которые в различных экспозиционных контекстах могут менять свой статус от вспомогательных материалов до уникальных и ведущих экспонатов.

Особое значение обретают в наше время оригинальные копии, возникающие при оцифровке музейных коллекций. Данные копии все активнее используются в проектировании, сопровождении и продвижении выставочных проектов (полиграфия, реклама, сувенирная продукция к выставке), появляются в качестве дополнительной визуальной информации на электронных носителях, проецируются на экраны и трехмерные объекты, используются на экспозиции в технологиях дополненной реальности. Международная Хартия о сохранении цифрового наследия (2003) наметила подходы к материалам, «которые создаются в цифровой форме или переводятся в цифровой формат»²²¹. В качестве основных проблем этого документ обозначил необходимость организации доступности цифрового и оцифрованного наследия, обеспечение его преемственности и предотвращение угрозы его утраты. Современные проблемы взаимодействия музеев и культурного наследия с цифровыми технологиями обсуждались на международных конференциях

²²¹ Хартия о сохранении цифрового наследия. 15 октября 2003 г. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml (дата обращения 04.08.2019).

по цифровому копированию, по результатам которых была разработана и принята «Международная конвенция о воспроизведении, хранении и распространении произведений искусства и культурного наследия посредством цифровых технологий»²²².

При создании музейных экспозиций и временных выставок с целью большей наглядности или последовательности в представлении неизбежного фрагментарного материала использовались и используются различные виды воспроизведений и макетов, представляющие сохранившиеся объекты или их гипотетическую реконструкцию. Практики создания моделей пришли в музей из других сфер культуры. В частности, они были распространены в архитектуре (архитектурные макеты, инженерные модели), использовались в учебном художественном процессе (слепки и копии в художественных мастерских и художественных учебных заведениях). Чучела животных до их демонстрации в биогруппах зоологических музеев размещали в коллекциях охотничьих трофеев и в кунсткамерах. Арматуры, составленные из доспехов, оружия и военных трофеев использовались в декоре парадных интерьеров.

История музейного дела также знает осуществленные или оставшиеся только в проектах музеи и экспозиции, в которых демонстрировалось или предлагалось демонстрировать исключительно копии или макеты. В некоторых музеях копии и слепки, графические реконструкции дополняют академический ряд, состоящий из подлинных предметов, или экспозиционный ансамбль, становясь полноправными музейными экспонатами. Некоторые копии и макеты сами стали уникальными музейными экспонатами.

Практика использования различных воспроизведений и натуральных макетов широко распространилась в ансамблевых экспозициях зоологических музеев. Она также нашла широкое применение в археологических экспозициях. Здесь замещения оригинальных экспонатов оказываются уместны в связи со значительными ограничениями по режимам экспонирования для предметов, переживших агрессивное воздействие окружающей среды, зачастую руинированных, по отношению к которым применяются методы превентивной консервации. Поэтому археологические экспозиции, традиционно использовавшие макеты и реконструкции, оказались в фарватере основных дискуссий о необходимости использования воспроизведений в музее, о степени их достоверности, научной и этической корректности и визуальной выразительности. Все более сложными стали обсуждения и решения вопросов достоверности и корректности использования реконструкций в музеях-заповедниках, нацеленных на сохранение архитектурных памятников, исторического и природного ландшафта, а также в средовых музеях, сконцентрировавших свои усилия на сохранении нематериального культурного наследия. В связи с чем растут требования к научному уровню *музейных реконструкций*²²³, отдельно возникает вопрос о

²²² ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage). V&A museum. URL: <https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage> (дата обращения 04.08.2019).

²²³ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. С. 108.

соотношении практик демонстрации неоригинальных объектов с нормами музейной этики.

Обращаясь к основным принципам построения музейных экспозиций, следует вспомнить материалы предыдущего параграфа и вновь повторить, что экспозиционное повествование должно быть объединено внутренними связями, которые могут выстраиваться согласно *хронологическому, тематическому* или *проблемному* принципу²²⁴, образуя последовательное, структурированное, или полемичное визуальное высказывание. Содержательность и выразительность этому высказыванию придают *экспозиционные комплексы*, в которых смыслообразующей становится сама логика группировки экспонатов, возникающие между ними пространственные взаимосвязи.

Мерные ряды развешенных на стенах или расставленных в витринах экспонатов уравнивают по смыслу даже разнородные предметы. И, наоборот, смысловую выразительность может обрести нарушающий ритм в расположении однотипных экспонатов, их паузы и интервалы. Выразительна смена насыщенных и разряженных экспозиционных зон, выделение светом или другими экспозиционными приемами одних артефактов в статусе ведущих экспонатов и затемнение или оттеснение на второй план других. Предметы могут дополнять друг друга, образуя сложные смысловые взаимосвязи (на чем основан прием *взаимного документирования*). И, напротив, могут демонстрироваться как уникальные и самодостаточные (прием *экспонат в фокусе*), либо как наиболее выделяющиеся и значимые в данном контексте (прием *ведущий экспонат*), оказываясь в центре экспозиционного показа и зрительского внимания. Следует вновь подчеркнуть, что все эти приемы, как и другие средства проектирования экспозиции, могут варьироваться, используя необходимую последовательность, или допуская сознательные ее нарушения.

Определяющим критерием в построении и соподчинении экспонатов является понимание того, что все они вовлекаются в интенсивные и обратимые процессы перекодирования смыслов, переходов между «словами» и «вещами», «словами» и «образами», т. е. между материальными и нематериальными, рациональными и иррациональными, интеллектуальными и чувственными компонентами культуры. Особенно остро проблемы «перекодировки» смыслов культуры при их экспонировании возникают при представлении в музейном пространстве ранее не свойственных ему экспонатов, – самого человека, его живого тела, движений и жестов. В связи с чем в контексте современных экспозиционных практик подчас активно обсуждаются возможности репрезентации перформанса в музее, танца в музее, которые выходят за рамки уже существовавших дискуссий о театрализации музейных экспозиций и реализации игровых стратегий в выставочном пространстве.

Одним из наиболее важных выразительных средств для современных экспозиций стала фотография. По наблюдению исследователей, в современном обществе она обрела статус исключительно авторитетного свидетель-

²²⁴ Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки. С. 331–332.

ства, которое удостоверяет подлинность запечатленного события²²⁵ с большей убедительностью, чем письменный документ или материальный артефакт. Условные, постановочные моменты, связанные с фотофиксацией, как правило, ускользают от внимания зрителей, которые склонны видеть в любом снимке объективно зафиксированное мгновение времени, его кратчайший смысловой интервал, концентрирующий в себе суть изображенного события: «снимок – запись реальности, неоспоримая, в отличие от любого, даже самого беспристрастного словесного отчета, поскольку записала машина [...] и в то же время снимок – свидетельство о реальности, поскольку снимавший присутствовал при событии»²²⁶. Признавая этот эффект, все же следует помнить и учитывать при экспозиционном проектировании, что фотография фиксирует лишь один миг, выразительный кадр, который может рассматриваться как кульминация, но не замещает всей последовательности разворачивающегося действия.

Фотографии обостряют индивидуальную восприимчивость, способность лично откликаться на изображенные на них события, формируют иллюзию прямого контакта с зафиксированными на них людьми²²⁷. Данная способность переносится и на восприятие исторических фотографий, зрительское взаимодействие с которыми становится опытом личной сопричастности коллективной памяти: «то, что называется коллективной памятью, – не воспоминание, а договоренность: вот что важно, вот история того, как все происходило, и фотографии закрепляют эту историю в нашем сознании»²²⁸. Все эти аспекты делают фотографию источником эмоционально насыщенного опыта восприятия, транслятором исторической памяти. Именно поэтому такое важное значение принадлежит фотографии в музеях, посвященных трагическому историческому опыту XX в., в так называемых *музеях памяти (музеях кризисного наследия)*, экспозиция которых строится на активном личном сопереживании участникам травматических событий недавнего прошлого. Логика сложившихся форм экспонирования фотографии, распространенная практика выставочного монтажа такова, что выбранные фрагменты фотографий или их полные воспроизведения, оригинальные отпечатки или отпечатки с оцифрованных оригиналов на равных присутствуют в выставочном пространстве, становятся развернутым визуальным архивом и в то же время – особым жизненным опытом²²⁹. Профессиональные музейные конференции, посвященные фотографии и также цифровой фотографии, активно обсуждают ее экспозиционный потенциал, который переосмысливается в наше время²³⁰.

²²⁵ Лидерман Ю. Документальное как эстетическое // Политика аффекта. Музей как пространство публичной истории. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 341.

²²⁶ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 230.

²²⁷ Там же. С. 121.

²²⁸ Там же. С. 65.

²²⁹ Васильева Е. Фотография как внелогическая форма. М. : Новое литературное обозрение, 2019. С. 122–123.

²³⁰ Сборники докладов международной конференции «Фотография в музее». URL: <https://rosphoto.org/science-department/publications/photography-in-museum/> (дата обращения 06.08.2019).

Рекомендованная литература

1. Ван Менш П. Значение: функциональная идентичность артефактов / П. Ван Менш // П. Ван Менш. К методологии музеологии. – М.: Перспектива, 2018. – С. 261–285.
2. Ван Менш П. Коммуникация: язык экспозиции / П. Ван Менш // П. Ван Менш. К методологии музеологии. – М.: Перспектива, 2018. – С. 379–407.
3. Волькович А. Ю. Методические подходы к формированию научной концепции экспозиции / А. Ю. Волькович // Труды СПбГУКИ. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2012. – Т. 193. – С. 29–34.
4. Дукельский В. Ю. В поисках музейной концепции истории / В. Ю. Дукельский // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. – М.: РИК, 1996. – С. 55–67.
5. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М. Е. Каулен. – М.: Этерна, 2012. – С. 87–90.
6. Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки / М. Е. Каулен // Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен. – М.: ВК, 2010. – С. 305–362.
7. Никишин Н. А. Музейные средства: знаки и символы / Н. А. Никишин // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. – М.: РИК, 1996. – С. 37–54.
8. Политика аффекта: музей как пространство публичной истории. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 400 с.

Контрольные вопросы

1. Какие аспекты определяют возможность выбора музейного предмета в качестве экспоната?
2. Каковы причины использования воспроизведений на экспозициях?
3. Что такое «оригинальная копия»?
4. Чем отличаются макеты и модели? (Приведите примеры подобных экспонатов).
5. В чем заключаются идеи «Нарского документа о подлинности» и в какой степени его положения могут быть значимы для отбора экспонатов для выставки или постоянной экспозиции?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Опираясь на свои знания по истории музейного дела, выберите и проанализируйте историю создания макета (или модели), предназначенного для музейной экспозиции.
2. Приведите пример музейных реконструкций, предназначенных для экспонирования объектов материального и нематериального наследия.
3. На примере конкретной экспозиции музея любого профиля проанализируйте использование фотографии в качестве свидетельства эпохи и исторических событий.

2.3. Документальное оформление научной концепции экспозиции

Сложившаяся в отечественном музейном деле практика, зафиксированная как нормативная в инструкциях Министерства культуры 1980-х гг.²³¹ и в «Российской музейной энциклопедии» в начале 2000-х, в качестве основы всего проектирования выставки называет создание ее *научной концепции* как четко структурированного документа, «содержащего основы экспозиционного замысла»²³², на базе которого формируется вся последующая проектная документация.

Весь пакет необходимых документов, их последовательность и содержание, в котором особое внимание уделяется структуре тематико-экспозиционных комплексов и сопроводительным текстам (заглавиям, аннотациям, экспликациям и цитатам), ориентирован, прежде всего, на тематический метод проектирования. С этих позиций научная концепция мыслится как полноценное музейное исследование, представляющее собой научный текст с необходимым справочным аппаратом, состоящий из двух частей: *аналитической и проектной*. На базе научной концепции составляются последующие документы – *расширенная тематическая структура экспозиции* (РТС) и ее *тематико-экспозиционный план* (ТЭП)²³³. Все эти документы ложатся в основу архитектурно-художественного решения экспозиции.

Научная концепция включает в себя обоснование актуальности, цели и задачи экспозиции. Также обозначается место и время проведения выставки, ее целевая аудитория. После этого анализируется коллекционный потенциал музея, определяющий возможный предметный состав будущей экспозиции, указывается возможность или необходимость межмузейных контактов и других взаимодействий для формирования предметного состава экспозиции. Необходимым этапом составления научной концепции становится анализ выставочных проектов на ту же или близкую тему, опыт которых позволяет уточнить методические подходы, опираться на уже применявшиеся приемы, оценивая их эффективность и возможность реализации в конкретной ситуации. После чего указываются возможные тематические разделы, доминирующие экспозиционные приемы.

В случае реализации проекта его идеи уточняются в РТС, где акцент сделан на концептуальном содержании предметных комплексов, а также в развернутом ТЭП. Здесь указываются не только детально разработанные предметные комплексы с обозначением оригинальности или вторичности предмета, но так-

²³¹ МК РСФСР. Приказ об утверждении «Порядка организации работы музеев, творческих коллективов художников и художественно-производственных организаций по научному и архитектурно-художественному проектированию, оформлению и монтажу, оценке и открытию экспозиций и выставок музеев местного подчинения (кроме художественных)» от 12 мая 1985 г.

²³² Научная концепция экспозиции // Российская музейная энциклопедия. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?107> (дата обращения 14.07.2019).

²³³ Примерная структура научной концепции, содержание РТС и ТЭП см.: Андреева И. В. Технология выставочной деятельности. Челябинск: ЧГИК, 2018. С. 91–100.

же подбираются все необходимые сопроводительные тексты. Важной технической информацией ТЭП являются сведения по атрибуции каждого экспоната, которые становятся основой для разработки выставочного этикетажка, а также сведения о местонахождении (владелец) и о сохранности предмета, которые необходимы для формирования документооборота выставки.

Обозначенная общая схема документов показывает также специфические свойства научной концепции экспозиции как музейного исследования, которые состоят в том, что оно носит предметоориентированный характер, основано на анализе потенциала музейных коллекций и служит для его раскрытия.

В реалиях современной музейной деятельности структура и форма обоснования научной концепции имеет локальные отличия, определяемые выставочной политикой и выставочной практикой, формой и содержанием научной деятельности конкретных музеев. В последнее время многие выставочные проекты оформляются в виде конкурсных заявок, образцы которых можно видеть на сайтах благотворительных организаций, занимающихся финансированием проектов, направленных на развитие музеев и музейной деятельности²³⁴. Четкость и ясность формулировок, продуманная фиксация целевых установок, корректное описание основных этапов реализации и ясно представленные сроки, – вот часть тех требований, которые выдвигаются ко всем специалистам, оформляющим подобные документы.

Сегодня, когда все более востребованным в музейной выставочной практике становится кураторский проект, широкое распространение получают новые подходы к организации проектирования и новые формы проектной документации. Эти позиции достаточно подробно описаны в практическом руководстве «Справочник куратора», составленном известным британским специалистом Эдрианом Джорджем, опиравшимся на собственный опыт работы в Тейт Ливерпуль, Тейт Модерн (Лондон) и в Новом музее современного искусства (Нью-Йорк). Э. Джордж уделяет существенное внимание первому этапу разработки, который заключается в формировании заявки выставочного проекта с четким изложением общей концепции и кратким резюме по организаторам и участникам выставки²³⁵. Создание такой заявки и сопровождающей ее презентации, а также последующее за этим представление данных документов музейному (или музейным) выставочным комитетам нацелено на принятие институционального решения о проведении мероприятия. Также подробно Э. Джордж анализирует структуру самого кураторского проекта, в рамках которого предлагается его исследовательское обоснование, обозначается содержание и обобщенно указываются все организационные аспекты выставки, которые затем конкретизируются в виде ее плана, направляющего весь процесс вплоть до открытия и организации сопроводительной программы (*экспозиционный бриф*)²³⁶. Опираясь на свой практический опыт,

²³⁴ Благотворительный фонд В. Потанина. Музеи. Проекты. URL: <http://museum.fondpotanin.ru> (дата обращения 8.08.2019).

²³⁵ Джордж Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства. М.: Ад Маргинем, 2018., С. 86–89.

²³⁶ Там же. С. 94–97.

автор «Справочника» рассматривает кураторский проект не просто как текст, но как совокупность документов, которые станут руководством к действию для команды специалистов, подобранной для реализации замысла. Он многократно подчеркивает, что все эти документы в реалиях выставочной деятельности неоднократно корректируются и дополняются по мере осуществления проекта. Данная трактовка выставочной документации обладает гибкостью и вариативностью, возможностью более эффективно решать конкретные задачи по созданию и продвижению разнообразных выставок.

Классическая научная концепция как полноценное исследование, основывающееся на достижениях современной музеологии и профильных тематике музея научных дисциплин, прежде всего связано с задачами проектирования постоянных экспозиций, а также с разработкой концепции их реэкспозиции. Эта деятельность, принципиально важная для музея, в информационном поле подчас остается менее заметной в отличие от выставочной практики, направленной на поиск и показ ярких стилеобразующих имен, знаковых событий и резонансных тенденций, тем более, что к созданию выставок в качестве кураторов могут быть привлечены известные деятели культуры, науки или искусства. В то же время важно понимать, что временные выставочные проекты становятся экспериментальной площадкой, на которой отрабатываются новые приемы, постепенно переходящие в постоянные музейные экспозиции. Представление общественному вниманию обновленных музейных экспозиций способствует формированию динамичного образа музея, поддерживает общественный интерес к его деятельности, создает благоприятную обстановку для продвижения музейного пространства как места обретения не только уникального эмоционального опыта, но и новых, динамично пополняющихся компетенций и знаний.

Возвращаясь к вопросу о музейной документации, следует отметить, что в реалиях современной музейной деятельности аргументационная сторона в изложении научной концепции экспозиции часто имеет достаточно краткий и лаконичный вид, сводится к четкому и ясному обоснованию замысла, который мыслится как заявка на проект. В дальнейшем первоначальный замысел раскрывается и дополняется сопроводительной документацией, которая отражает последовательное привлечение к созданию экспозиции различных структурных подразделений музея и внешних организаций и специалистов. В то же время далеко не всегда в российских музеях автор изначальной идеи сохраняет особое право контроля над процессом ее реализации, в связи с чем говорить о последовательном утверждении феномена музейного кураторства еще преждевременно, можно отмечать лишь достаточно ясно обозначившуюся тенденцию к персонализации автора музейного выставочного проекта.

Отдельную значимую проблему составляют *тексты в экспозиции*. Совокупность всех текстов, представленных в экспозиции, позволяет зрителю ориентироваться в ее структуре и тематике. К таким текстам относятся *ведущий текст* (или система ведущих текстов), *заглавные (оглавительные)* и *объяснительные* тексты, а также *этикетаж*. Выбор необходимых текстов зависит от концепции экспозиции, однако, присутствие ведущего текста, представляю-

щего общую идею выставки, и этикетаж является практически обязательным элементом профессиональной музейной экспозиции. В кураторских проектах ведущий текст замещается кураторским, обозначающим концептуальные авторские позиции, наличие или отсутствие этикетажа в этом случае также может являться частью кураторской концепции. Ведущие тексты могут относиться не только ко всей экспозиции, но и разрабатываться к ее отдельным разделам, темам или комплексам. Также к ведущим текстам относят цитаты (из воспоминаний, писем, дневников, литературных произведений), которые расставляют смысловые или эмоциональные акценты, создают эффект «прямой речи», полифонии мнений, представленных в экспозиции. Заглавные тексты представляют заголовки залов, разделов, отдельных комплексов, именно они акцентируют тематическую структуру экспозиции для зрителя. Заглавные тексты выполняют в экспозиции те же функции, что и оглавление в книге, с чем и связано их второе название – оглавление тексты. Объяснительные тексты (аннотации) используются с целью углубленного представления информации по отдельным экспозиционным комплексам или экспонатам. Этот материал сегодня все чаще имеет электронный формат, составляет дополнительный медиаконтент экспозиции. К таким объяснительным текстам могут относиться и сопоставительные хронологические таблицы, указывающие на соотношение исторических событий и событий в жизни той персоналии или институции, которой посвящена выставка. На экспозиции такая информация подается в виде «ленты времени», в которую могут включаться не только тексты, но и документальная фотография. Также в комплекс текстового сопровождения могут входить дополнительные указатели, которые помогают осуществлять навигацию в экспозиционном пространстве.

Предельно кратким, и в то же время важнейшим текстом экспозиции, оказывающим решающее влияние на восприятие целого, является этикетка. Она представляет необходимые данные об отдельном экспонате, обладает четкой структурой, которая включает в себя название, атрибуционные данные (автор, мастерская, место и дата создания объекта, материал, техника, размеры), а также краткие дополнительные сведения (чаще всего информацию об источнике поступления предмета в музей, или о его принадлежности к коллекции другого музея, к частной коллекции). Как уже было отмечено, в случае, если экспонат является воспроизведением, то это также должно быть указано на этикетке. Совокупность всех этикеток выставки, – этикетаж, – представляет основную информацию о выставке, динамично раскрывающуюся перед посетителем по мере его продвижения в экспозиционном пространстве. Унифицированный формат этикетажа, который является обязательным требованием экспозиционного дизайна, а также вариативные, но все же достаточно четкие правила расположения этикеток относительно экспонатов, визуально акцентируют их вспомогательное значение.

По отношению ко всем используемым в музее текстовым материалам соблюдаются базовые требования: краткость, продуманность и доступность представления, достаточность и в то же время емкость. Единство текстовому сопровождению экспозиции придает также разрабатываемый шрифтовой дизайн всех экспликаций и этикетажа, который, прежде всего,

необходим для постоянных экспозиций, реэкспозиций и крупных выставочных проектов.

Итоговым выставочным текстом может быть назван каталог экспозиции, который содержит необходимые для представления концепции выставки статьи и научное описание всех экспонатов. Такой каталог, выполняя служебные функции при знакомстве с самой выставкой, после ее завершения становится уникальным документом, остающимся одним из главных источников, публично зафиксировавших и представляющих концепцию, структуру и содержание экспозиции. Дополнительные полиграфические материалы – буклеты, афиши выставки, а для крупных выставочных проектов и специальные билеты на экспозицию, – являются не только элементом представления и продвижения выставочных проектов, но также могут рассматриваться в совокупности текстового сопровождения экспозиции и ее стилистического решения.

Важным завершающим этапом, связанным с документооборотом выставки, является архивация основных документов и материалов по ее созданию и проведению (в том числе концепция, дизайн-проект, план выставки с указанием экспонатов и сведений по ним, топография экспозиции, смета и общий бюджет выставки, сопровождающие ее акты передач, договоры, пресс-релизы, информационные и аналитические материалы в средствах массовой информации, социологические опросы, статистические материалы и др.). Собранный корпус документов может оказаться полезен при составлении заявок и при разработке следующих выставочных проектов, со временем он станет значимым для анализа выставочной деятельности конкретной музейной институции в целом, или для более обобщенных музеологических исследований.

В отечественной практике далеко не всегда систематически сохранялись документы по организации временных выставок, не всегда доступны также старые топографические описи по перестроенным постоянным экспозициям. И напротив, преемственно сохранявшиеся архивы позволили ряду крупных музеев изучить и опубликовать аналитику своей выставочной деятельности за весь период существования, как это было сделано Государственным Эрмитажем²³⁷.

В зарубежной практике такие архивы становятся не только базой научных исследований, но также могут находиться в общественном доступе, опубликованные на официальных сайтах музеев. Например, Музей современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке²³⁸ на базе архивных материалов представляет раздел по истории своей выставочной деятельности, списки проведенных выставок, фотокопии пресс-релизов экспозиций с 1929 г. до нашего времени.

Тот интеллектуальный и исторический контекст, который был связан с созданием и представлением выставки и оказался отражен в ее документах,

²³⁷ См. : ссылка № 4 на публикации о выставочной деятельности Эрмитажа под ред. В. Ю. Матвеева в данном Пособии.

²³⁸ MoMA. Официальный сайт. Раздел «архив»: URL: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/#exhibition-history> (дата обращения 15.07.2019).

каталогах и фотофиксации, может стать поводом для нового выставочного события, которое может иметь статус кураторского проекта, предполагающего возможно более точную реконструкцию или свободную интерпретацию. Документальные материалы по крупным выставочным проектам прошлого позволяют осуществлять их монографические междисциплинарные исследования, которые приобрели значительную востребованность и актуальность в наше время.

Рекомендованная литература

1. Джордж Э. Справочник куратора: музеи, галереи, независимые пространства / Э. Джордж. – М.: Ад Маргинем, 2018. – 352 с.
2. Каулен М. Е. Музейные экспозиции и выставки / М. Е. Каулен // Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен. – М.: ВК, 2010. – С. 305–362.
3. Поляков Т. П. Музейная экспозиция. Методы и технологии актуализации культурного наследия / Т. П. Поляков. – М.: Институт наследия, 2018. – 588 с.
4. Пиотровский М. Б. От скифов до Кифера. 50 выставок за 25 лет / М. Б. Пиотровский. – СПб.: Арка, 2018. – 256 с.
5. Уильямс Г. Текст музейной аннотации. Стандарты музейных текстов / Г. Уильямс // Г. Уильямс. Как писать о современном искусстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – С. 201–230.

Контрольные вопросы

1. Под влиянием какого экспозиционного метода сложился комплекс документов, представляющих разработку научной концепции экспозиции в отечественной музейной практике?
2. Какие позиции обязательно должны быть отражены в научной концепции экспозиции?
3. Какие требования предъявляются к этикетажу экспозиции?
4. Какие требования предъявляются к аннотации и заглавным текстам экспозиции?
5. Чем отличается оформление кураторского проекта?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Составьте аналитическую часть научной концепции временной выставки.
2. Составьте расширенную тематическую структуру выставки.
3. Составьте тематико-экспозиционный план одного из разделов выставки.
4. Подготовьте экспликацию и сопроводительные тексты к разработанной вами экспозиции.
5. Разработайте «линию времени» для вашей экспозиции.
6. Разработайте пресс-релиз для вашей экспозиции.

2.4. Концептуальные музейные выставки и кураторские проекты

Представление о временной выставке как о полигоне для испытания новых экспозиционных решений прочно закрепилось как в сознании профессионалов музейного дела, так и в воззрениях заинтересованных посетителей, стремящихся почерпнуть нечто новое не только в представленном материале, предметном составе выставки, но и в авторской интерпретации темы, которую предлагает куратор.

Роль куратора выставки становится особенно значимой, когда мы имеем дело с так называемыми концептуальными художественными выставками. Концептуальными называются выставки, являющиеся по своей сути авторским (кураторским) высказыванием и целостным художественным произведением.

В. А. Мизиано, известный арт-критик и куратор, обоснованно относит рождение кураторства как осознанной практики к концу 1960-х – началу 1970-х гг. Действительно, развитие концептуализма, направления в искусстве, имеющего в своей основе исследование языка и границ самого искусства, пришедшее на эти годы, значительно повлияло на представления о кураторстве в целом и о творческих возможностях куратора.

Вместе с тем, задолго до конца 1960-х гг. в области создания художественных выставок начинают происходить интереснейшие процессы, связанные с переосмыслением роли экспозиционной предметно-пространственной среды. Исследование ее способности воздействовать на посетителя, раскрывать особенности языка искусства и становиться единым целым вместе с экспонируемыми произведениями уже в 1920-е гг. приводит к активному сотрудничеству кураторов (первоначально директоров музейных институций или хранителей фондов) и дизайнеров, художников, в том числе художников театра.

На раннем этапе становления кураторства стала очевидной чрезвычайно важная роль дизайнера экспозиции. Порой имя человека, создавшего архитектурно-пространственный, колористический, эмоционально воздействующий образ выставки, мы вспоминаем прежде, чем имя куратора, осуществившего отбор произведений и являющегося автором экспозиционного замысла. «Этапом лабораторных исследований» музея назвала этот период Мэри Энн Станишевски, автор книги «The Power of Display» («Сила экспозиции»), изданной в 1998 г.²³⁹ Среди художников, которые внесли значительный вклад в становление концептуальных выставок и развитие искусства экспозиции, в первую очередь следует упомянуть Эль Лисицкого, Ласло Мохой-Надя, Герберта Байера.

Одним из первых кураторов, стремившихся к созданию экспозиционного пространства, которое было бы адекватно новому языку искусства, был Александр Дорнер. Новые способы репрезентации были необходимы для экспонирования произведений авангардного искусства. А. Дорнер занял пост куратора в Государственном музее Ганновера в 1923 г., а двумя годами позднее он был

²³⁹ *Барраган П.* Новаторская история Альфреда Барра, МоМА и белого куба: интервью с Мэри Энн Станишевски. URL: <http://redmuseum.church/the-power-of-display> (дата обращения: 07.02.2020).

назначен на пост директора музея. Для разработки новых экспозиционных форм А. Дорнер пригласил к сотрудничеству Лазаря (Эль) Лисицкого и Ласло Мохой-Надя.

Ученик М. З. Шагала и К. С. Малевича Эль Лисицкий был увлечен концепцией супрематизма, причем интересовало его в большей степени практическое применение идей супрематизма и их воплощение в трехмерном пространстве. В 1926 г. Эль Лисицкий создал «Зал конструктивного искусства» на Международной художественной выставке в Дрездене, а затем, сотрудничая с А. Дорнером и развивая свои идеи, разработал проект «Абстрактного кабинета» (*Das Abstrakte Kabinett*) для музея в Ганновере: «Этот музейный зал представлял собой кубическое пространство, замысленное как визуальное единство, в которое были включены не только стены, но и пол с потолком, – пространство, позволявшее зрителю активно воспринимать выставленные экспонаты. Стены были обиты металлическими рейками, стороны которых были покрашены в черный и серый, а ребра – в белый цвет. По мере перемещения зрителя по залу цвет стен изменялся. В стены были встроены панели, которые можно было передвигать, чтобы изменять развеску картин»²⁴⁰. Значение «Абстрактного кабинета» для истории развития концептуальных выставок, экспозиционного дизайна и принципов экспонирования необычайно велико. Подтверждением тому являются неоднократные попытки воссоздать по сохранившимся фотографиям это экспозиционное пространство, разрушенное в середине 1930-х гг. в ходе культурно-политической кампании национал-социалистического режима.

Эль Лисицкий оформил павильоны СССР на международных выставках 1920–1930-х гг. в Германии, используя новые средства воздействия на посетителя, такие как движущиеся механизмы, огромные фотоколлажи, сложное освещение. В 1927 г. в Москве на Крымском валу, на территории Всероссийской сельскохозяйственной выставки была открыта Всесоюзная Полиграфическая выставка, оформителем которой также был Эль Лисицкий. Как и в других его экспозиционных проектах здесь ясно прослеживалось единство предметного ряда и экспозиционного дизайна.

Ласло Мохой-Надь, будучи сподвижником Вальтера Гропиуса, основателя Высшей школы строительства и художественного конструирования (Баухаус), преподавал в этом незаурядном учебном заведении в Веймаре и Дессау. Затем, по приглашению Гропиуса он стал одним из основателей Института дизайнера в Чикаго. В сотрудничестве с Александром Дорнером Ласло Мохой-Надь разработал проект под названием «Комната настоящего» (*Raum der Gegenwart*). Экспозиционные конструкции, задуманные художником, должны были соответствовать современному языку изобразительного искусства и дизайна. Проект был создан в 1930 г., но воплотить его художнику и куратору не было суждено. В настоящее время интерес к экспериментам прошлого в области экспонирования вызвал к жизни несколько реконструкций этого проекта.

Герберт Байер – ученик (1921–1925) и преподаватель (1925–1928) Баухауса – стал автором самобытной концепции экспозиционного пространства,

²⁴⁰ Кантор С.-Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 173.

руководствуясь стремлением к целостному синтетическому произведению, объединяющему в себе различные виды искусства – Gesamtkunstwerk. Он разработал теорию «расширенного поля видения». Байер предлагал использовать при создании выставочного пространства систему экспозиционных поверхностей, расположенных под разным углом к зрителю. Наиболее функциональной художнику представлялась сферическая форма пространства, использованная им на выставках «Путь к победе» (1942) и «Воздушные пути к миру» (1943), открытых в МоМА. На выставке 1942 г. была создана полусфера из фотографических панелей, в следующем году на выставке «Воздушные пути к миру» можно было зайти внутрь огромного глобуса. Еще одну новую модель экспозиционного пространства Байер предложил в 1936 г. Он создал проект, согласно которому экспонаты были «расположены на гигантских панелях, под которыми зритель должен пройти, чтобы достичь центра»²⁴¹.

Ярким событием этого периода в истории экспозиционной деятельности стало и творчество Фредерика Кислера, театрального художника, дизайнера и архитектора, чье сотрудничество с Николасом Каласом и Пегги Гуггенхайм породило удивительные выставочные эксперименты, преобразовавшие пространство галереи в единый организм, развивающийся по собственным законам. В 1924 г. Ф. Кислер изобрел для «Выставки новой театральной техники» в венском Концертхаусе систему «Leges and Trager», систему перпендикулярных балок, создающих отдельно стоящие «устройства показа»²⁴². В 1942 г. Фредерик Кислер создал новаторское, провокативное экспозиционное пространство галереи Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века». Криволинейные, вогнутые панели стен, эфемерные и динамичные крепления для картин – все это не просто эпатировало публику, но было воплощением авторской концепции. И здесь, и в дальнейшем Фредерик Кислер стремился к построению «беспшовной, целостной организации разрозненных частей в одно непрерывное и эластичное пространство, способное преодолеть тот раскол, который, по его убеждению, существует между видением художника и фактической действительностью (мечтой и реальностью)»²⁴³. В 1947 г. Ф. Кислер в качестве дизайнера и куратора разработал проект ключевой части «Международной выставки сюрреализма» в парижской галерее Mag (Maeght) – Зала суеверий, – пространство которого разворачивалось, словно непрерывная лента, но, кроме этого, он привлек художников-участников выставки к сотрудничеству, задав определенные условия для создания работ, которые становились частью целостного экспозиционного организма.

Некоторые экспозиции, созданные в этот период, стали уникальными экспериментами, другие – на долгие годы сделались эталоном экспонирования произведений современного искусства. Выставка «Сезанн, Гоген, Сера и Ван

²⁴¹ Штилько О. Герберт Байер: расширенное поле видения. URL: <http://redmuseum.church/bayer-extended-field-of-vision> (дата обращения: 07.02.2020).

²⁴² О'Нил Пол. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 212.

²⁴³ Филлис С. Эластичная архитектура: Фредерик Кислер и дизайнерские исследования в первый век роботизированной культуры. URL: <http://redmuseum.church/frederick-kiesler-autonomic-vision-part1> (дата обращения: 07.02.2020).

Гог», проходившая в 1929 г., стала первой выставкой Музея современного искусства в Нью-Йорке. Ее дизайном занимался Альфред Барр, ставший в том же 1929 г. первым директором МоМА. Здесь впервые в США он последовательно применил свободную развеску картин, изолировавшую их друг от друга. Таким образом формировалось «ощущение идеализированной автономии как для предмета рассматривания, так и для того, кто его рассматривает»²⁴⁴. Продолжением и развитием этого эксперимента стали выставки «Машинное искусство» (1934, кураторы Ф. Джонсон и А. Барр) и «Кубизм и абстрактное искусство» (1936, куратор А. Барр). На выставке «Машинное искусство» руководитель отдела архитектуры и дизайна МоМА Филип Джонсон поместил бытовые предметы на постаменты, в витрины, использовал различные пути эстетизации экспонатов, выведенных из утилитарного контекста. На выставке «Кубизм и абстрактное искусство» А. Барр превратил светлые стены с разреженно повешенными и расставленными картинами, скульптурами, фотографиями, репродукциями в своеобразный «структурированный коллаж»²⁴⁵, обладавший выразительной концептуальной целостностью.

Конец 1960-х гг. стал временем радикальных перемен, затронувших многие сферы жизни общества в Европе и Америке. Радикальными и провокационными событиями была насыщена и жизнь художественная. В искусстве сформировалось новое направление – концептуализм. Приверженцы этого направления стремились исследовать искусство как явление, его границы, его языки. Ориентированные в первую очередь на интеллектуальную деятельность, они считали концепцию основой и сутью произведения, отдавая физическому воплощению авторской идеи второстепенную роль. Новое направление требовало более активной роли от посредника, стоящего между произведением и зрителем, то есть куратора. Передать идею, заложенную художником в его творение, показать процессуальный характер нового искусства, стереть границы между деятельностью художника, куратора и даже посетителя – такие задачи ставили перед собой создатели концептуальных выставок конца 1960-х гг. Концептуализм стал катализатором для возникновения оригинальных кураторских проектов и развития самого феномена кураторства.

В истории создания выставок и развития феномена независимого кураторства существует ряд примеров радикальной трансформации экспозиционной формы. Среди них – «Июль, август, сентябрь 1969» куратора Сета Сигелауба, отказавшегося от единого пространства экспонирования; его же «Хехох Вок» – эксперимент, в результате которого выставкой было названо издание, для которого художники-концептуалисты создавали свои работы, следуя условиям, заданным куратором; «числовые выставки», создававшиеся Люси Липпард на рубеже 1960–1970-х гг., название которых соответствовало численности населения города, где выставка проводилась, экспонаты, в том числе созданные куратором по инструкциям, полученным от художников, располагались в радиусе 50 миль от этого города, каталог же представлял собой неупорядоченный набор карточек с именами художников и цитатами («557,087» –

²⁴⁴ Барраган П. Указ. соч.

²⁴⁵ Там же.

Сизтл, 1969, «955,000» – Ванкувер, 1970, «с. 7,500» – Валенсия и другие города США, 1973–1974).

Среди основателей независимого кураторства первым всегда по праву упоминается Харальд Зеeman – фигура неординарная, человек, пришедший в мир экспонирования из режиссуры. Сходство творческой деятельности театрального режиссера и куратора выставки чрезвычайно велико: художественные произведения, становясь «актерами» создаваемого куратором «действия», участвуют в построении внутренней драматургии выставки.

Когда мы исследуем радикальную, эпатирующую деятельность первых независимых кураторов, исследовавших границы и возможности экспозиционного творчества, становится очевидной творческая свобода, присущая этим людям и не нацеленная на коммерческий успех. Проекты Зеemана «Когда отношения становятся формой. (Произведения – концепты – процессы – ситуации – информация)» (1969), «Документа-5» (1972), «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» (1974), «Целибатные машины» (1975) стали знаковыми событиями, определившими «кураторскую практику как художественный жест»²⁴⁶.

Резонансный проект «Когда отношения становятся формой. (Произведения – концепты – процессы – ситуации – информация)», созданный Х. Зеemаном в 1969 г. стал экспериментальным во многих смыслах. Процессуальный характер новых направлений в изобразительном искусстве подчеркивался тем, что художники создавали свои работы непосредственно в Кунстхалле Берна, причем среди них были как приглашенные куратором (Роберт Барри, Уолтер де Мария, Йозеф Бойс и другие), так и ставший участником выставки по собственной инициативе Даниэль Бюрен. Реакция на выставку стала причиной, по которой Харальд Зеeman покинул пост директора бернского Кунстхалле, положив начало независимому кураторству и институционализовав это явление при помощи «Агентства духовного гастарбайтерства» (или «духовной работы по найму»), штат которого состоял из единственного сотрудника – самого Зеemана.

«Документа-5» (1972) стала первой, где главный куратор был приглашен извне и создавал выставку единолично, не подчинясь совету «Документы» (проект, основанный Анольдом Боде в Касселе в 1955 г.). Этот проект подвергся критике со стороны художников-экспонентов. Даниэль Бюрен в своем тексте «Выставка выставки» представил Харальда Зеemана «как создателя художественного произведения, для которого работы участников — лишь мазки краски на его полотне»²⁴⁷.

Экспериментом с местом проведения выставки и опытом своеобразной музеефикации личной истории стал проект Харальда Зеemана «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы». Выставка была посвящена столетию деда Харальда Зеemана, парикмахера, изобретателя перманентной завивки и открылась она в квартире главного героя – Этьенна Зеemана – в Берне. Проект

²⁴⁶ Щербакова Е. Харальд Зеeman: такой же первооткрыватель, как и все мы // Логос. 2015. № 5 (107). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harald-zeeman-takoy-zhe-pervootkryvatel-kak-i-vse-my> (дата обращения: 07.02.2020).

²⁴⁷ Там же.

«Целибатные машины» был реализован Зеemanом в 1975 г. в трех частях («Холостяк», «Мама», «Солнце»). В этом выставочном проекте куратор занимался исследованием чрезвычайно значимой для его творчества темы одержимости. Впервые проект был показан в Кунстхалле Берна, затем (1975–1977) в Венеции, Брюсселе, Дюссельдорфе, Париже, Мальме, Амстердаме, Вене.

В настоящее время кураторство в своем развитии переживает последовательную институализацию, о чем свидетельствуют учебные заведения и учебные программы, обеспечивающие выпускникам специальность «Куратор». В 1987 г. в Гренобле усилиями Национального центра современного искусства был открыт один из первых курсов кураторства (Le Magasin). Три года спустя Центр кураторских исследований нью-йоркского Бард-колледжа разработал свою учебную программу для освоения профессии куратора. В 1992 г. Королевский колледж искусств в Лондоне разработал магистерскую программу, получившую впоследствии название «Курирование современного искусства». Еще через два года открылась кураторская программа Центра искусств Де Апфель в Голландии, получившая широкую известность. Эти учебные курсы были первыми на пути становления кураторства как профессиональной деятельности.

Активно создаются исследования, посвященные истории и теоретическому осмыслению феномена кураторства и обобщающие профессиональный опыт кураторов. Интерес к истории восприятия искусства, к истории экспонирования, выставочного дизайна и концептуальных выставок выливается в создание реконструкций (в случае точного воспроизведения выставочного пространства по фотографиям – реинактментов) выставок и экспозиционных разделов. Не повторное экспонирование произведений художников, но целостное воссоздание условий восприятия, взаимного расположения экспонатов, архитектурных особенностей помещения – такие задачи ставят перед собой создатели выставок-реинактментов, наиболее известным из них стало воспроизведение выставки Харальда Зеemана «Когда отношения становятся формой», предпринятое Джермано Челантом в 2013 г. в Фонде Прада в рамках параллельной программы 55 Венецианской биеннале. Выставочный проект «Сыграй в Ван Аббе: Машины времени – перезагрузка» Музея Ван Аббе в Эйндховене, состоявшийся в 2011 г., в рамках которого была предпринята попытка частичной реконструкции «Абстрактного кабинета» Эль Лисицкого, также служит примером растущего интереса к истории развития экспозиционных форм и условиям восприятия искусства.

Кураторы, которые более не нуждаются в обособленном независимом положении, создают яркие концептуальные проекты, зачастую будучи при этом штатными сотрудниками музеев. Музеи же, в свою очередь, на современном этапе развития открыты для экспериментов и самобытных авторских высказываний, запоминающихся и впечатляющих экспозиционных образов.

Многочисленные примеры того, как оригинальная авторская концепция позволяет насытить экспозицию новыми смыслами, рождающимися из неожиданных сопоставлений произведений, а также целостного дизайнерского решения, мы можем встретить в практике отечественных музеев. Так, с июня по сентябрь 2019 г. в здании Государственной Третьяковской галереи на Крым-

ском валу, а точнее – в Западном крыле, на новой площадке музея, открылась концептуальная междисциплинарная выставка «Свободный полет». Проект был организован Государственной Третьяковской галереей совместно с московским Музеем AZ. Произведения живописи, графики и скульптуры советских художников-нонконформистов из собрания Музея AZ были ассоциативно сопоставлены с кинематографическими шедеврами А. А. Тарковского и дополнены современными видеоинсталляциями. Единству экспозиционного образа способствовало и звучание музыки Иоганна Себастьяна Баха, Кшиштофа Пендерецкого, Николая Каретникова, Эдуарда Артемьева, Ираиды Юсуповой. Выставка в Государственной Третьяковской галерее объединила трилогию, части которой были ранее показаны отдельно: в Электротеатре Станиславский и Новом Пространстве Театра Наций в Москве, а также в Фонде Франко Дзеффирелли во Флоренции. Создателями проекта стали Полина Лобачевская (Автор и куратор проекта), Наталия Опалева (Продюсер проекта, генеральный директор Музея AZ), Геннадий Синев (Художник-постановщик), Александр Долгин (Медиахудожник).

Выставка «Свободный полет» была посвящена «советскому ренессансу», а Ренессансу в привычном смысле этого слова, точнее одному из величайших мастеров этой эпохи, была посвящена выставка, прошедшая с декабря 2018 г. по март 2019 г. в Пикетном зале Государственного Эрмитажа. Здесь посетителей ждала встреча не только с произведениями живописи, но и с художественным образом, созданным средствами экспозиционного дизайна и ставшим воплощением целостной и точной концепции. Монографическая выставка «Пьеро делла Франческа. Монарх живописи», объединила произведения прославленного мастера XV столетия из художественных собраний Италии, Испании, Португалии, Великобритании. Куратором выставки стала Т. К. Кустодиева, ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа. В художественном решении выставки был использован мотив культового архитектурного сооружения, одновременно отсылающего к произведениям Пьеро делла Франческа, таким как полиптих Св. Антония (не следует забывать, что Пьеро делла Франческа – один из первооткрывателей законов перспективы) и к интерьеру церкви святого Франциска в Ареццо, для которой художником был исполнен цикл фресок «История Истинного Креста» (между 1458 и 1466 гг.). Эфемерные тканевые стены созданной в Пикетном зале «капеллы» формировали отдельное пространство для каждого из произведений, позволяя зрителю вступить в сакральный диалог с шедевром, не нарушая, впрочем, и необходимой дистанции.

Активно применяет в своей экспозиционной практике концептуальный кураторский подход Государственный литературно-мемориальный музей А. А. Ахматовой в Фонтанном доме. Камерная выставка, экспонаты-подлинники которой немногочисленны – лишь несколько мемориальных вещей – может стать ярким концептуальным проектом. Примером может служить одна из концептуальных выставок, проходившая в 2019 г. в Музее-квартире Льва Гумилева, филиале Государственного литературно-мемориального музея А. А. Ахматовой, «Николай и Лев Гумилевы. По линии наибольшего сопротивления».

Создатели выставки (куратор Ольга Морозова, художник Никита Сазонов, научные консультанты: Марина Писаренко, Алексей Бондарев, художник-технолог Полина Хилько) создали на небольшой экспозиционной площади сложное многомерное пространство, раскрывающее тему путешествия, вольного и невольного странствования – реального и метафизического, выпавшего на долю Николая и Льва Гумилевых. Воспроизведенные фотографии, письма, фрагменты рукописей, рисунки были скрыты от глаз зрителя, подобно тому, как сокровенные и не предназначенные для посторонних глаз документы прячутся в ящиках стола в нелегкие для их создателя дни. Чтобы приобщиться к тайне, зритель должен был приоткрыть «завесу», лист с текстом, закрепленный поверх ящичка с экспонатами, и только тогда он мог «встретиться с детством, войной и любовью каждого героя»²⁴⁸. Художественное решение и сама структура выставки представляли собой одно целое, интенсивно воздействуя на зрителя, совмещая различные временные и смысловые пласты жизни двух выдающихся людей – отца и сына Гумилевых.

Концептуальная выставка – это всегда взаимодействие, «беседа» между автором произведений и зрителем, куратором выставки и посетителем, из пассивного наблюдателя превращающимся в активного исследователя и творца смыслов. Роль посетителя выставки становится активной, и отнюдь не потому, что этот человек вовлекается в хеппенинг, партиципаторные практики, взаимодействует с интерактивными объектами. Активная роль посетителя как сотворца, собеседника куратора и автора произведений формируется благодаря тщательно разработанной самобытной концепции, воплощенной средствами экспозиционного дизайна и проектирования в целостном и активно воздействующем художественном решении.

Рекомендованная литература

1. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? / К. Бишоп. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 96 с.
2. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 244 с.
3. Кантор С.-Г. Альфред Барр и интеллектуальные истоки музея современного искусства. / С.-Г. Кантор. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. – 392 с.
4. Мастеница Е. Н. Новые тенденции в развитии музея и музейной деятельности / Е. Н. Мастеница // Собор лиц: сборник статей / под ред. М. Б. Пиотровского и А. А. Никоновой. – СПб.: СПбГУ, 2006. – С. 138–145.
5. Мизиано В. А. Пять лекций о кураторстве / В. А. Мизиано. – М.: Ад Маргинем, 2015. – 232 с.
6. Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Х.-У. Обрист. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 300 с.
7. Обрист Х. У. Пути кураторства / Х.-У. Обрист. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 160 с.

²⁴⁸ Николай и Лев Гумилевы. По линии наибольшего сопротивления. Выставка в музее Льва Гумилева. URL: <https://akhmatova.spb.ru/events/exhibition/nikolaj-i-lev-gumilevy-po-linii-naibolshego-soprotivleniya/> (Дата обращения: 07.02.2020).

8. О'Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства / Б. О'Догерти. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 144 с.
9. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). / П. О'Нил. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.
10. Смит Т. Осмысляя современное кураторство / Т. Смит – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.
11. Шуберт К. Удел куратора: концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.

Контрольные вопросы

1. Каким образом соотносятся кураторские и концептуальные выставки?
2. Каково соотношение концептуального замысла и художественного решения в кураторском выставочном проекте?
3. Почему можно говорить о решающем значении искусства авангарда и концептуализма в формировании кураторских практик?
4. Почему Харальда Зеемана можно назвать наиболее влиятельным среди независимых кураторов второй половины XX в.?
5. Каким образом нехудожественные музеи могут использовать опыт кураторских проектов? (Приведите свои примеры).

Задания для самостоятельного выполнения

1. Если бы вам поручили создать кураторский проект, чему бы он был посвящен, какие экспонаты могли бы войти в эту выставку? Опишите, какими были бы колористическое решение пространства (цвет стен, оборудования, фонов для текстов), характер освещения (локальное, общее).
2. Какое дизайнерское решение, по вашему мнению, следует применить при проектировании выставки современного авангардного искусства: нейтральное обрамление; активно воздействующая среда, образующая с экспонатами единое целое; архитектурная среда и оборудование, контрастирующие с экспонатами. Обоснуйте свой выбор.
3. Какая из выставок, которые вы посетили за последнее время, оставила наиболее сильное впечатление и почему?

2.5. Выставки в литературных музеях и нематериальное наследие

Литературные музеи, являясь неотъемлемой частью музейного мира, подвержены серьезным трансформациям, связанным с процессами глобализации, визуализации культуры, и, как следствие, ориентацией всех видов деятельности на запросы и ожидания современной публики. Музеям не следует бояться менять свои экспозиции, отвечая интересам посетителя к определенному произведению писателя или даже конкретному литературному герою. В этой свя-

зи особую актуальность приобретают литературные выставки, выступающие своеобразным испытательным полигоном для апробации инновационных способов презентации литературного наследия. Выставочные проекты, посвященные нескольким литературным произведениям автора или же только одному произведению, все активнее реализуются в современной практике.

В мемориальных литературных музеях – квартирах, домах, усадьбах – зачастую сохраняется или воссоздается образ эпохи, в которой жил и творил писатель. Зрителю представляются аутентичные или реконструированные интерьеры, а собственно литературные произведения как результат творчества представлены в основном в качестве материального предмета, например, рукописи, книг на полках или книжных разворотов, демонстрируемых в стеклянных витринах. В экспозиции литературных музеев посетитель может увидеть издания с автографами писателя, самые первые или позднее вышедшие при жизни автора книги. Безусловно, такие экспонаты обладают аттрактивностью и экспрессивностью, но не раскрывают содержание художественного произведения и не передают смыслового образной системы. В этом и заключается характерное для музеев вообще, и литературных особенно, противоречие между предназначением музея быть хранилищем артефактов и стремлением сохранять нематериальное наследие²⁴⁹.

Однако чем дальше в историю уходит период жизни писателя, тем сильнее ощущается потребность актуализации, нового почтения и переосмысления его творческого наследия. Особенно остро встает проблема интерпретации в музее, который зачастую не имеет возможности модернизировать стационарную экспозицию в соответствии с новыми реалиями. Тем не менее, интерпретировать литературные произведения и визуализировать образы можно и другими способами, гораздо более привлекательными для посетителя музея. Одним из них может стать литературная выставка, нацеленная на презентацию нематериальной составляющей литературного творчества и произведения как его итога. По мнению И. В. Андреевой, существует два подхода к визуализации литературного произведения с помощью средств музейной экспозиции. Один из них реализуется с помощью введением в экспозицию «музейных натюрмортов», которые являются фрагментами литературных текстов, либо портретами литературных персонажей. В дальнейшем данный подход развивается с помощью образно-художественного метода построения экспозиции. Второй подход к визуализации литературного текста, по мнению исследователя, представляет собой помещение отдельного фрагмента литературного произведения в мемориальное пространство, с помощью чего в музее возникает диалог между посетителем и автором²⁵⁰.

Попытка внедрения предметных музейных натюрмортов, предложенных художником Е. А. Розенбломом, была предпринята еще в 1960-е гг. в экспози-

²⁴⁹Мастеница Е. Н. Литературный музей в эпоху глобализации: актуальные тенденции развития / Е. Н. Мастеница // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: Мат. конф. Новосибирск : Ин-т истории СО РАН, 2017. С. 248.

²⁵⁰Андреева И. В. Визуализация литературного произведения средствами музейной экспозиции / И. В. Андреева // От Года литературы – к веку чтения: коллективная монография. М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2016. С. 202.

ции Государственного музея А. С. Пушкина в Москве. Впервые в отечественном литературном музее предметный натюрморт потеснил аутентичные интерьеры и книжные иллюстрации. Музейный натюрморт с помощью образов воссоздавал атмосферу события, портрет персонажа или эпизод из литературного произведения²⁵¹. Позднее, в 1980–90-е гг., в связи с развитием методов образно-сюжетного проектирования, продолжилось экспериментирование в области разработки экспозиций, имеющих самостоятельную художественную идею. Данный метод давал возможность реализовать заложенную автором визуальность литературного текста и напряженность его сюжетных линий в рамках экспозиционного пространства. Впервые этот метод, научно обоснованный Т. П. Поляковым, был апробирован при создании музея Владимира Владимировича Маяковского. Сначала в музее были организованы выставки, а позже открыта постоянная экспозиция. Авторы выставок и экспозиции задумали создать так называемое «пространство поэзии Маяковского»: в экспозиции нет комнат, пола и коридоров; пространство сформировано лесенкой, что является метафорой к стихам В. В. Маяковского. В пространстве экспозиции нет вертикальных элементов, лестницы отклоняются по диагонали, и на них будто все держится. В результате такого приема возникало ощущение, что все музейные предметы находятся будто во вселенной стихотворения, а не в физическом пространстве помещения, где существуют вертикальные и горизонтальные положения²⁵².

Образно-сюжетный способ проектирования музейных выставок и экспозиции предполагает использование предметных музейных натюрмортов, бутафории и подлинных предметов, изменения геометрии помещения, использования изобразительных материалов, особенностей звука, цвета и света. Временные выставки или постоянные экспозиции, разработанные и организованные данным способом, несут в себе перевод смысла и идей литературного произведения на язык образов и инсказаний; а также обладают эффектом погружения посетителя в атмосферу литературного произведения.

Однако нельзя не заметить, что подобный подход ставит под сомнение саму сущность музея, подразумевающего достоверность, хронологическую и историческую строгость, научное отображение фактов. В рамках образно-сюжетного подхода подлинный музейный предмет теряет свою уникальность, потому что он может быть легко заменен, став типовым предметом, так как его ценность в данном случае состоит в том, что он является элементом, воссоздающим атмосферу события, источником эмоций. Музейная интерпретация текста литературного произведения – необычайно сложная задача, в особенности, если речь не идет о настоящих прообразах вещей, присутствующих в тексте литературного произведения. Именно поэтому, и в России, и в мире пока еще очень мало музеев, посвященных литературным произведениям или литературным героям.

Чаще мемориальные музеи идут по пути презентации литературного наследия в постоянной экспозиции, специально выделяя для этой цели часть музейного пространства. Так, в экспозиции музея Н. В. Гоголя в Москве в экс-

²⁵¹ Там же. С. 201.

²⁵² Там же. С. 202.

позиции входят мемориальные залы: Гостиная, Кабинет, Комната памяти, Прихожая и зал «Ревизор»²⁵³. Центральными в этих комнатах являются предметы-символы, такие как конторка, камин, сундук странствий и др. В музее также есть зал «Воплощенный». В нем представлены пластические образы авторства художника Леонтия Владимировича Озерникова, воссоздающие персонажей и сюжеты расказов, повестей и пьес Н. В. Гоголя. Художник, основываясь на поэтике образной системы и конкретике вещного мира Гоголя, создал своеобразную «рамку» для восприятия представленных в музее документальных материалов: книжных иллюстраций, графики, видеозаписей театральных представлений и кинофильмов. В этом случае посетитель имеет дело с образами, независимыми от литературного произведения, акцентированными на изменчивость их восприятия и интерпретации в других видах искусства.

Иной подход мы обнаруживаем в литературном музее Шерлока Холмса в Лондоне на Бейкер-стрит, 221b²⁵⁴. Интерьеры в музее детально проработаны и полностью соответствуют описаниям из книг Артура Конан Дойла. На первом этаже музея располагаются передняя комната и магазин сувениров. На втором можно найти комнату Шерлока Холмса и гостиную, а на третьем этаже находится комната миссис Хадсон и комната Джона Ватсона. На четвертом этаже открыта выставка восковых фигур персонажей Артура Конан Дойла. В литературном доме-музее посетитель может посмотреть на многие известные вещи, знакомые по книгам писателя: шляпу и скрипку Шерлока Холмса, письма, приколотые к камину, пистолет Джона Ватсона и т. д. В гостиной на стене можно увидеть знак королевы Виктории, появляющийся в произведении «Обряд дома Месгрейвов». В данном музее мы имеем дело с буквальной визуализацией произведения. Но в обоих рассмотренных примерах ее целью является возникновение диалога между посетителем и писателем, экспозиция здесь выступает каналом коммуникации, а ее создатели – интерпретаторами литературного наследия, раскрывающими мир героев, как с помощью утилитарных предметов эпохи, так и предметов-символов, рождающих ассоциации с литературными образами.

Заслуживает особого внимания в контексте проектирования литературных экспозиций и выставок музей-квартира М. А. Булгакова, находящийся в Москве, также называемый «нехорошей квартирой»²⁵⁵. В нем удалось соединить воедино ранее несоединимое: документальность, достоверность, аутентичный текст и фантазии интерпретаторов на тему популярного романа писателя, отношение читателей к творческому наследию писателя. По сути, музей является мемориальным, поскольку Булгаков в 1920-е гг. проживал здесь в коммунальной квартире в течение четырех лет. Внутри музея воссозданы интерьеры того времени, в экспозиции можно найти множество личных предметов Булгакова. Но, помимо подлинного пространства и меморий, в музее можно обнаружить экспонаты, на-

²⁵³ Официальный сайт музея Николая Васильевича Гоголя. URL: <http://www.domgogolya.ru/museum/> (дата обращения 06.05.2019).

²⁵⁴ Официальный сайт музея Шерлока Холмса. URL: <http://www.sherlock-holmes.co.uk/> (дата обращения 06.05.2019).

²⁵⁵ Официальный сайт музея Михаила Афанасьевича Булгакова. URL: <http://bulgakovmuseum.ru/> (дата обращения 06.05.2019).

поминающие о персонажах литературных произведений. Например, кот Бегемот в виде скульптуры встречает посетителей у входа в музей, или фотография с изображением Аннушки Чумы, реальной женщины, являющейся прототипом Аннушки из романа «Мастер и Маргарита». Необычным является такой прием, когда фотография помещена в бутылку для масла, что усиливает не столько аттрактивность, сколько ассоциативность экспоната.

Начиная с 1970–80-х гг. на окнах и стенах подъезда, в котором располагается квартира, начали появляться рисунки, оставленные почитателями творчества Булгакова. Стены и окна подъезда почти полностью покрыты рисунками, что вызывало недовольство жильцов, поэтому изображения неоднократно закрашивали, но безуспешно. Энтузиасты раз за разом возвращались и снова покрывали стены рисунками. По словам некоторых свидетелей, стены перекрашивали около десяти раз, что, несомненно, говорит о том, что визуализация образов героев такого значимого литературного произведения как роман «Мастер и Маргарита» не просто необходима, но и является потребностью посетителей данного музея. Рассматривая настенное творчество энтузиастов, посетитель обнаруживает различные надписи: и цитаты, и признания в любви Мастеру и Маргарите, и слова благодарности писателю. Но наиболее впечатляющим зрелищем является множество самых различных изображений: здесь можно найти графические рисунки, выполненные по мотивам произведений Булгакова; портреты писателя в самых разных техниках; портреты отдельных персонажей; изображения эпизодов из романов писателя. При этом, чаще всего изображают кота Бегемота, пользуясь разными изобразительными стилистическими приемами. Очевидно, это объясняется тем, что кот Бегемот обладает более пластичным и визуально текучим образом, нежели остальные персонажи в романе. В образе кота слились воедино юмор и ирония и так называемая «чертовщина».

Заметим, что роман «Мастер и Маргарита» был многократно экранизирован и инсценирован, а также имеет огромное количество иллюстраций, выполненных художниками в различных стилях и техниках. Однако наличие разнообразных художественных интерпретационных практик не исключает, а, наоборот, подтверждает востребованность образного начала в экспозиционно-выставочной деятельности литературного музея.

В музее-квартире М. А. Булгакова регулярно проводятся выставки. Одна из них представляла самые первые издания романа «Мастер и Маргарита», среди них были как неподцензурные издания, так и те, что подверглись цензуре; издания, выходявшие за рубежом; вариации самиздата, а также фотографии текста. Выставка дополнялась интерактивной составляющей. Посетители могли сами принять участие в «незаконном» распространении книги – на выставке стояла печатная машинка, на которой можно было набрать несколько строк романа из раритетного издания, выходявшего за рубежом. Тем самым посетитель получал как визуальные впечатления, так и тактильные. На выставке экспонировались два экземпляра журнала «Москва», в котором впервые в Советском Союзе был опубликован роман «Мастер и Маргарита», сильно сокращенный из-за цензуры. Позже, друзья писателя восстановили исходный текст с помощью невероятного количества бумажных вклеек, поэтому экземпляры производили огромное впечатление своим объемом за счет сделанных вручную вклеек.

Интерпретация литературного наследия и визуальная составляющая музея-квартиры М. А. Булгакова не ограничивается рамками экспозиции музея и около музейного пространства. Музей предлагает широкий спектр вербальной интерпретации в форме экскурсий, в которых актуализируются образы известного романа. Например, в самом музее можно попасть на театрализованную экскурсию, проходящую ночью. Ее проводят актеры из театральной группы «КомедиантЪ», перевоплотившиеся в героев романа – кота Бегемота, Аннушку, Коровьева, Геллу и женщину-следователя. Актеры не столько играют героев романа, сколько побуждают посетителей к действиям, соответствующим сюжетным элементам произведения. Например, Коровьев вместе с экскурсантами распевает песни из романа. Еще несколько пешеходных экскурсий с элементами презентации нематериального наследия проходят за пределами музея-квартиры: «Фантастическая Москва Михаила Булгакова», «По следам героев романа „Мастер и Маргарита“», «Однажды на Патриарших».

Анализируя подходы к интерпретации литературного наследия и методы его презентации, мы не можем не остановиться подробнее на выставке, которая была посвящена 150-летию романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (2016). На выставке «Перерыть все вопросы в этом романе» были представлены материалы из литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского и Института русской литературы (Пушкинского дома), ставшие своеобразным комментарием к тексту романа «Преступление и наказание». Главная задача выставки состояла в том, чтобы раскрыть многослойность романа. В процессе ее создания произведение было разделено на 18 составных частей по трем местам действия и по художественным образам. Презентация литературного текста представляла собой его буквальную визуализацию: визуальное подчеркивание смыслообразующих строк из романа посредством увеличенного размера букв и их яркого цвета; визуализацию смыслообразующих частей с помощью музейных предметов, например, исторических фотографий, предметов, типичных для времени написания романа, а также воссозданных сцен из произведения, одной из которых является комната старухи-процентщицы; комментарии к некоторым эпизодам из романа.

Выставка начиналась с иллюстраций художника Б. Г. Костыгова, размещенных на стенде, которые буквально «погружают» посетителя в Петербург эпохи Ф. М. Достоевского. Здесь же можно увидеть карту, на которой были отмечены все места действия «Преступления и наказания», а рядом висела картина Эрнста Неизвестного «Между крестом и топором». Картина напоминала о непростом нравственном выборе, который предстояло сделать Раскольникову, а также о неизбежности наказания. Здесь же предпринята попытка визуализировать первые строки произведения – портрет Родиона Раскольникова и иллюстрация, на которой изображена каморка, из которой персонаж отправлялся в город. Далее посетитель выставки видел икону Казанской Божией Матери, изображенную на тканевом холсте. Именно этой иконе молилась Дуняша Раскольникова, прежде чем согласиться выйти замуж за Лужина. Выставочное пространство было насыщено множеством отсылок к религиозным смыслам, раскрывающим истинный смысл поступков и жизни персонажей романа²⁵⁶.

²⁵⁶ Официальный сайт Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского. URL: <https://www.md.spb.ru/> (дата обращения 05.05.2019).

Следующий раздел выставки был обозначен цитатой из произведения «И для чего живет эта вчерашняя старуха?». Здесь представлена комната Алены Ивановны в момент, наставший сразу после совершенного преступления. Образ этой комнаты является темным помещением, где нет ни одного источника, дающего свет, оно погружено в полнейшую тьму. Здесь же присутствуют предметы, упомянутые в романе, которые в тексте создавали сам образ помещения – это кресла из дерева и серебра, украшения, разные мелкие вещицы Алены Ивановны.

Следующая часть выставочного пространства была посвящена встрече главного героя со своей семьей. Здесь посетитель мог посмотреть эпизод художественного кинофильма и с помощью наушников послушать звуковое сопровождение. Важнейшее место здесь занимали инсталляции, находящиеся друг против друга. Одна из них была посвящена Сонечке Мармеладовой, а другая – Свидригайлову. Первая представляла собой треугольное замкнутое пространство, являющееся ее комнатой. В этом пространстве располагался только один экспонат – репродукция картины Дуччо ди Буонинсенья «Воскрешение Лазаря». Эта картина символизировала один из ключевых эпизодов «Преступления и наказания», в котором Соня читает Родиону соответствующую главу из Евангелия. Вторая инсталляция, посвященная Свидригайлову, также представляла собой треугольное замкнутое пространство, но оно символизировало мысли Свидригайлова о вечности, которая виделась ему мрачной, грязной, погруженной в темноту, именно такой же, как представлял ее этот персонаж. Таким образом, визуализируя миры двух столь противоположных литературных героев, создатели выставки подчеркнули двойственность самого произведения. После этой части экспозиции следуют части, посвященные Катерине Ивановне и роману, работа над которым помешала работе над «Преступлением и наказанием» – это произведение «Игрок». Поэтому особый акцент был сделан на рукописи – черновики и наброски.

Выставочный проект, хотя и приуроченный к юбилею, стал интересной попыткой презентации главенствующих идей романа, проблематики нравственных императивов, образа Петербурга, и при этом в ней было сделано несколько отсылок к самой книге как физическому источнику, в котором сосредоточены художественные образы, визуализируемые в рамках выставки. Выставку завершала ярко выделенная цитата: «Это я убил тогда старуху чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». Финальная часть была посвящена признанию главного героя в совершенном им преступлении. После этого Родион Раскольников отправляется в ссылку, но произведение заканчивается не на этом моменте, и выставка тоже. В завершении выставки создатели обратились к эпилогу произведения. В нем главный герой находится в ссылке, и там ему снится мистический сон, в котором в людях вселяются фантастические существа трихины, от чего люди становятся одержимы ненавистью и гордыней. Эта страшная картина является пророчеством самого писателя о внушающем ужас будущем человечества. На выставке это идея корреспондирует с произведением художника Питера Брейгеля «Гордыня», которое было помещено в пространство в форме полукруга, как будто бы окружающее посетителя с разных сторон. Таким образом, сложный и противоречивый художественный мир Достоевского был представлен в выставочном проекте, посвященном роману «Преступление и наказание».

Юбилей октябрьской революции 1917 г. был ознаменован целой серией масштабных инновационных выставок в музеях разных профилей. Одним из них стала литературная выставка в музее-квартире А. А. Блока «Поэма Александра Блока «Двенадцать» и Великий Октябрь», проведенная в 2017 г.²⁵⁷. Так же как и рассматриваемый нами выше пример, она была посвящена одному произведению. Текст поэмы представляет собой совокупность как будто сделанных с натуры набросков, последовательно сменяющих друг друга. Динамика в сюжете, эмоциональность сцен передают революционное настроение и отражают как беспорядки, творившиеся на петроградских улицах, так и тревогу в сознании людей. Цель данной выставки – дать посетителю возможность погрузиться в атмосферу революционного времени и раскрыть две позиции, касающиеся отношения самого А. А. Блока и к поэме «Двенадцать», и к событиям Великого Октября в целом. До сих пор ведется жаркая полемика о том, чем же все-таки является поэма «Двенадцать» гимном революции или же сатирой на нее? Цель достигалась путем представления на выставке разнообразных материалов из фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга: графические иллюстрации, на которых художники С. М. Мочалов и Ю. П. Анненков изобразили Петроград и его жителей в дни Октябрьской революции; агитационные листовки и плакаты периода революции; исторические фотографии, запечатлевшие демонстрации и группы протестующих солдат и рабочих на улицах города, а также очереди за продуктами, охрану здания Смольного и отряды Красной гвардии. На выставке также можно было увидеть денежные знаки, которые выпускало Временное правительство; предметы из фарфора – тарелки, скульптуры; открытки, на которых была изображена семья императора в карикатурном стиле. Все эти предметы способствовали воссозданию атмосферы Петрограда времен революции. Были также представлены самые первые публикации поэмы А. А. Блока «Двенадцать» и ее отдельные издания: первая публикация поэмы в газете «Знамя труда» от 3 марта 1918 г. и несколько других изданий, выпущенных еще при жизни А. А. Блока, например, издание, напечатанное издательством «Алконост» в июне 1921 г. Центральное место занимало издание с иллюстрациями художника Юрия Анненкова, которое до настоящего времени считается непревзойденным и исключительным. Рядом с ним был размещен первый вариант портрета Катюшки, героини поэмы, который был переделан Анненковым по просьбе самого Блока. Отдельно представлены иллюстрации, выполненные художником Сергеем Юткевичем в 1919 г.

Выставка была оснащена электронным каталогом, в котором посетители могли увидеть отдельные издания «Двенадцати», множество иллюстраций по мотивам произведения, создававшихся с момента написания произведения и до настоящего времени. Дополняли выставку экранизация поэмы «Двенадцать» и специальная мультимедийная программа «Поэма Александра Блока «Двенадцать»». Периодически музеем устраивал музыкальные спектакли по поэме в рамках выставки. В постановке принимал участие Театр «Кати толстоморденькой».

В рамках выставки к столетию поэмы «Двенадцать» была специально разработана тематическая автобусно-пешеходная экскурсия «Поэма А. А. Блока

²⁵⁷ Официальный сайт Государственного музея истории Санкт-Петербурга. URL: <https://www.spbmuseum.ru/> (дата обращения 05.05.2019).

«Двенадцать» 100 лет спустя». На экскурсии посетители познакомились с историей создания поэмы «Двенадцать», могли увидеть самую первую публикацию поэмы и ее современное издание, которое включает в себя большое количество иллюстраций и откликов на произведение. В экскурсию была включена информация о театральных и хореографических воплощениях поэмы. Путешествие начиналось в литературной экспозиции музея-квартиры А. А. Блока, в той квартире, где была написана поэма. Затем экскурсанты проезжали в автобусе по городу по местам, связанным с поэмой. Остановки предусматривали осмотр следующих объектов: здание ныне не существующей фабрики, на которой изготовлялся упомянутый в «Двенадцати» шоколад «Миньон»; здания, в которых раньше находились издательства, впервые напечатавшие произведение, – «Наш путь» и «Алконост»; здание редакции газеты «Знамя труда», где впервые была опубликована поэма; места, где допрашивали царских министров и где сам поэт присутствовал в роли секретаря Чрезвычайной следственной комиссии; дворец, в помещениях которого проводились заседания Учредительного собрания.

Еще одним оригинальным и интересным примером презентации литературного наследия является выставка «Дело было так...», проходившая в Государственном литературном музее «XX век» в Санкт-Петербурге (2018)²⁵⁸. Она была посвящена детским рассказам Михаила Зощенко «Леля и Минька», которые являются наиболее популярными произведениями автора для детей. Эти рассказы очень известны – их читают в детских садах, книги часто переиздают, а сюжеты нередко берут за основу мультфильмов и театральных представлений. Цель выставки заключалась в знакомстве посетителя с тремя главными элементами литературного произведения: местом действия, временем действия и персонажами. На выставке прослеживается взаимосвязь между художественным вымыслом и реальными фактами из биографии Михаила Зощенко и его близких. В центре выставочного пространства находился чемодан, якобы наполненный воспоминаниями Зощенко из детства. Именно на основе этих воспоминаний появились рассказы «Леля и Минька». На выставке демонстрировались иллюстрации к рассказам писателя, выполненные советским художником Алексеем Паховым, работавшим в жанре живописи и графики. Также здесь представлены фотографии семьи Зощенко и предметы быта, характерные для первой половины XX века – они помогают воссоздать атмосферу того времени. Выставка имела интерактивную составляющую для детей, где посетителю предлагалась возможность создать свою собственную интерпретацию знаменитых рассказов, посмотреть мультипликационную экранизацию произведения, поиграть в настольную игру по мотивам «Лели и Миньки».

Итак, опыт организации литературных выставок, посвященных художественным произведениям различных жанров, показывает, что выставка может не только служить презентации литературного произведения, но, будучи формой музейной интерпретации, является крайне актуальной и востребованной в трансляции нематериального наследия. Однако реализация подобных вы-

²⁵⁸ Официальный сайт Государственного литературного музея «XX век». URL: <http://museum-xxvek.ru/> (дата обращения 06.06.2019).

ставочных проектов, как на уровне концептуальных идей, так и на уровне их воплощения является достаточно сложной задачей, решение которой требует музееведческого ракурса осмысления литературных сюжетов и образов, а также способов их презентации. Очевидно, что эти способы не ограничиваются экспонированием, а расширение возможностей презентации в рамках выставочного проекта происходит за счет вербальной интерпретации в форме театрализованных или тематических городских экскурсий.

Создание яркой, оригинальной и заслуживающей внимание выставки требует тщательного и досконального анализа литературного текста, использования метода знаково-ассоциативного проектирования, средств музейного дизайна, привлечения интерпретации произведения в других видах искусств. Организация литературной выставки как визуально-контекстуального пространства, в рамках которого разнообразные интерпретации литературного произведения вступают в особые отношения, позволит не только раскрыть смыслы и идеи литературного произведения, заложенные в него автором, но и перевести их на язык музея.

Рекомендованная литература

1. Андреева И. В. Визуализация литературного произведения средствами музейной экспозиции / И. В. Андреева // От Года литературы – к веку чтения: коллективная монография. – М.: Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2016. – С. 200 – 223.

2. Колодяжная В. Д. Виртуализация музея литературного героя: за и против В. Д. Колодяжная // Общество: философия, история, культура. – 2017. – № 8. – С. 170–174.

3. Мастеница Е. Н. Литературный музей в эпоху глобализации: актуальные тенденции развития / Е. Н. Мастеница // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: Мат-лы III Всероссийской научно-практической конференции (Новосибирск, 9–12 октября 2017 г.) / Отв. Ред. В. А. Ламин, О. Н. Шелегина, Г. М. Запорожченко. – Новосибирск : Ин-т истории СО РАН, 2017. – С. 246–251.

4. Мастеница Е. Н. Литературный музей как модус современной культуры / Е. Н. Мастеница // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – № 3(32). – С. 88–90.

5. Мастеница Е. Н. Литературный музей в контексте визуальной культуры / Е. Н. Мастеница // Литературные музеи в контексте истории и культуры. Всероссийская научная конференция под эгидой Ассоциации литературных музеев Союза музеев России. 2–3 июня 2018 г. : сборник статей / ГМИРЛИ им. В. И. Даля; отв. ред. Д. П. Бак. – М.: Литературный музей, 2019. – С. 44–60.

6. Щербакова А. От Самсона Вырина до Чебурашки: музеи книг и литературных героев / А. Щербакова // Музей. – 2009. – № 12. – С. 5–12.

Контрольные вопросы

1. Что такое «музейный натюрморт» и каковы возможности его применения в экспозиции литературного музея?

2. Чему могут быть посвящены выставки в литературном музее?

3. Почему образно-сюжетный метод построения экспозиции более всего отвечает задачам литературного музея?
4. Что подразумевает актуализация литературного наследия в музее?
5. Какова роль выставки в презентации нематериального наследия в литературном музее?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Изучите выставочный репертуар литературных музеев Санкт-Петербурга (любого другого города по выбору студента) текущего года.
2. Составьте таблицу выставок литературных музеев Санкт-Петербурга (любого города по выбору студента) с указанием темы, времени и места проведения.
3. Проанализируйте в письменной форме с точки зрения методов и принципов создания, а также отбора предметов для экспонирования и их соответствие тематике выставки.
4. Предложите тему выставки, посвященной литературному герою или литературному произведению, и обоснуйте ее актуальность.
5. Подготовьте доклад-презентацию по теме выставки, посвященной литературному герою или литературному произведению.

2.6. Экспозиционно-выставочная деятельность естественно-научного музея

Естественно-научное коллекционирование уходит корнями в XVI в., в эпоху Возрождения. Тогда природные образцы обязательно входили в состав монархических универсальных собраний, а также составляли основу специализированных коллекций естествоиспытателей. В дальнейшем их число возросло. Некоторые из них становились фундаментом для публичных музеев (коллекция Х. Слоуна и Британский музей) или поглощались более крупными собраниями, в дальнейшем трансформировавшимися в музеи (коллекция Р. А. Реомюра вошла в Королевский Сад медицинских растений, преобразованный в Музей естественной истории в Париже). Вторая половина XIX – начало XX вв. стала эпохой подлинного расцвета естественно-научных музеев разных типов, как научных, так и учебных, и даже публичных.

Новый взлет интереса к данной профильной группе приходится на вторую половину XX – начало XXI вв. Уже в 1960–1970-е гг. на фоне надвигающегося экологического кризиса происходит осознание необходимости гармонизации взаимоотношений человека и природы. Для консолидации усилий по сохранению уникальных объектов культуры и природы на Генеральной конференции ЮНЕСКО в 1972 г. была принята Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия. Традиционная модель наследия подлежала пересмотру, и уже во второй половине 1980-х гг. музеологи констатировали «взрыв интереса к природному наследию, наряду с культурным»²⁵⁹. Тенденции по-

²⁵⁹ *Desvallées A.* La muséologie et les musées // ICOFOM Study Series. 1987. № 12. P. 85.

следних десятилетий связаны с дальнейшим развитием естественно-научных музеев и осмыслением ими своего возрастающего места в современном мире. Признанием этого факта стало принятие в 2013 г. на Генеральной Ассамблее Международного Совета музеев Кодекса этики ICOM для музеев естественной истории, в котором среди целей учреждений данной профильной группы определяются и такие, как: повышение общественного понимания и уважения мира природы; сотрудничество с общественностью в области формирования собственного осмысления значения природного наследия, с которым они сталкиваются в музее и в природе²⁶⁰.

В связи с этим интерес представляет и вопрос экспонирования природных образцов в исторической ретроспекции. Предметом рефлексии он становится уже в середине XVIII в. – в ту эпоху, когда, собственно, еще не было публичных музеев естественно-научного профиля, и коллекции отдельных лиц либо научных сообществ были доступны лишь избранным. Одним из первых наше внимание привлекает труд французского натуралиста и любителя искусств А.-Ж. Дезалье д'Аржанвиля, опубликованный им в 1747 г. Это «Естественная история, проясненная в двух ее главных частях, литологии и конхиологии». Глава девятая этого произведения носит название «Об устройстве кабинета Естественной истории», а десятая – «Самые знаменитые кабинеты Естественной истории в Европе». Дезалье заявляет, что никогда бы не принялся описывать самые знаменитые европейские собрания, если бы не посетил большинство из них сам. Далее автор утверждает необходимость деления натуралиев на три царства (животных, растений и минералов), поскольку «таким образом, предметы будут разделены в их естественном порядке, вместо того, чтобы быть представленными в галерее как попало»²⁶¹. В дальнейшем повествовании, исходя из задач облегчения изучения собираемых образцов, автор много внимания уделяет их расположению. Из его рекомендаций мы узнаем, что в подобном собрании используются шкафы двух видов: одни из них – с застекленными дверями, красивые, украшенные позолоченными деталями; другие – менее широкие и потому легко перемещаемые – с множеством выдвижных ящиков. Крупные образцы, как он отмечает, должны размещаться на шкафах, в зависимости от их принадлежности той или иной группе предметов, представленной в самом шкафу. Дезалье предлагает каждому из царств предоставить по отдельной комнате, при этом самой любопытной он полагает экспозицию животного мира, а наименее интересным – мир растений. Неоднократно, при характеристике разных образцов, он отмечает необходимость следования классификации при размещении предметов коллекции. Однако, характеризуя столь любимые в то время раковины, он проводит различие в их презентации в кабинетах натуралистов и любопытных. Первые, замечает

²⁶⁰ Кодекс этики ICOM для музеев естественной истории. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.darwinmuseum.ru/pages/kodeks-etiki-icom-dlya-muzeev-estestvennoj-istorii> (дата обращения 11.02.2020).

²⁶¹ *Dezallier d'Argenville A.-J. L'Histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie, dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages.* Paris, 1742. P. 192. URL: <https://archive.org/stream/lhistoirenaturel00dza#page/198/mode/2up> (дата обращения 21.05.2014 г.).

он, следуют систематизации по классам и семействам. При этом иногда рядом оказываются рядовые и красивые образцы, большие и маленькие, в результате чего даже могут утомиться глаза, смотрящие на них. Любопытные же, напротив, услаждают в первую очередь орган зрения, поэтому они жертвуют методическим расположением, чтобы создать удивительные по форме и цвету сочетания. При этом раковины могут быть выставлены на виду или сокрыты от глаз в выдвижных ящиках. Далее Дезалье утверждает желательность особого кабинета с книгами, который мог бы взять на себя и функции лаборатории, в которой можно проводить опыты с металлами, минералами, глинами, солями и смолами. Для экспериментов может понадобиться и обустройство печи со всем необходимым оборудованием, уточняет ученый.

Буквально через несколько лет отразил этот особый интерес к экспонированию естественноисторических образцов и еще один важнейший источник того времени – «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Если слову кабинет посвящена лишь небольшая статья, то описанию естественноисторического кабинета предназначено в том же втором томе значительное место²⁶². Большая часть этой статьи – фрагмент работы хранителя Королевского сада медицинских растений Л. Ж.-М. Добантона. Образцом для подобных собраний во Франции служит королевская коллекция, о чем свидетельствует рассмотрение ее в качестве эталона в «Энциклопедии...», при этом отмечается, что это одна из крупнейших коллекций Европы, число которых к тому времени очень велико: «Мы никогда не достигнем результата, если начнем критиковать или хвалить все кабинеты Естественной истории, собранные в Европе; мы остановимся только на самом процветающем из всех, я имею в виду кабинет Короля»²⁶³. К середине XVIII в. естественноисторическое собрание короля включает в себя коллекцию живых растений – собственно, Сад медицинских растений и классический кабинет натуралиев. Описание собрания короля дает представление о коллекции, собранной по всем правилам своего времени. Она делится на три царства: животных, растений и минералов. К моменту выхода труда энциклопедистов первое из них располагалось в двух комнатах, а второе и третье занимали по комнате. В разделе животного мира были образцы, характеризующие анатомию человека, большое количество экспонатов иллюстрировали особенности четвероногих, птиц, рыб, пресмыкающихся, насекомых (особенно выделены бабочки), а также значительное собрание раковин. Растительный мир помимо гербариев был представлен деревьями, семенами редких растений, плодами экзотических фруктов. Минералы демонстрировались как в виде образцов, так и в изделиях, изготовленных из них. Отдельно упоминается собрание минералов, собранных на территории Франции, остальной Европы, в первую очередь, северных стран, а также Америки. В «Энциклопедии...» уделяется много внимания расположению образцов коллекции. Объясняется это двумя обстоятельствами. Во-первых, от состава и организации кабинета напрямую зависят успехи исследований. Во-вторых, именно в это время происходит осознание педагогического потенциала кол-

²⁶² Cabinet d'Histoire naturelle // L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris, 1751. P. 489–492.

²⁶³ Ibid. P. 490.

лекций, общение с предметами которых отныне не должно быть уделом лишь узкого круга специалистов, что приводит к первым шагам в популяризации знания для широкой публики. Как отмечается в рассматриваемой нами энциклопедической статье, «столь значительное и хорошо управляемое учреждение не могло избегнуть известности и не привлекать зрителей; сюда приезжают люди всех сословий, всех наций, и в таком большом количестве, что в хороший сезон, когда плохая погода не мешает оставаться в залах кабинета, его размеров едва хватает. Здесь принимают от двенадцати до пятнадцати сотен человек в неделю: доступ сюда прост; каждый может по своему вкусу сюда приходиться, проводить здесь время или обучаться»²⁶⁴.

В кабинете нельзя придерживаться последовательности, которую мы наблюдаем в природе, только представление определенным образом систематизированных образцов позволит сложиться целостной картине мира: «Кабинет естественной истории создан для того, чтобы образовывать, вот почему в нем мы должны открывать в деталях и порядке то, что вселенная представляет нам целиком»²⁶⁵. В статье есть обращение к тем собирателям, которые с большими трудами и затратами формируют свои коллекции, но представляют их в беспорядке без всякого внимания либо к природе вещей, либо к принципам естественной истории: «Возвратите все ваши раковины морю, верните земле ее растения и удобрения, очистите ваши жилища от этой толпы трупов, птиц, рыб и насекомых, если вы можете из них создать лишь хаос, где я не нахожу никакого различия, кроме груды, где разбросанные или нагроможденные предметы не дают мне никакого ясного и точного представления»²⁶⁶. Таких кабинетов немало, отмечается в энциклопедической статье, в них самые драгоценные образцы природы как будто брошены в колодезь, «следуя за толпой, вы пытаетесь проникнуть сквозь сумерки, которые скрывают столько редкостей, но сумерки слишком плотные, вы напрасно утомляетесь и уносите лишь сожаление, оттого что лишены стольких богатств, либо из-за беспечности их обладателя, либо вследствие небрежности того, кому доверена забота о них»²⁶⁷. Утверждается, что «самое удобное для изучения этой науки расположение предметов – методический порядок, располагающий вещи по классам, родам и видам; таким образом, животные, растения и минералы будут отделены друг от друга; каждое царство будет иметь отдельное жилище»²⁶⁸. Однако тут же признается, что подобное расположение не всегда возможно, поскольку «есть виды и даже индивидуумы, которые, хотя и принадлежат к одному роду и виду, столь диспропорциональны по размерам, что их нельзя поместить рядом друг с другом»²⁶⁹. Ставится в статье «Энциклопедии...» и вопрос о соотношении научного представления коллекции и ее восприятия посетителями. Уже тогда осознается, что «методический порядок, который в естественнонаучных исследованиях кажется самым удачным для разума, почти никогда не являет-

²⁶⁴ Ibid. P. 490.

²⁶⁵ Ibid. P. 490.

²⁶⁶ Ibid. P. 490.

²⁶⁷ Ibid. P. 490.

²⁶⁸ Ibid. P. 490.

²⁶⁹ Ibid. P. 491.

ся самым приятным для глаз»²⁷⁰. Признается, что невозможно собрать все, что встречается, что надо уметь отличить то, что заслуживает быть сохраненным от того, что надо отбросить, и каждый образец разместить соответствующим образом. Главными критериями интереса для обычных любопытствующих провозглашаются такие: «хотя большинство из тех, кто входит сюда, не претендуют на серьезные занятия, однако, множественность и особенность предметов привлекает их внимание»²⁷¹. В конце статьи есть размышления и об оформлении интерьера кабинета. Мы встречаем следующие рекомендации: помещения для его расположения не должны быть слишком большими, а перекрытия – излишне высокими. Шкафы должны занимать всю поверхность стен и быть значительными по размерам. Крупные предметы, не помещающиеся на полках, размещаются на потолке, тем самым они находятся в соответствующих частях экспозиции. Каждый из предметов возможно разместить несколькими способами. Добантон, как и Дезалье, советует, как правило, руководствоваться хорошим вкусом.

О способах представления натуралиев много размышляли в период бурного расцвета специализированных естественноисторических музеев во второй половине XIX в. Следуя тенденциям того времени, трактовавшим музей как дворец науки, величественные здания в духе историзма обретают многие европейские столицы – Лондон, Берлин, Вена. Показательно, что над входом в венский величественный храм науки, построенный по проекту К. Хазенауэра и Г. Земпера, красуется надпись золотыми буквами «Королевство природы и изучения». Одним из первых специалистов, занимавшихся вопросом презентации естественно-научного материала различным категориям посетителей, был Уильям Генри Флауэр, возглавивший природные коллекции в 1884 г., когда Музей естествознания еще был структурной частью Британского музея в Лондоне. Суть того, что он называл «новой музейной идеей», состояла в «создании благоприятных условий и для публики, и для специалистов»²⁷². Воплощением этих взглядов становилось выделение наиболее показательных предметов, которые и экспонировались широкой публике, в то время как научные коллекции оставались доступны только специалистам²⁷³. Своей целью Флауэр провозглашал создание экспозиции для «всех, кто желает получить знания в объеме, соответствующем устремлениям многих культурных людей, не намеренных, однако, становиться специалистами или экспертами в данной области»²⁷⁴. При ее построении ученый призывал руководствоваться следующими принципами: демонстрация ограниченного количества образцов, расположенных на уровне легкого обзора, предоставление ему достаточного места, выбор наиболее репрезентативных экспонатов и обеспечение реализации их просветительского потенциала, притом что цель презентации и урок, из нее извлекаемый, должны четко обозначаться в экспликациях.

²⁷⁰ Ibid. P. 491.

²⁷¹ Ibid. P. 492.

²⁷² Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 69.

²⁷³ Слеткова Н. В. Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 57.

²⁷⁴ Хадсон К. Указ. соч. С. 70.

Теперь обратимся к современному этапу демонстрации естественно-научных коллекций. Сначала разберемся в превалирующих *методах* создания естественно-научных экспозиций и выставок. Самым первым по времени и доминированию в практике на сегодняшний день остается коллекционный (систематический) метод, который, как было показано выше, позволяет демонстрировать коллекцию, систематизированную на основе профильной естественно-научной дисциплины. Он актуален и является ведущим для научных и учебных музеев, но и в просветительских, ориентированных на широкую публику, встречается очень часто. С конца XIX в. в музеи пришел и *ландшафтный* метод, позволяющий показывать взаимосвязи и взаимозависимость компонентов определенного процесса или явления. Выражением этого метода в естественно-научных экспозициях являются *био группы*, когда животные представлены в естественных позах и природной обстановке, чаще всего в какой-то динамичной сцене – охоты, заботы о потомстве и т. п. Очевидно, что музеи исследуемой нами группы прибегают и к *тематическому* методу, разворачивая в экспозиции научно-популярный рассказ о каком-либо явлении природы или даже истории самого музея. Современный естественно-научный музей не чужд и *образно-сюжетного* метода – рассказ о сложных процессах можно вести, основываясь на постепенно развивающемся сюжете. Метод применим, когда музею надо рассказать о явлениях очень большой длительности. Например, именно он «работает» в Государственном Дарвиновском музее в Москве на экспозиции «Пройди путем эволюции», применялся на выставке, посвященной теории большого взрыва в Музее естественной истории в Вене в 2017 г.

В настоящее время в экспозиционно-выставочной практике музеев естественно-научного профиля используется целый арсенал *приемов*, позволяющих сделать представленный материал более информационно насыщенным и аттрактивным.

При входе в музей естественно-научного профиля посетителя часто встречается *ведущий экспонат*. В Океанографическом музее в Монако это гигантский кольмар (представленный муляжом), а в музее почвоведения в Санкт-Петербурге эту роль играет графо-аналитический экспонат – глобус почв большого размера, на котором представлены ареалы распространения на Земле основных типов почв. Не случайно, что часто ознакомительные экскурсии по музею начинаются именно у глобуса. Ведущим экспонатом Центрального научно-исследовательского геологоразведочного музея имени академика Ф. Н. Чернышева (ЦНИГР музея) можно считать панно «Индустрия социализма», экспонировавшееся на Всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939). Панно, выполненное в технике флорентийской и русской мозаики и демонстрирующее достижения социалистической индустрии, получило признание жюри на обеих выставках. В 1946–1982 гг. оно экспонировалось в Георгиевском зале Государственного Эрмитажа, а в 1987 г. этот шедевр советских мастеров камнерезного искусства был передан в ЦНИГР музей и занял свое место при входе на экспозицию, именно с него сегодня начинаются экскурсии. Долгие годы ведущим экспонатом Музея естествознания в Лондоне был 26-ти метровый диплодок Диппи. Это копия скелета так называемого диплодока Карнеги, встречавшая посетителей музея с 1905 г. (оригинал на-

ходится в Музее естественной истории Карнеги в Питсбурге, США). В 2018 г. Диппи отправился в путешествие по музеям Великобритании, которое продлится до 2020 г., а в музее его заменил другой известный экспонат – скелет синего кита. Кстати, всего было изготовлено 10 копий диплодока, одна из них была подарена России и с 1910 г. украшала Зоологический музей в Санкт-Петербурге, а теперь находится в Палеонтологическом музее имени Ю. А. Орлова в Москве.

Часто встречается *массированный показ*, «работающий» в случае демонстрации большого количества похожих особей. Например, именно таким образом представлены насекомые в экспозиции Эстонского музея природы. Так, на трафаретах большого формата, воспроизводящих облик бабочек или сарпрофагов (насекомых, питающихся за счет распадающихся органических веществ), представлено несколько десятков образцов этих насекомых. Каждый из них снабжен номером. На выносной экспликации на четырех языках дано название каждого из представленных видов. Этот же прием был применен в Государственном биологическом музее им. К. А. Тимирязева на выставке «СолеорTERRA. Планета жуков» в 2015 г., проводившейся музеем совместно с Палеонтологическим институтом РАН и сайтом «Жуки и колеоптерологи». Жуки являются очень многочисленной группой – более четверти из всех известных науке видов животных составляют именно они, поэтому в названии выставки использовалась игра слов, ведь *soleoptera* – это латинское название жесткокрылых, отряда насекомых, передние крылья которых характеризуются трансформацией в твердые или кожистые надкрылья. В Галерее Человека в парижском Музее Человека эволюция иллюстрируется массивным показом более 100 бюстов человеческих особей (из гипса, воска и бронзы), притом большинство из этих скульптурных портретов созданы еще в XIX в.

Прием *сравнения* использован, например, в Музее естественной истории в Вене для характеристики зубов ископаемых саблезубых кошек рода *смилодон* – рядом с подлинным образцом расположен хорошо всем знакомый по работе на кухне нож с зубуринками, делая понятным принцип действия зубов саблезубых хищников. Сравнение применимо и тогда, когда посетителю надо дать представление о размерах того или иного животного. На выставке «Все о медведе» Музея природы Великоустюгского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника медведь представлен стоящим на задних лапах, держащим многометровую линейку. Каждый посетитель, и, в первую очередь, ребенок, может встать к этой импровизированной измерительной линейке, еще раз уточнить свой рост, а также осознать, насколько больше и потому опаснее типичный обитатель вологодских лесов. В Эстонском музее природы выполненные в масштабе объемные модели Солнца и планет Солнечной системы позволяют понять разницу в их размерах. Сознательно сделанные крошечными планетами делают осознание этого соотношения очень простым и ярким. Неизменным успехом пользуется выставка работ британского фотографа Левона Бисса «Микроскульптура», который «собирает» изображение каждого насекомого из 8000 отдельных снимков, сделанных под микроскопом и при разном освещении. Получаются «портреты» насекомых длиной до 5 метров. Бисс привлекает внимание и к историческим образцам насекомых – некоторые из них собраны еще Ч. Дарвином и А. Уоллесом.

Свое путешествие по естественно-научным музеям она начала в 2016 г. с Музея естественной истории Оксфордского университета.

Может применяться и *акцентирование*. Так, в отделе ихтиологии в Музее естественной истории в Вене весь зал, в котором представлены водные обитатели, полностью затемнен. С помощью нажатия кнопки можно подсветить интересующую рыбу, а у витрины с акулами несколько раз в день по расписанию проводится свето-звуковое шоу. Посетители Океанографического музея в Монако могут стать зрителями волнующего по накалу шоу «Свет и звук», которое происходит в зале китов. Главными объектами показа становятся скелеты морских гигантов. В Государственном Дарвиновском музее в Москве некоторые экспозиционные комплексы оснащены аудиоаппаратурой, воспроизводящей голоса насекомых, птиц и зверей.

В современных естественно-научных музеях используется много мультимедиа технологий. Они не подменяют подлинные естественно-научные экспонаты, а делают их более аттрактивными и информативными для посетителей. Часто новые технологии помогают *реконструировать* процессы и явления, связанные с прошлыми геологическими эпохами. В венском Музее естественной истории рядом со скелетом саблезубой кошки рода смилодон расположен экран, позволяющий увидеть охоту этих вымерших ныне хищников в Патагонии. Экспозиция о солеварении в I тысячелетии до н. э., представляющая артефакты, связанные с технологическим процессом прошлого, дополнена экраном, ролик на котором реконструирует этот промысел. Привычные для отделов антропологии скульптурные реконструкции доисторических людей в данном музее снабжены технологией дополненной реальности – посмотрев на пару взрослых особей австралопитеков через специальный экран, посетитель видит их идущими ему навстречу. В Дарвиновском музее дополненная реальность позволяет ощутить себя в подмосковном лесу и встретиться с его обитателями. Новые технологии обеспечивают процесс посткоммуникации с посетителями – в венском музее в специальной фотокамере можно сделать свою фотографию в одном из исторических костюмов и отправить ее себе по электронной почте, изображение сопровождается музейной справкой об избранном посетителем костюме. В музее в Монако можно стать героем фотографии начала XX в., их подборка рассказывает о взаимоотношении человека и океана в этом регионе мира. Готовая фотография также станет памятью о посещении музея и возможностью поделиться этим событием со своими друзьями. Директор Государственного Дарвиновского музея А. И. Клюкина, размышляя о роли сети терминалов на экспозиции, выделяет такие их функции, как: навигационная (подробный план каждого зала с витринами), информационная (дополнительная информация о представленных предметах), обучающая (компьютерные программы содержат определения, описания открытий, краткое изложение учений) и игровая (обучающие игры)²⁷⁵. Проект «Гид в своем кармане» в этом же музее позволяет собственным гаджетом считывать QR-метки и слушать экскурсию на английском и русском языках.

²⁷⁵Клюкина А. И. Инновации в естественнонаучной экспозиции на примере Дарвиновского музея // Особенности формирования и модернизации естественнонаучных музеев. СПб.: Павел ВОГ, 2017. С. 74–75.

Многие естественно-научные экспозиции ныне строятся на принципе интерактивности. Использоваться могут самые простые средства, а иногда это целые программы для посетителя. Зачастую перед интерактивными экспонатами изображена рука, которая побуждает посетителя к взаимодействию с посетителем. Это может быть дополнительная информация за створками. Так же используется интерактивный экспонат – отдел природы Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника уже несколько лет проводит занятия на макете дерева, позволяющем говорить с самыми маленькими посетителями об обитателях местных лесов. Интерактивные экспонаты могут быть созданы буквально из подручного материала. Например, сотрудники Государственного биологического музея им. К. А. Тимирязева модель пищеварительной системы в натуральную величину связали из ниток, а модель клетки сделали из коробки²⁷⁶. Иногда музей позволяет трогать подлинные экспонаты – изучить на ощупь аммониты в Эстонском музее природы или Музее естествознания в Хельсинки. Музей природы Череповца приглашает прикоснуться к чучелу такого типичного жителя Вологодской земли, как волк, что для некоторых, особенно маленьких посетителей, становится большой неожиданностью. В Дарвиновском музее в зале Зоогеографии, посвященном теме географического распространения животных, есть меховые этикетки, надпись на которых приглашает: «Можно погладить». Используется и игра как форма культурно-образовательной деятельности: например, в Государственном биологическом музее им. К. А. Тимирязева на экскурсии «Кровь – река жизни» школьники «отыгрывают» движение эритроцита по сосудам, атаку лейкоцитов на микроб, работу тромбоцитов²⁷⁷. Военно-Медицинский музей в Санкт-Петербурге каждую среду приглашает взрослых на музейное представление «Вечер Анатомического театра», где каждый посетитель примеряет на себя одну из ролей современника периода их расцвета в Европе. В этом же музее выставка «Шерлок Холмс и доктор Ватсон. Медицинский детектив» организована по законам квеста, притом он может быть организован и для группы, а с помощью специального буклета возможно его прохождение для одиночного посетителя. Осматривая места и составляя протоколы допросов, его участники исследуют особенности эпидемий холеры в эпоху Конан Дойла.

Подведем итоги. На сегодняшний день естественно-научные музеи используют широкий спектр методов и приемов создания экспозиций и выставок. Продолжают успешно применяться как уже ставшие классическими, научные подходы, так и новые, в том числе интерактивные, позволяющие сделать порой сложный материал более понятным и аттрактивным для различных категорий посетителей, в том числе детской и подростковой аудитории. Таким образом, музеи стараются выполнять высокую миссию популяризации естественно-научного знания в современном обществе, все более далеком от научного дискурса и обремененного многочисленными мифами и сомнениями эпохи массовой культуры.

²⁷⁶ Антипушина Ж. А., Калашикова О. А., Чубарова О. В. Анатомия и физиология в ГБМТ: практикумы, интерактивы, игры // Особенности формирования и модернизации естественнонаучных музеев. СПб.: типография ООО «СПИ «Павел ВОГ», 2017. С. 23.

²⁷⁷ Антипушина Ж. А., Калашикова О. А., Чубарова О. В. Указ. соч. С. 23.

Рекомендованная литература

1. Клюкина А. И. Музей естественно-научного профиля в духовной жизни общества / А. И. Клюкина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 27. – С. 21–29.
2. Куклинова И. А. Организация экспозиционно-выставочного пространства современного естественно-научного музея: традиции и новые подходы / И. А. Куклинова // Особенности формирования и модернизации естественнонаучных музеев: Труды межд. научно-практ. конференции. – СПб., 2017. – С. 86–89.
3. Куклинова И. А. Французские естественноисторические коллекции XVIII в. в процессе формирования новоевропейской научной картины мира / И. А. Куклинова // Вопросы музеологии. – 2015. – № 1 (15). – С. 3–11.
4. Слепкова Н. В. Материалы Кунсткамеры в коллекциях Зоологического института РАН: проблемы выявления / Н. В. Слепакова // Вопросы музеологии. – 2014. – № 2 (10). – С. 121–129.
5. Слепкова Н. В. Развитие экспозиции зоологического музея Академии наук в Санкт-Петербурге в XX в. / Н. В. Слепкова // Вопросы музеологии. – 2010. – № 2. – С. 145–156.
6. Сотникова С. И. Естественноисторическая музеология. Учебное пособие / С. И. Сотникова. – Томск: ТГУ, 2011. – 302 с.

Контрольные вопросы

1. Назовите ведущие методы экспонирования в современных естественнонаучных музеях. Приведите примеры.
2. В какой период времени в естественно-научных музеях стал применяться ландшафтный метод экспонирования? В музеях каких еще профилей он часто используется?
3. Назовите источники наших знаний об экспонировании натуралий в собраниях XVII–XVIII вв.
4. Существовали ли различия в экспонировании натуралий в научных коллекциях и собраниях любителей в XVII–XVIII вв. ?
5. Что дало право К. Хадсону Музей естествознания в Лондоне в эпоху Г. Флауэра отнести к числу «влиятельных»?

Задания для самостоятельного выполнения

1. Охарактеризовать экспозиционно-выставочную деятельность одного из естественно-научных музеев (по выбору студента).
2. Охарактеризовать и сравнить экспозиционно-выставочную деятельность одного научного и одного учебного естественно-научного музея Санкт-Петербурга (по выбору студента).
3. Предложить собственную программу выставочной деятельности для одного из музеев Санкт-Петербурга (по выбору студента).
4. Предложить тему выставки для естественно-научного музея Санкт-Петербурга (по выбору студента) и обосновать приемы ее организации.

3. Организация экспозиционно-выставочного пространства

3.1. Архитектоника экспозиционно-выставочного пространства

Экспозиционное пространство музеев и галерей является суть физическим пространством, обладающим рядом фундаментальных свойств: однородностью, трехмерностью, обратимостью. Такое пространство существует благодаря материи, или, иными словами, благодаря объектно-предметному миру с его многообразием вещей. Вещи (материальные объекты) не могут не обладать пространственно-временными свойствами. Пространство, время и движение не существуют без материи. Окружающая человека пространственно-временная реальность во многих своих состояниях постигается с помощью чувств. К чувствам обращены как природные явления, так и искусственно созданные объекты. Именно благодаря чувствам человек способен воспринимать феномены культуры, произведения различных искусств. Физическое пространство обретает качество экспозиционного пространства благодаря, различным художественным практикам – живописи, скульптуре, дизайну, музыке и т. д. Важнейшую (первую) роль в организации экспозиционного пространства играет архитектура, которая является искусством моделирования полезной для человека, функциональной в различных областях применения, удобной и безопасной среды обитания. С древнейших времен перед зодчеством стояла задача рационального формирования внутреннего полезного объема здания для различных нужд²⁷⁸. Количественные и качественные характеристики такого объема зависели от назначения постройки. На эти же характеристики влияли не только строительные (технические) возможности той или иной эпохи, но и ценностное отношение к объекту строительства, отношение (принятое в обществе) к понятиям, знакам и символам, которые могли воплощаться в таком объекте. Сооружения большого социального значения зачастую имели превосходные количественные и качественные характеристики. Их внутреннее пространство взаимодействовало с человеком не только в условиях физической реальности, но и в поле чувственного опыта, воздействуя на психический мир человека, порождая различные аффекты, эстетические переживания. Особое восторженное состояние внутреннего мира охватывало многих людей в пространстве храмов, дворцов, в экстерьере площадей и улиц, в ландшафте парковых комплексов. Такое же возвышенное состояние часто переживает и посетитель музея. Следовательно, экспозиционная деятельность в музее или выставочной галерее ставит своей целью создание особой среды, в которой бы максимально раскрывались свойства экспонируемого предмета, вызывающие у посетителя

²⁷⁸ *Мухин А. С.* Архитектура и архетип. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. С. 84.

эмоциональный отклик, соответствующий содержанию предмета (или общему замыслу выставки, экспозиции), и порождающие сильные чувства (аффекты).

Экспозиционное пространство является неотъемлемой частью музея, без выставочных залов музей превратится в хранилище, подобие складского помещения. Именно экспозиция музеев делает музей, позволяя вести диалог с социумом, вовлекая в свое пространство широко круги посетителей. Специально организованное место для экспонирования музейных предметов выгодно отличает музей (в его общественном виде) от частных коллекций, как правило, не предназначенных для контакта с публикой. Наличие экспозиционного пространства ставит вопрос о генезисе музея, не позволяя приписывать ему излишнюю древность, уводя истоки его происхождения в античные времена. Существование собраний различных вещей при храмах, у частных лиц, в коллекциях правителей и вождей не тождественно общественному институту (музею), доступному для всех, хранящему, изучающему и популяризирующему культурное наследие, каковое есть логически связанная по смыслу совокупность важных для социума предметов. Появление такого института вряд ли возможно утверждать ранее первой половины XVII–XVIII вв. Иными словами, возникновение музея, в том числе и благодаря выделению в нем особой локации, экспозиционного пространства, правильно соотносить с эпохой Просвещения (вторая половина XVII – начало XIX в.).

Именно в это время, на протяжении XVII и XVIII столетий в Европе происходит актуализация трех основных факторов, базовых для современного мышления (переживающего становление в эпохи Нового и Новейшего времени):

1. Формируется новоевропейская наука, изучающая законы природы и описывающая их с помощью математического аппарата.

2. Научно разрабатывается концепт физического пространства в его *субстанциальном* виде²⁷⁹, т. е. как гомогенной (равноправной) пустоты, вместительца для невообразимого количества объектов²⁸⁰.

3. Знание утверждается как всеобщее достояние, доступное всем людям, а его приобретение, приумножение и сохранение является безусловной ценностью.

4. Возникновение науки, утверждение принципов новой картины мира, и знание в качестве всеобщего блага, – все это во многом повлияло на сложение современного музея как социальной институции и той его части, которая функционирует как экспозиционная среда современного музея.

5. Рассмотрим взаимосвязь между формированием новой картины мира, представлением о его пространственных свойствах, и сложением экспозиционного пространства как особой по форме и содержанию архитектурно-художественной и музейно-предметной среды.

В начале XVII столетия в ходе изучения системы Н. Коперника, развития гелиоцентризма, а также благодаря собственным открытиям в области меха-

²⁷⁹ Молчанов Ю. Б. Понятие одновременности и концепция времени в специальной теории относительности // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. М.: Наука, 1979. С. 142.

²⁸⁰ Акчурин И. А., Ахундов М. Д. Эйнштейн и развитие понятия пространство // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. М.: Наука, 1979. С. 164.

ники и астрономии Г. Галилей приходит к решающим по силе воздействия на науку выводам. Согласно новым данным, полученным в ходе экспериментов, в том числе и по причине наблюдений за небесными телами в телескоп, Галилей показал ошибочность деления Вселенной на подлунный и надлунный мир, что восходило еще к Аристотелю. В этих мирах, как представлял древнегреческий мыслитель, существуют отличающиеся друг от друга законы природы, одни и те же принципы обнаруживают себя по-разному, то, что естественно для неба, не будет иметь места на Земле. Галилей показал, что такое фундаментальное явление, как движение, осуществляется по одним законам, которым подчиняется и полет пушечного ядра, и обращение планет вокруг Солнца. Деление Вселенной на подлунный и надлунный мир перестало существовать²⁸¹. Мировое пространство обрело единство. В 1660-е гг., опираясь на открытия Г. Галилея и законы И. Кеплера, Исаак Ньютон не только открыл закон всемирного тяготения, установив его обязательность для самых отдаленных уголков Вселенной, но и способствовал развитию *субстанциальной* концепции пространства и времени. В такой концепции *абсолютное* пространство (сохраняя свойства Евклидова) уподоблялось бескрайней пустоте, существующей самостоятельно, безотносительно к чему бы то ни было внешнему, одинаковое и неподвижное²⁸², но при этом – как вместилище для всего бесчисленного многообразия объектов материального мира. Это вместилище является подобием ящика, в котором каждый предмет может найти свое место согласно законам природы. Все точки такого пространства равноправны, перемещение между ними осуществляется не скачками, а континуально, по законам движения в течение определенного времени. Субстанциальная концепция пространства-времени господствовала в науке до первого десятилетия XX столетия, пока ей не пришла на смену *реляционная* концепция пространства-времени А. Эйнштейна.

Вселенная, уподобленная ящику в научной картине Нового времени, Вселенная, чей предметный мир изучается согласно научной методологии, строго и последовательно, раскрывается как упорядоченная система: в пространственной пустоте объекты находятся на своих местах согласно всеобщим законам Природы. Такое отношение к ней обнаруживает себя не только в научных и философских трудах эпохи Просвещения, но и в художественной культуре. Одним из ведущих стилей становится классицизм, садово-парковое искусство переживает влияние регулярной системы на композицию ландшафтных участков и декорирование растительных форм; единство места, времени и действия принимается как обязательное правило в литературе, драматическом искусстве и музыке, архитектура подчиняется строгости, симметрии, математическому рационализму. Упорядоченность, систематика, ранжирование в качестве важнейших принципов сохраняются на протяжении всего Нового времени²⁸³. Все это не могло не повлиять на становление экспозиционного пространства как особой музейной локации, в которой бы проявила себя систематизация

²⁸¹ Кузнецов Б. Г. Галилей. М.: Наука, 1964. С. 88–89, 97.

²⁸² Ньютон И. Математические начала натуральной философии / пер. с лат. А. Н. Крѣлова. М.: URSS, ЛЕНАНД, 2019. С. 30.

²⁸³ См. об этом: Любарский Г. Ю. Происхождение иерархии: история таксономического ранга. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2018. 659 с.

материала, упорядоченность, подчиненность предметного мира строгим правилам. Таким образом, рациональная организация экспозиции музея являлась отголоском рациональных же научных представлений о мире, которые не могли сложиться ранее XVII столетия. Геометрические свойства пространства Вселенной автоматически переносились на свойства архитектурной среды, в которой разворачивалась экспозиция музея. Залы, кабинеты и галереи проектировались с соблюдением композиционной ясности, художественной логики архитектурных элементов, с включением в интерьер больших площадей, вместительной кубатуры, с необходимостью особых подходов к организации освещения помещений. Спокойные, геометрически понятные и зрительно сразу воспринимаемые конструктивные поверхности архитектурных форм доминировали в сочетании вертикальных и горизонтальных осей композиции. Здание и мироздание уподоблялись друг другу. Экспозиционное пространство становилосьместищем для вселенной музейных предметов.

В настоящее время, несмотря на множество подходов, архитектурных и дизайнерских решений, вышеописанные принципы сохраняют актуальность при проектировании и экспозиционного пространства, т. е. самой музейной экспозиции. Поскольку экспозиционное пространство, как было указано выше, является физическим пространством, постольку его свойства накладывают определенные ограничения на совокупность действий по его организации и оформлению. Несмотря на творческие желания художника или музейного сотрудника преобразить экспозиционную среду, оформить выставку или постоянную экспозицию в соответствии с разработанной концепцией, учитывающей опыт изучения экспонатов и замысел художественного решения их демонстрации, преодолеть естественные ограничения, налагаемые природой, невозможно. Трехмерные характеристики Евклидова пространства музейного зала являются константой, независимо от того работает ли музейщик с двумерной поверхностью стены или трехмерной протяженностью комнаты или галереи. Радикальные фантазии в организации пространства современных музеев, при оформлении временных выставок, например, актуального искусства, можно объяснить желанием дизайнера или архитектора «преодолеть» физические ограничения, или создать иллюзию этого преодоления. Математические аксиомы, которые нет смысла здесь перечислять по причине их широкой известности, налагают своего рода запрет на неограниченность комбинаций по организации экспозиционного пространства. Так, например, кроме двух свойств прямых линий быть параллельными или пересекаться в точке на плоскости третьего варианта не дано (остальные свойства прямой на плоскости могут быть сведены к этим двум). Следовательно, дизайнер может выбрать одно из двух свойств или использовать все два, но не сможет «изобрести» третьего свойства. То же можно сказать и о пространственных измерениях, которые несложно представить как результат определенного движения в заданном направлении. При таком движении точка (пространство нулевого измерения) образует прямую линию (одномерное пространство), линия – плоскость (двумерное пространство), плоскость – объем (трехмерное пространство). Однако движение объема в некотором заданном направлении с целью получения фи-

гурь четырех пространственных измерений представить себе невозможно²⁸⁴. Подобного рода фундаментальное ограничение отчасти нашло свое проявление за пределами точных и естественных наук и обнаружило себя в культуре и философии. В первую очередь стоит вспомнить эстетическую концепцию развития искусства в учении великого немецкого философа Г.-В.-Ф. Гегеля, который объяснял изменения художественной культуры во времени саморазвитием мирового абсолютного духа²⁸⁵.

Абсолютный дух (*der absolute Geist*) преодолевает тяжесть инертной массы монументальных построек древнего Востока (пирамид и зиккуратов) и находит себя хоть и в трехмерных, но изящных по своему объему скульптурах классических Греции и Рима. Освободившись от материи камня в античных статуях, абсолютный дух воплощается на двумерном пространстве позднесредневековых картин. В эпоху Просвещения, отказавшись от пространственных свойств материала, дух становится системой воображаемых образов литературных произведений, а в XIX веке достигает кульминации своего освобождения от материи в музыке – в пульсирующей точке звука, растянутого во времени.

Отчасти на фундаменте эстетики Г.-В.-Ф. Гегеля строит свою систему изобразительных искусств, в ее отношении к пространству, Б. Р. Виппер. По Випперу архитектура трехмерна и имеет, как правило, внутренний полезный объем. Скульптура трехмерна, внутреннего полезного объема в большинстве случаев не имеет, стремится через рельеф к плоскости. Живопись двумерна, объем в ней кажущийся, третье измерение иллюзорно, но присутствует в качестве выразительного средства цвет. Графика двумерна, пространственная иллюзорность в ней сведена к условности, порой необязательна, цвет отсутствует, а выразительными средствами являются одномерные линии и нульмерные точки²⁸⁶.

При работе с поверхностями различной кривизны дизайнер, подчиняя ту или иную форму изгибам и искривлениям, все равно не в силах придать этой форме дополнительные размерности: пространство будет ограничено тремя измерениями.

Еще одним фактором, сдерживающим творческие возможности художника, является ориентация тела человека в пространстве. Вертикально-осевое положение тела, расположение зрительного аппарата в верхней части тела, ограниченный угол оптимального обзора, – все это предопределяет характер восприятия человеком окружающей реальности. Концентрация внимания в области фронтальной плоскости, удобство считывания визуальной информации строго на оптической оси, рассматривание мелких деталей с близкого расстояния, а крупногабаритных объектов – с дальнего, формируют условия максимально привычного и комфортного знакомства с окружающим миром. К этому стоит добавить влияние гравитации на организм, который во многом эволюционно сформировался под ее воздействием: в результате мы получим в качестве экс-

²⁸⁴ Успенский П. Д. Новая модель Вселенной. СПб.: Изд-во Чернышева, 1993. С. 93–95.

²⁸⁵ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 95–96.

²⁸⁶ См. об этом: Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2015. 368 с.

позиционного пространства комфортную среду, лишенную экстремальных условий и приближенную своими характеристиками к архитектурно-жилищной среде или среде привычных ритмов нынешней урбанистической цивилизации. Несмотря на то, что современная индустрия досуга предлагает множество видов активных развлечений, аттракционов и экстремальных игр, в которых на тело воздействуют непривычные в быту нагрузки, музей, как правило, лишен избыточной аттрактивности, предлагая более традиционное по эргономике²⁸⁷ экспозиционное пространство в качестве места интеллектуального отдыха.

Особенности человеческого восприятия, слуховой и зрительный аппарат, степень тактильной отзывчивости, тоже налагают определенные рамки на креативные намерения музейных специалистов в деле конструирования оригинальных и выразительных экспозиционных проектов. Большую часть информации человек получает через зрение, поэтому неудивительно, что именно к этому чувству обращены старания архитекторов, дизайнеров, живописцев при создании постоянных и временных выставок. Однако зрительный канал имеет свою физиологическую специфику, обладает как достоинствами, так и слабыми сторонами. Прежде всего, он ограничен спектрально в видимом диапазоне электромагнитного излучения; глаз способен воспринимать электромагнитные колебания в пределах 380–770 нм²⁸⁸ (от фиолетового – к красному)²⁸⁹. Глаз не видит в инфракрасном и в ультрафиолетовом диапазоне. Следовательно, ограничение цветовой палитры продиктовано не художественным замыслом, а законами природы. Многообразие цветовых оттенков, какими бы бесчисленными они не казались, может быть сведено к семи-восьми цветам спектра. Спектральная чувствительность человеческого глаза, несмотря на известные рамки, отличается от случая к случаю, зависит от возрастных, индивидуальных особенностей, условий освещения и т. п. У некоторых людей снижена способность к цветовой дифференциации оттенков, существуют клинические нарушения цветového восприятия. Не стоит забывать об ослаблении зрения при недостаточном освещении у близоруких людей. Как правило, в темноте оптические свойства человека проявляются слабо, при недостаточном освещении приемлемую остроту зрения сохраняют люди, не имеющие заболеваний. Большинство недостаток освещения воспринимается как дискомфортная ситуация, что не может не повлиять на проектные решения при организации экспозиционного пространства. Еще одной особенностью глаза, о которой здесь скажем лишь несколько слов, является дифракционный предел, или разрешающая способность глаза, т. е. возможность различать два мельчайших предмета

²⁸⁷ Эргономика – наука о приспособлении технических характеристик производимых вещей, продуктов производства, орудий, машин и рабочих пространств для наиболее эффективного и удобного их использования человеком, применительно к его физическим и психическим особенностям. В широком смысле эргономика – это антропометрическая совместимость человека и окружающей его среды, искусственно созданной в процессе проектирования и производства.

²⁸⁸ Нанометр – единица измерения длины, равная одной миллиардной метра; принята в Международной системе единиц (СИ).

²⁸⁹ *Бегунов Б. Н., Заказов Н. П.* Теория оптических систем. М.: Машиностроение, 1973. С. 23–25.

как разные объекты, что важно учитывать при создании шрифтовых композиций или оформлении витрин с экспонатами совсем небольших размеров. Человеческий глаз может видеть расстояние между двух точек (не позволяя этим точкам слиться в одну) при сохранении видимой дистанции между ними не менее 60 угловых секунд ($60''$). Иными словами, разрешающая способность глаза равна минуте дуги ($1'$)²⁹⁰. Если между объектами дистанция окажется меньше, они не будут восприниматься как разные, что бывает при большом удалении от объектов или при их мельчайших размерах. Для исправления ситуации в экспозиционном пространстве, как показывает мировой опыт, допустимо использовать приборы (увеличивающие угловой размер) – лупы, микроскопы, зрительные трубы, или репродукции, сделанные при большом увеличении и с большим разрешением в традиционном (аналоговом) полиграфическом или цифровом исполнении.

Помимо физических и физиологических обусловленностей, непреодолимых в силу естественных причин и налагающих определенные ограничения на профессиональную деятельность музейных сотрудников в деле проектирования экспозиционно-выставочного пространства есть не менее важные сдерживающие запреты, которые можно было бы свести к исторически сложившимся данностям, лежащим в поле правовой, этической и эстетической логики. Очевидно, что определенные трудности возникают при организации экспозиции в историческом архитектурном пространстве, например, в постройке, не являвшейся в свое время музейной, или в архитектурной среде с ярко выраженными свойствами культурно-исторического наследия, вольности по отношению к которому недопустимы. Даже в том случае, когда интерьеры здания уже лишены художественного оформления своей эпохи и приспособлены к условиям современности, сама композиционно-конструктивная схема старого здания не позволит воплотить в жизнь избыточно смелые дизайнерские решения в проектируемой экспозиции. Такая схема вписывается в традиционный кубический объем, в котором внутреннее пространство замкнуто техническим контуром стен, перекрытий и пола. Начиная с позднего Ренессанса, соединение комнат и залов осуществлялось анфиладой, высокие дверные проемы выполняли дополнительную функцию вентиляции и инсоляции сопредельных помещений, оконные проемы имели регулярное расположение на внешних несущих стенах, высота потолков в жилых покоях значительна ввиду использования осветительных приборов с открытым источником пламени и т. п. Данная объемно-пространственная структура была широко распространена как в общественных, так и в жилых постройках не только в XVI–XIX вв., но и в XX столетии. Традиционно именно в таких интерьерах располагается экспозиция многих музеев, поэтому смелый дизайнерский проект неизбежно встретит сопротивление архитектурной реальности, уже существующей исторически сложившейся среды.

Идеальным решением в деле проектирования современной музейной экспозиции было бы строительство нового здания, специально предназначенного для нужд конкретного музея, с его спецификой, особенностями коллекции, определенным профилем и ведомственным подчинением. В таком музейном

²⁹⁰ *Бегунов Б. Н., Заказнов Н. П. Ук. соч. С. 257.*

здании можно было бы определить на этапе проектирования конструктивную суть и объемно-пространственную организацию не только фондовых помещений, административного корпуса, вспомогательных служб, но и экспозиционного пространства. В последнем случае можно было бы продумать не только композицию залов, специфику инсталляции, инженерного оборудования, сигнализации, расположение коммуникаций, но и возможность модульного изменения объемов залов, наличие архитектурных деталей-трансформеров, гибкость в изменении освещения экспонатов и в расколеровке конструктивных поверхностей архитектурных форм, а также многое другое. Современное музейное здание даже без коллекций становится само по себе значительным культурным феноменом, а по силе притяжения для того или иного региона мало уступает традиционному коллекционному музею (с наличием собраний). Примером подобного рода может служить музей Гуггенхайма в Бильбао (Испания), построенный по проекту Ф. Гери в 1997 г. и поначалу имевший очень скромное собрание, мало сопоставимое с его объемом. Однако такие проекты являются дорогими: покрытие фасадов музея в Бильбао состоит из титановых панелей. Амбициозные идеи требуют больших творческих усилий их создателей, влекут за собой трудности градостроительного уровня. Новое здание должно быть не только вписано в уже сложившуюся среду по законам «пользы, прочности и красоты», но иметь транспортную связь с другими районами города, быть доступным для жителей иных регионов, а также посетителей с ограниченными возможностями (инвалидов) и т. п.

Примеров удачных архитектурных проектов в данной области очень много: с середины XX века мировая практика обогатилась большим количеством разнообразных зданий, принадлежащих замыслу выдающихся зодчих и их менее известных коллег. Американский архитектор Ф.-Л. Райт не только построил музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, но и создал оригинальную концепцию постоянной экспозиции, в сочетании с особой логистикой перемещения в музее: посетитель поднимается на лифте на верхний этаж, а оттуда спускается по огромной спирали, представляющей экспозиционное пространство. Не менее интересен музей Боннефантен в Маастрихте, современное здание которого (1995 г., архитектор А. Росси) напоминает гигантское яйцо или космический аппарат из романа «Аэлита» А. Толстого. Ассоциации с фантастическим транспортным средством возникают при взгляде на музей NEMO в Амстердаме (Нидерланды), который обрел свое новое здание в 1997 г. благодаря творческому исканию всемирно известного архитектора Р. Пьяно. Образ подводного корабля или океанского лайнера будущего призван усилить интерес к экспозиции этого музея со стороны подрастающего поколения. Сложную концепцию строительства музея традиционных и первобытных культур (Музей на набережной Бранли в Париже) удалось осуществить в 2006 г. архитектору Ж. Нувелю, который отказался от экспозиционных залов в привычном смысле этого слова, подчинив кубатуру здания лабиринту извивающихся коридоров, пандусов и нависающих над пустотой площадок. В этом здании нет этажей, а помещения кубического объема вынесены за пределы основной композиции и далеко отступают от плоскости фасада во внешнюю городскую среду. Сад музея расположен под основным объемом, нависающим над растительными фор-

мами на больших опорах. Музей Жана Кокто в южно-французском Ментоне (2011 г., архитектор Р. Риччиотти) представляет низкую постройку, вытянутую по горизонтальной оси и расчлененную по фасаду на бетонные выступы, чередующиеся с черными оконными проемами. Такое решение позволило вписать композицию всего сооружения в горизонталь пляжей и набережных, избегав зрительного доминирования образа современного музея над исторической застройкой старинного приморского городка. Музей антропологии в Монако (новый корпус: 1960 г., архитектор Л. Рюэ) с экспозицией первобытной истории словно врезан в скалу, в естественные природные формы, где и надлежит быть расположенным следам человеческой деятельности эпохи палеолита. Архитектура этого музея хоть и далека от избыточного футуризма, но очевидно переключается с местом обитания ископаемого человека: здание находится над карстовой пещерой в так называемом Экзотическом саду, где и были найдены разнообразные артефакты первобытного охотника и собирателя. Мотив наскального искусства активно использован при оформлении фасада здания Реставрационно-хранительского центра «Старая Деревня» Государственного Эрмитажа в С.-Петербурге (1990–2006 гг., ООО «Архитектурная мастерская Трофимовых»). Черная полированная плоскость стены испещрена изображениями, воспроизводящими очертания петроглифов Карелии. Нависание фасада над главным входом, ключевая роль в композиции больших свободных поверхностей, строгая геометрия архитектурных элементов повествует своей образностью о суровом дыхании северной природы, сохранившей несмотря ни на что произведения наших далеких предков. Поскольку целью фондов (шире, музеев) является сохранение культурного наследия, постольку ассоциации с первобытным искусством, пережившим тысячелетия, здесь работают на сложение вполне определенного символического содержания. Образ и назначение здания приведены в гармоничное единство, чего не скажешь о Музее импрессионизма в Москве (2012 г., архитектор Э. Поттер). Скупой художественно-выразительный язык архитектуры этого музея воплощен в цилиндрическом объеме, обшитом металлическими панелями серого цвета. Внешне напоминая промышленное здание, ангар или бойлерную, постройка своей образностью далека от насыщенного цветом, светом и теплом искусства импрессионистов. Возможно, это объясняется желанием сохранить атмосферу окружающей заводской застройки XIX в., на территории которой находится музей, а также первичным назначением сооружения до реконструкции: оно являлось мукомольным складом фабрики «Большевик». Интересным по своей художественно-образной реализации является комплекс Музея библейского послания Марка Шагала в Ницце (Франция), построенного в 1973 г. по проекту французского архитектора А. Эрмана. Несмотря на аскетизм каменных панелей невысокого здания, геометрически простые формы фасадов с большими витринными окнами, этот проект не вызывает настороженности и чувства тревоги. Цветущий сад вокруг, обилие зелени, наличие водного пространства «встроенного» в один из залов, мозаика, украшающая плоскость стены, – все это придает архитектурной оправе музея оптимистическое звучание под стать яркой южной природе Лазурного берега.

Современные музейные постройки могут быть сведены в целые кварталы. Так, например, в Вене в самом центре города расположился музейный комплекс (MuseumsQuartier) из самостоятельных учреждений, но объединенных общим назначением, замыслом и градостроительными координатами в застройке австрийской столицы. В Музейный квартал Вены включены Музей современного искусства фонда Людвиг (MUMOK), Музей Леопольда, Кунстхалле, а также детский музей ZOOM Kindermuseum. Несмотря на художественный профиль музеев, ничто не говорит об их связи с живописью или инсталляциями в духе актуального искусства. Здание музея Леопольда (2001 г., архитектурное бюро «Ortner & Ortner») построено в лучших традициях неофункционализма – нет ничего, что нарушило бы ровную плоскость стены за исключением нескольких оконных проемов; весь объем сооружения замкнут в кубатуру гигантского параллелепипеда. MUMOK (современное здание: 2001 г., архитектурное бюро «Ortner & Ortner»), наоборот, радует глаз плавной гибкостью чуть искривленных форм и насыщенным свинцовым оттенком фасада из вулканической породы. Площадь возле этих зданий в окружении домов XVIII–XIX вв. украшена бассейном, фонтанами, игровыми площадками, шезлонгами, превращенными в объекты архитектуры малых форм: кресла-лежаки своими изгибами и ярким цветом формируют визуальную фактуру площади музейного квартала.

Компромиссным вариантом является реконструкция исторического здания, когда часть интерьеров, утративших свой аутентичный облик, кардинально перестраивается, усиливается инженерным обеспечением, приспособливается под новые функции (выставки, концерты, лекции, мастер-классы, научные конференции). Так, некоторые интерьеры комплекса построек начала XVI столетия Музея Лютера в Виттенберге (Германия) тактично приспособлены под экспонирование предметов из бумаги (печатных книг, рукописей, гравюр, документов) с целью предотвращения разрушения бумаги под действием ультрафиолетового излучения. Еще одним удачным примером может послужить Восточное крыло Главного штаба в С.-Петербурге (2013 г., архитектурная «Студия-44» Н. Явейна), его реконструкция с организацией верхнего освещения и многие другие новации, после передачи крыла Государственному Эрмитажу.

Мировой опыт показывает, что многие музеи, имеющие давнюю историю и расположенные в старинных зданиях, подвергаются довольно значительной реконструкции. Художественный музей в г. Левен (Бельгия) был полностью перестроен (2009 г., архитектор С. Бейл), сохранив только классицистический портик на бледно-розовом модернистском фасаде, обусловив такой смелой композицией сильный контраст между классическими архитектурными формами и плоскостью стены в стиле близком к хай-тек. Однако экспозиционные площади музея были многократно расширены, позволив решить ряд важных задач. Серьезные изменения затронули интерьеры средневекового монастыря Сен-Мартен-де-Шан, в котором расположился Парижский Консерваторий (Музей искусств и ремесел). Достаточно сказать, что в центральном нефе монастырской церкви удалось разместить не только маятник Фуко, но и экспозицию ретро-автомобилей и аэропланов²⁹¹. Одним из самых показательных примеров преобразования исторических построек является парижский Лувр. Два

²⁹¹ Куклинова И. А. Парижский Консерваторий // Мир музея. 2007. № 4. С. 44–47.

его двора – Марли и Пюже, – превращены в выставочные залы для экспонирования скульптуры за счет перекрытия их металлоконструкциями со стеклянным наполнением. Во внутренних пространствах корпусов расположились лифты, санитарные зоны, кафе, а этажи соединили не только лестницы, но и эскалаторы. Были осуществлены значительные работы по освоению подземных пространств: под двором Наполеона расположились большой вестибюль с эскалаторами, гардероб и камера хранения, книжный магазин и кафе. Эти подземные помещения сгруппированы возле стеклянной Пирамиды (1989 г., архитектор Юй Мин Пей), накрывающей сверху всю подземную часть входной зоны. Вместе с тем, на некотором отдалении от нее, ближе к арке на площади Карусель (1808 г., архитекторы Ш. Персье и П. Л. Фонтен), располагается вторая стеклянная пирамида, вершина которой обращена вниз, и на поверхности мостовой посетитель видит лишь прозрачное основание пирамиды, выполняющее функцию светового фонаря. Здесь под землей устроено почтовое отделение Лувра и торговый центр. Казалось бы, что вся эта сложная архитектурно-инженерная работа была проделана для создания вспомогательных помещений музея, но, тем не менее, даже в этом утилитарном по своему назначению пространстве есть место для экспозиции. Современные подземные уровни позволяют рассмотреть подлинные хорошо сохранившиеся нижние участки оборонительных стен, дошедшие от того времени, когда Лувр был крепостью.

Значительные изменения подвальных и цокольных помещений коснулись знаменитого голландского музея Маурицхейс в Гааге. Чтобы соединить особняк XVII в. (1641 г., архитекторы Я. ван Кампен и П. Пост) с соседним зданием, отданным музеем для выставок и расширения рекреативной зоны, пришлось проложить под улицей тоннель. Это сократило полезные площади полуподвальных помещений, где располагались фонды живописи, что вынудило отказаться от хранения произведений в самом Маурицхейсе: в наши дни шедевры старых мастеров расположены в удаленном централизованном фонде, откуда их привозят по мере необходимости на выставку или на реставрацию в мастерские музея, находящиеся в чердачной части здания. Реконструкция осуществлялась в течение 2012–2014 гг. по проекту архитектурного бюро Hans van Heeswijk Architects.

Опыт использования подземного пространства для реализации экспозиционного потенциала музея или внемузейных кластеров, в которых могут быть расположены объекты культурного наследия, имеется во многих странах, в том числе, и в России. На территории Московского Кремля в подклете Благовещенского собора экспозиция «Клады и древности Московского Кремля» дает возможность познакомиться с коллекцией украшений, монет, оружия и снаряжения, а также с археологическими находками, выставленными на уровне фундамента подклета. Через толстое стекло, под полом на грунте с помощью специального освещения можно рассмотреть находки, обнаруженные при исследовании храма. Такой же прием был использован в Афинах при подготовке к Олимпиаде 2004 г. Найденные во время строительства метро древние артефакты были после этого вмурованы в небольшие подземные ниши, защищенные стеклом и снабженные приборами освещения. Увидеть их можно во время пребывания пассажиров на станциях подземной железной дороги в переходах и вестибюлях метрополитена.

Рекомендованная литература

1. Волькович А. Ю. Виртуальные выставки как новая форма деятельности музея / Волькович А. Ю. // Труды СПбГУКИ. – СПб.: СПбГУКИ, 2015. – Т. 212. – С. 147–151.
2. Дукельский В. Ю. Проводник в музее / В. Ю. Дукельский // Мир музея. – 2015. – № 9. – С. 13–15.
3. Именнова Л. С. Экспозиция как семиотическая система // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 5(37). – С. 134–140.
4. Крылова И. В. Создание музейных экспозиций как способ передачи исторического знания / И. В. Крылова // Триумф музея?. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2005. – С. 172–175.
5. Мастеница Е. Н. Музей в условиях глобализации / Е. Н. Мастеница // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4. – С. 118–122.
6. Мастеница Е. Н. Музейная интерпретация истории как культурологическая проблема / Е. Н. Мастеница // Вопросы культурологии. – 2009. – № 9. – С. 39–43.
7. Мухин А. С. Архитектура музея Бранли / А. Мухин // Мир музея. – 2007. – № 5. – С. 44–47.
8. Мухин А. С. Информационные технологии и будущее художественного музея / А. С. Мухин // В поисках музейного образа. – СПб.: [б. и.], 2007. – С. 216–223.
9. Мухин А. С. Новая организация архитектурного пространства музея: на примере Бранли / А. С. Мухин // Труды СПбГУКИ. – СПб.: СПбГУКИ, 2012. – Т. 193: Вторая жизнь музея: Возрождение утраченного и воплощение нереализованного. – С. 111–117.
10. Розенблюм Е. Время и пространство в музейной экспозиции / Е. Розенблюм // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: сб. науч. тр. – М.: РИК, 1997. – С. 177 – 194.
11. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела : теория и практика : учеб. пособие для студентов пед. и гуманитар. вузов : [доп. . .] / Л. М. Шляхтина ; Учеб.-метод. об-ние по направлениям пед. образования М-ва образования РФ. – М.: Высш. шк., 2005. – 183 с.

Контрольные вопросы

1. Сколько пространственных измерений формируют физическую реальность.
2. Назовите основные задачи архитектуры как вида искусства и человеческой деятельности.
3. В какую эпоху формируется публичный музей.
4. Что такое анфилада.
5. По каким каналам чувственного восприятия может поступать информация посетителю на экспозиции.
6. В чем кроется опасность УФ-излучения для экспонатов.

7. Назовите известные вам виды музейного оборудования.
8. Назовите известные вам музеи, спроектированные и построенные в XXI веке.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Посетите любую текущую выставку на предмет знакомства с осветительным оборудованием этой выставки.
2. Найдите в музеях С.-Петербурга а памятник архитектуры (полномасштабный объект), экспонируемый в интерьере. Посетите его.
3. Посетите музей в С.-Петербурге (или в другом городе России), который был построен или реконструирован в начале XXI века. Осуществите фотофиксацию экстерьера и интерьера здания. Соотнесите архитектуру музея и дизайн его интерьера с профилем музея, образно-символическим и формально-стилистическим характером экспонируемых музейных предметов.

3.2. Приемы экспонирования музейных предметов

Экспозицию в музее или выставочном центре можно рассматривать как некую предметную наполненность интерьера. С этой точки зрения общие принципы размещения предметов во внутреннем пространстве какого-либо здания восходят к отдаленным по времени периодам истории. В некотором смысле традиции формирования жилой среды посредством внутреннего убранства и мебели можно считать экспозиционным феноменом. Парадные покои дворцов и особняков, призванные не столько служить утилитарным целям, сколько задачам репрезентации социальных маркеров, символов, вызывая эстетические переживания, были до определенной степени «экспозициями». Несложно привести в качестве примеров парадные спальни, столовые, гостиные в пригородных дворцах Санкт-Петербурга, предназначенные в первую очередь для демонстрации вкусов и художественных пристрастий их владельцев. Даже дома незнатных людей обставлялись вещами в расчете на яркое эстетическое впечатление, которое можно было произвести на соседей по улице или гостей. Как отмечают некоторые исследователи²⁹², в домах зажиточных голландских бюргеров в XVII столетии кухня являлась парадным помещением с дубовой мебелью, серо-голубыми изразцами, белоснежными накрахмаленными скатертями, красивой посудой в дрессуарах²⁹³. В такой кухне не готовили, ее демонстрировали как средоточие декоративной нарядности, протестантской аккуратности и уютного домашнего быта. Старинный голландский интерьер, как, впрочем, и интерьер жилища во многих других европейских странах, был обращен к зрению, был рассчитан на мощные визуальные эффекты и имел свойство во многом публичного пространства, где раскрывался характер хозяина дома, его интересы, увлечения, личные качества. Отсюда проистекает

²⁹² *Зюмтор П.* Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. М.: Молодая Гвардия, Палимпсест, 2001. С. 70–71.

²⁹³ Дрессуар – богато украшенный шкаф-поставец для хранения и демонстрации дорогой парадной посуды, используемой в праздничных случаях.

не только особое отношение к декорированию интерьера, но и традиция наполнения его вещами, лишенными сугубо утилитарного назначения, то есть предметами собирательства. Неслучаен поэтому интерес голландцев к коллекционированию, которым был заражен во время своей поездки по Европе²⁹⁴ и молодой царь Петр Алексеевич. Жители Нидерландов были известны своей любовью к частным живописным собраниям²⁹⁵, гравюрным и нумизматическим кабинетам, коллекциям натуралий и экзотических предметов, привезенных из дальних стран. Необычной формой коллекционирования стало приобретение так называемых кукольных домиков и всего необходимого для их внутреннего убранства. В малом масштабе воспроизводился голландский дом (конструктивно оформленный как большой шкаф), комнаты в котором постепенно наполнялись миниатюрными воспроизведениями настоящих вещей, исполненными мастерами того или иного профиля. Эти вещи всем своим видом напоминали настоящие предметы голландского быта: фаянс изготавливали керамисты, художественные ткани – ткачи, образцы крошечной мебели – краснодеревщики. Даже маленькие картины были написаны на заказ живописцами, а специалисты по изготовлению картинных рам делали возможной развеску миниатюрных полотен на стенах игрушечных комнат. Привычное для нашего зрения расположение картин и гравюр на стенах интерьера берет свое начало из общей тенденции – обустроить жилую среду по своему вкусу, создать в ней особую атмосферу покоя, уюта и красоты. Впоследствии с развитием музейного дела в XIX веке «интерьерный подход» к организации экспозиции в крупных музеях был позаимствован из опыта оформления домашнего интерьера и спроецирован в публичное пространство музейных залов. Неслучаен поэтому «домашний» характер экспозиционной среды, в которой посетитель музея видит знакомое для себя расположение произведений живописи и графики, за исключением картин очень большого формата. Неслучайна и практика воссоздания жилого исторического интерьера в том или ином музее, когда в комнате воспроизводятся средствами музейной реконструкции обстановка кабинета, гостиной или библиотеки с мебелью, коврами, книгами, стеклом, фарфором, живописью и скульптурой.

Произведения изобразительного искусства в станковом формате или малых форм являются самыми естественными «обитателями» музейной экспозиции, «коренным» материалом для экспонатуры. Это объясняется, с одной стороны, широкой распространенностью художественных музеев и музеев, в которых представлены произведения искусств (исторические, краеведческие и т. п.), а с другой – пространственной ясностью, прозрачной логикой взаимодействия произведений искусства с интерьером, особенно, если речь идет о шедеврах классического искусства. Картину, рисунок и статую в большинстве случаев, за исключением особых ситуаций, сложно экспонировать как-то иначе, чем так, как к этому привыкли поколения коллекционеров, музейных сотрудников и посетителей. Несмотря на варианты, при проектировании экс-

²⁹⁴ Великое посольство 1697–1698 гг. Путешествие Петра I по европейским странам с целью знакомства в них с научными, культурными и художественными достижениями.

²⁹⁵ *Балаш А. Н.* Искусство жить искусством: арт-дилер в художественной жизни Европы XVI – первой половины XVIII века. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. С. 38–39.

позиции используют ограниченный набор приемов для показа живописи или скульптуры. Особенно это касается пространственного расположения произведений искусства в музейном зале.

Рассмотрим подробнее некоторые принципы экспонирования объектов художественной культуры и начнем с живописи. Творения этого вида искусства можно условно разделить на несколько подвидов. При этом исключим их жанровое деление (пейзаж, натюрморт, портрет и т. д.). Таким образом, живопись можно рассматривать в формате станковой (картина в раме на стене), монументальной (на конструктивных поверхностях архитектурных форм: фреска, мозаика, витраж), книжной миниатюры (на страницах рукописей и первопечатных книг) и декоративно-прикладной, связанной с различными видами ДПИ (декоративно-прикладного искусства). Основой для изображения в живописи во многих случаях является плоская поверхность, независимо от того, деревянная ли это доска или лист бумаги под акварель. В этом живопись многим схожа с другим видом искусства – графикой. Рисунок или гравюрный оттиск подразумевают наличие бумаги, то есть все той же поверхности нулевой кривизны. Именно поэтому картина или рисунок самым естественным образом экстраполируются на плоскость стены, а стены с давних времен являются своего рода экраном, на котором мы рассматриваем произведения живописи или графики. Стена, в случае с монументальной живописью, является не только поверхностью проекции изображения, но и основой, носителем изображения, что наблюдается с первобытных времен (наскальные рисунки) и глубокой древности (фрески и мозаики Древнего мира). Пространство стены (и некоторых других архитектурных форм) – самая естественная локация для размещения, бытования и экспонирования живописи. Это же можно сказать и о так называемом листовом материале – афишах, плакатах, фотографиях и т. п. В музейной среде такой материал выделяют в отдельную группу, хотя различные его категории могут относиться к разным же видам искусства: к плакатной графике, живописи, декоративно-оформительскому искусству, искусству фотографии, архитектуре (чертежи, проектная документация). Предметы, не относящиеся к художественной культуре, но представляющие собой различные документы (письма, телеграммы, справки и т. п.) также относятся к листовому материалу. Таким образом, стоит отметить, что предметы, информационная суть которых заключается в изображении (живописном или алфавитно-графическом) на плоскости – и картина, и архивный документ, – в экспозиционно-выставочном пространстве связаны с поверхностью стены, стенда, щита или иного оборудования. За некоторым исключением такие предметы, в средовом отношении, требуют для себя поверхности как некоей координатной константы, как базовой опоры, которую обязательно стоит учитывать при реализации даже самых смелых экспериментов в деле проектирования экспозиций.

Традиционные методы показа произведений живописи, графики (а также любого листового материала) восходят к практикам на раннем этапе коллекционирования в эпоху Возрождения и Нового времени. Картины в частных коллекциях размещались на стенах с соблюдением принципов визуального удобства в свободном пространстве интерьера. Как правило, никакого дополнительного оборудования для их экспонирования не требовалось кроме рам, к

которым относились с большим вниманием. В письме к Якобу Геллеру от 26 августа 1509 г. Альбрехт Дюрер дает рекомендации относительно рамы для триптиха, исполненного на заказ²⁹⁶. В XVII–XVIII вв. рамы некоторых картин снабжались шторами на карнизе для защиты красочного слоя от повреждения. На это указывают специалисты²⁹⁷, в частности, говоря о шедевре Яна Вермеера «Девушка у окна, читающая письмо» (1657 г., Дрезден, картинная галерея). На самом полотне изображена занавесь, которая создает иллюзию отсутствия границы между пространством зрителя и воображаемым пространством картинной плоскости; кажется, что можно задернуть тяжелый полог и скрыть от глаз написанный красками интерьер и девушку у окна. С течением времени от подобных элементов картинной рамы отказались ввиду появления более светостойких красок, покрывных лаков, защищающих красочный слой от слабых механических и химических воздействий, использования защитного стекла, организации освещения с низким показателем ультрафиолетового излучения. Однако основной подход в экспонировании живописи и графики остался – развеска на плоскости стены или специально подготовленных монтажных щитов. Сама развеска – расположение в определенном порядке произведений искусства и листовых материалов, – претерпела некоторые изменения, сохранив, правда, геометрическую тождественность картинной плоскости и плоскости стены в экспозиционном пространстве.

На раннем этапе европейского коллекционирования большие собрания картин и гравюр могли позволить себе только представители аристократии и высшие слои духовенства. Зажиточное бюргерство и городской патрициат располагали возможностями по приобретению двух – трех десятков картин. В таких условиях предполагалась единичная развеска одного-двух произведений на стене²⁹⁸. Ученые допускают, что в этом случае несколько картин на стене кабинета могли образовывать единую визуально-символическую систему, как, например, «Времена года» Питера Брейгеля Старшего (1565 г., Вена, Художественно-исторический музей), которые замыкали периметр по четырем торонам одного помещения, как бы воспроизводя круг сменяемых годовых сезонов²⁹⁹.

С постепенным ростом художественного рынка стали расти и коллекции у представителей третьего сословия, нарождающейся городской буржуазии. В домах преуспевающих коллекционеров можно было найти многие десятки полотен. В этих условиях так называемая ковровая развеска получила еще большую популярность, найдя применение в самых разных собраниях живописи.

Ковровая развеска сохраняла актуальность в течение XVII–XIX вв. Произведения живописи подгонялись друг к другу вплотную на одной стене с подрезанием самих картин и унификацией рам. В ряде случаев рамы изготов-

²⁹⁶ Дюрер А. Трактаты, дневники, письма / пер. Ц. Г. Нессельштраус. СПб.: Азбука, 2000. С. 439.

²⁹⁷ Уилко А. Вермер. СПб.: ICAR, 1994. С. 28–30.

²⁹⁸ Балаш А. Н. Уж. соч. С. 39.

²⁹⁹ Климов Р. Начальная пора нидерландского Возрождения // Искусство. 1960. № 5. С. 61–70.

ливались как совокупность ячеек, расположенных без просвета или пространственного зазора. Такие рамы имели общий декор и конструкцию крепления к стене, а сама живопись выравнивалась под нужный размер, при этом довольно грубыми способами – отпиливанием и подрезанием «лишних» участков картинной плоскости. Этот подход приводил к утрате целостности произведений искусства, некоторые из них впоследствии гибли, другие, разрезанные на части, либо по сию пору хранятся в разных музеях, либо только со временем смогли быть составлены после реставрации в единое целое. Сохранились изображения некоторых видов ковровой развески, например, картина фламандского художника Давида Тенирса Младшего (1610–1690 гг.) «Картинная галерея эрцгерцога Леопольда-Вильгельма Австрийского» 1651 г.

В наши дни ковровый метод развески практически не используется. Крупные музеи и галереи имеют возможности выставлять произведения в большом количестве залов и на многих экспозиционных площадках (временные выставки в музеях других городов и т. п.). Даже в условиях нехватки свободных площадей сотрудники музеев предпочитают ротацию произведений: какие-то работы помещают в фонды, другие – из фондов попадают в экспозицию или на временную выставку. Свободное пространство на стене вокруг картины способствует концентрации внимания посетителя именно на ней, помогает сосредоточиться на замысле художника, не отвлекает от художественно-выразительных средств и эстетической программы произведения. Соседние полотна не мешают восприятию данного конкретного шедевра, кроме того, повышается способность зрителя акцентировать внимание на деталях произведения, которые являются важнейшей частью всей его художественной структуры³⁰⁰. В противном случае, детали соседних произведений превратятся в сплошной изобразительный фон, в визуально-информационный шум, мешающий восприятию творений искусства, эстетическим переживаниям и состоянию катарсиса. Для выделения в экспозиции наиболее значительных произведений их помещают на отдельную стену или специальный монтажный щит, размещают в нишах, боксах, глубоких нишах или особых шкафах. В ряде случаев под картину исключительного художественного и социально-культурного значения выделяют отдельный зал или помещение, где она экспонируется вместе с несколькими другими картинами этого же мастера или той же исторической эпохи. В Кракове в Национальном музее (до 2016 г. в музее Чарторыйских), до приобретения коллекции князей Чарторыйских государством, «Дама с горностаем» Леонардо да Винчи была представлена в отдельном зале с приглушенным светом и нейтральным по цвету оформлением стен, пола и потолка. Колористическая гамма выставочного зала с использованием светлых оттенков близка концепции «белого куба» – помещения с бледно-серыми и даже полностью белыми стенами, в котором экспонируют произведения искусства³⁰¹. В Лувре «Джоконда» Леонардо выставлена в большом зале вместе с крупноформатным полотном Паоло Веронезе «Пир в Кане» (1563). Однако увлеченные «Джокондой» зрители практически не замечают картины Веронезе, которая висит над дверным

³⁰⁰ См. об этом: *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб.: Азбука-классика, 2010. 464 с.

³⁰¹ *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Garage, AdMarginem, 2015. С. 21, 100–101.

проемом в зал и находится за спиной у зрителей «Джоконды» в момент их восхищения шедевром Леонардо. В большинстве своем посетители Лувра не удосуживаются заглянуть за фальшстену, на которой смонтирована «Джоконда». Там, во второй половине зала находится известнейший мировой шедевр кисти итальянского живописца Джорджоне «Сельский концерт» (1510), но о его местонахождении в Лувре многие даже не подозревают. В зале английской живописи в Государственном Эрмитаже жемчужина собрания – «Дама в голубом» (конец 1770-х гг.) Томаса Гейнсборо, – находилась возле дверного проема, не была выделена композиционным акцентом и, как следствие, оставалась на периферии внимания зрителя, входящего в зал.

При проектировании выставки произведений живописи стоит учитывать кумулятивную, то есть раскрывающуюся последовательно с повторением одних и тех же принципов и элементов, динамику освоения пространства интерьеров постоянной или временной экспозиции.

Первый этап этой динамики связан с пространством одного единственного зала. Так, на выставке одной картины все внимание должно быть приковано к ней, независимо от временной или постоянной характера ее экспонирования. В этом случае она может быть смонтирована в глубине зала, в нише, эскадре или в центре комнаты на специальной стене, в специализированном боксе с полным конвертированием, то есть с защитой от микроклиматических перепадов и представителей микрофлоры и микрофауны, а также актов вандализма. Произведение является фокусом всей выставки, а дополнительный материал или оборудование выполняют лишь сервильную, вспомогательную функцию. В 1997 г. в Государственном Эрмитаже согласно названным принципам выставлялась некогда находившаяся в собрании отечественного музея работа Яна ван Эйка «Благовещение» (1434 г., Вашингтон, Национальная галерея), являвшаяся, вероятно, створкой алтарного складня. Произведение нидерландского Возрождения на временной выставке сопровождалось мультимедийным оборудованием. В 2016 г. такой же подход был использован при организации во дворце Меншикова (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) выставки копии XIX века с центральной створки триптиха «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха. Жидкокристаллические экраны, фланкировавшие само произведение, предоставляли посетителям дополнительную информацию. Главное место в экспозиции во время празднования всемирного года Босха (2016) занимал «Страшный суд» этого нидерландского живописца, выставившийся в одном из залов Академии искусств в Вене. Центральная створка триптиха не была единственным произведением, ее дополняли другие немногочисленные картины одного из залов венского собрания. Однако она была фокусом всей выставки, как и экспонируемый в отдельном помещении автопортрет Дюрера (1500 г., Мюнхен, Старая Пинакоотека).

Второй этап динамики освоения пространства связан с экспозицией нескольких картин или произведений графики в одном общем для них зале, где работы монтируются на стенах в один-два, а то и три ряда. Развеска по периметру позволяет зрителю осуществить обход, переходя от одной работы к другой, как от страницы к странице. Такой обход складывается в целое повествование, особенно если представленные работы связаны общей темой. Движение по

кругу удобно возможностью возвращения к понравившимся шедеврам, способствует более длительному общению с произведением после того, как осмотрены все работы во время кругового движения по залу. Такое движение не отменяет возможности расположить стенды в центре зала с дополнительными материалами или с главными предметами экспозиции, предметами-маяками. Таким образом, экспозиция с развеской по периметру на стенах и произведениями в центре совмещает в себе и первый, и второй этапы динамики освоения пространства. Для того чтобы направить зрителя по нужному пути, вдоль стеновой поверхности с картинами или эстампами, архитекторы при проектировании здания музея или выставочного центра организуют пространство интерьера особым образом. Так, в уже упоминавшемся музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке Ф.-Л. Райт спроектировал спиральный пандус, представляющий собой один большой выставочный зал, где посетитель, осматривая шедевры, постепенно спускается с самого верхнего этажа вниз. Далеко не всегда можно предугадать действия посетителя на выставке особенно в условиях межкультурного диалога, когда проявляются традиции и обычаи знакомства с произведениями искусства, воспитанные веками в лоне той или иной национальной культуры. Так, например, в Музее Ван Гога в Амстердаме в 2006 г. японские туристы демонстрировали исключительное терпение и дисциплинированность. Они не обходили экспозицию по периметру, а выстаивались для непродолжительного (занимающего пару минут) созерцания перед каждой картиной художника в небольшие очереди из пяти-семи человек, меняясь затем местами. Такая последовательность ритмов поочередного знакомства с произведением искусства, возможно, обусловлена национальным менталитетом, который привык к носителям информации последовательного доступа (свиткам). И если в повседневной жизни японцы давно усвоили европейские и общемировые принципы общения с информационными системами, то в области искусства они хранят верность традициям, когда шелковый свиток с живописью постепенно разворачивается, открывая зрению новые изображения.

Третий этап динамики освоения пространства связан с последовательным размещением выставки в нескольких залах. Этому способствует анфиладный принцип организации помещений на общей оси. Переходя из зала в зал, зритель не только знакомится с новыми произведениями, представленными в экспозиции, но и погружается в контекст, раскрывающий постепенно информационную насыщенность выставки. Каждый зал становится особым информационным блоком, где возникает возможность увидеть новый этап творчества художника, разные жанры, в которых созданы его работы, периоды становления мастерства. Если использовать разделение объемно-пространственной структуры здания на отдельные помещения для последовательного изложения информации, группируя факты и произведения в соответствии с тем или иным залом, то вполне возможно спроектировать выставку, опираясь на сценарный подход. Каждое помещение и его наполнение будет новой страницей общего повествования.

В крупных музеях при проектировании постоянной экспозиции произведений живописи по отдельным помещениям, комнатам и залам, экспонаты распределяют согласно тематическим принципам, группируют по эпохам, худож-

никам, творческим объединениям и т. п. В некоторых зарубежных музеях обособленные залы соответствуют коллекциям, которые некогда целиком вошли в эти музеи. Именно по этой причине произведения тех или иных художников можно встретить в разных экспозиционных отделах Лувра, независимо от хронологического или жанрового принципа. Эти произведения остаются в составе тех коллекций, которые когда-то вошли в собрание музея без расчленения на группы по жанрам, хронологии или персональному принципу.

Несмотря на то, что произведения живописи и графики воспринимаются как плоские предметы, а изображение, даже самое реалистичное, является всего лишь иллюзорной структурой на плоскости холста или бумаги, картину или гравюру нельзя считать объектом, лишенным трехмерности. Сами по себе они имеют довольно выраженный рельеф, например, пастозное, корпусное письмо густыми мазками; или обязательное заглубление гравюры в толщу бумаги в процессе получения оттиска при высоком давлении. Абсолютно плоское изображение характеризует репродукционный материал; однако на современном этапе развития полиграфических технологий печатной продукции может быть придана выпуклая фактура. Живописным и графическим работам издавна стремились придать характер объемного предмета. Графический лист экспонируется в паспарту, в специальной подрезной рамке с толстым краем. Графику в паспарту помещают под стекло в раму, что усиливает впечатление вещественной весомости графического листа как материального предмета. Это же правило справедливо и для оформления фотографии. Произведения станковой живописи традиционно помещают в раму. По своему многообразию картинные рамы представляют предмет, достойный отдельного изучения. Их изготавливали специальные мастера для каждой отдельной картины на заказ. Чем больше формат картины, тем шире и глубже багет рамы. Картина помещается в глубокий кювет, который представляет собой окно, через границы которого зритель «погружается» в изображение. Эта аналогия не случайна. Развитие картинной рамы связано со становлением европейской (зарубежной и русской) реалистической живописи, а также театра Нового времени. Иллюзорная действительность, представленная на холсте, воспринималась как вторая, особая, но похожая на первую, реальность. Подобно реальности сценического действия она требовала границ, отделяющих сцену от пространства зрителя. В театре такими границами служила рампа, занавес, зеркало сцены, а в живописи – сама рама. На экспозиции в музее рама работает как линия, по периметру замыкающая внутри особого пространства произведения всю его сущностную природу, его особое бытие, и, таким образом, отделяет мир картины от обыденного мира человека. При проектировании выставки наличие рамы обыгрывают различными средствами, всеми возможными способами подчеркивая глубину «окна» картины и ее обособленность от житейской повседневности за стенами музейного зала.

Кроме метафизической границы рама художественного произведения выполняет защитные функции. Специальный бокс, внешняя поверхность которого декорирована как рама, обеспечивает полное конвертирование особо ценных произведений искусства. Обратная сторона такого бокса закрыта специальной мембранной пластиной, позволяющей испаряться различным химическим веществам из деревянных досок, на которых писали картины. Полный конверт

защищает произведение от микрофлоры и микрофауны, а лицевая поверхность такого бокса является стеклом повышенной прочности, покрытым специальным слоем просветления. Этот слой исключает возможность появления бликов на стекле и отражения в стекле зрителя, создается иллюзия полного отсутствия защитного стекла, ничто не мешает посетителю музея рассматривать произведение искусства во всех его деталях.

Просветляющие слои работают так же, как и на оптических поверхностях наблюдательных приборов и фото-кинообъективов. На стекло химическим способом наносится пленка (или несколько пленок) толщиной в $\frac{1}{4}$ длины волны светового диапазона электромагнитного излучения. Лучи света, отразившиеся от поверхности пленки и от границы пленки и стекла, будут отражены в противофазе и при равных амплитудах отражения окажутся погашенными по причине интерференции ³⁰². Интенсивность отражения станет равной или близкой нулю.

Стекло в раме защищает произведение от ультрафиолетового излучения; некоторая его часть не проходит сквозь стекло и не наносит вред бумаге и краске. Особое стекло можно использовать для снижения воздействия ультрафиолетового излучения при экспонировании органических материалов: бумаги, тканей, кожи, пигментов растительного происхождения. Несмотря на это, произведения искусства на бумажной основе – рисунки, гравюры, фотографии, – как правило, экспонируют на временных выставках в помещениях без допуска дневного света с использованием специальных осветительных приборов или в закрытых витринах.

Произведения скульптуры и некоторых видов декоративно-прикладного искусства являют свою трехмерность самым очевидным образом; их объем есть не только физическое свойство, но и обязательный фактор процесса восприятия зрителем произведения в ходе формирования образно-художественной сути того или иного шедевра. Следовательно, в музейной экспозиции для полного раскрытия образа произведения скульптуры необходима максимальная демонстрация ее объема. Реализация такой демонстрации возможна в свободном пространстве с организацией кругового обхода статуй или бюстов. Некоторые виды скульптуры органично сосуществуют с плоскостью стены: скульптурный рельеф, как своего рода объемная картина, может подобно живописи экспонироваться вблизи стены или на ее поверхности, а также на поверхности демонстрационного щита или даже в пространстве витрины (пластика малых форм). Однако статуи и осколки, например, античных скульптур следует помещать в середине зала. Круговой обход – обязательное условие для показа круглой скульптуры, что хорошо видно при обращении к «Скорчившемуся мальчику» Микеланджело (1530-е гг., С.-Петербург, Государственный Эрмитаж). Эта небольшая работа расположена посреди зала и дает возможность со всех сторон оценить мастерское владение техникой обработки мрамора. В других случаях часто наблюдается размещение статуй вплотную к стене, что вряд ли является правильным, хотя такой подход насчитывает уже не одно столетие. Расставляя статуи вдоль стены, организатор экспозиции выбирает сам те зрительные позиции, с которых, по его мнению, наиболее выгодно

³⁰² Интерференция (света) – в случае с оптическим диапазоном: перераспределение интенсивности света при наложении нескольких световых (электромагнитных) волн.

в художественном отношении будет восприниматься та или иная скульптура. В действительности таких ракурсов может быть несколько, а тесное соседство скульптуры со стеной лишает зрителя возможности динамического осмотра произведения и права выбора наиболее интересных наблюдательных позиций. Размещение статуй на фоне стены может быть продиктовано многими причинами: традицией, нехваткой свободного пространства в залах, проецированием на образ скульптуры свойств и характеристик живописного или графического изображения. Статуя словно перестает быть самостоятельным объектом и становится частью некоего общего пространства и как часть этого пространства она подчиняется придуманной для нее роли быть «репродукцией», примером, изображением определенной художественной тенденции, иллюстрацией мифологического сюжета и т. п. В определенные исторические эпохи круглая скульптура, действительно, не была предназначена для кругового обхода. Так, в Средние века статуи европейских соборов были помещены в тесный архитектурный контекст: они заполняли собой ниши, размещались у основания опор, закрывали собой участки молдингов³⁰³, располагались возле архивольтов³⁰⁴ порталов по сторонам от дверного проема. Статуя бережно укрывалась почти со всех сторон; как правило, оставляли лишь одну сторону проекции для ее осмотра. Знаменитый Бамбергский всадник (XIII в., Бамберг, собор) располагается на фоне опоры, приставленный к ней вплотную. Снизу его ограничивает постамент, над его головой нависает табернакль – декоративный навес-балдахин, вырезанный из камня. Круглая скульптура, стоящая в открытом городском пространстве, является сравнительно недавним изобретением (не считая Античности), открытием эпохи Возрождения. Начиная с XV столетия, статуи устанавливаются на площадях и улицах, в садово-парковом ландшафте аристократических резиденций. Подлинным художественным достижением, продиктовавшим образно-стилистические приемы и методы скульптурной композиции следующим эпохам, на несколько веков вперед, стали конные монументы кондотьера Гаттамелаты (1440–1450-е гг., скульптор Донателло) и кондотьера Коллеони (1483–1496 гг., скульптор Верроккьо), расположенные на высоких постаментах, на площадях в Падуе и Венеции соответственно. Городская монументальная скульптура превращается в центр композиции площади, в фокус градостроительных кластеров. Объемно-пространственный характер скульптуры объясняется требованием полноты трактовки человеческого тела, когда все части приведены к общему художественному единству без заглушевывания «второстепенных» элементов объема или стыдливого «замалчивания» некоторых деталей. Даже скульптура малых форм не свободна от необходимости всестороннего ее осматривания. В условиях

³⁰³ Молдинг – (в архитектуре) глубоко раскрепованный (выпуклый) вертикальный выступ на поверхности опорного столба или пилона, равный ему по высоте, напоминающий узкую полуколонну. Молдинги оформляли несущую конструкцию здания (столб или колонну) объединенные в группы, как пучок стеблей тростника. Могли иметь разные сечения и толщину в одной общей композиции.

³⁰⁴ Архивольты – декоративные арки, нависающие друг над другом и уступами, постепенно, возвышающиеся над дверным входом портала. Украшались фигурной скульптурой и орнаментальными композициями. Широкое распространение получили в романской и готической архитектуре.

частной коллекции небольшие статуэтки, фигурки, вырезанные из кости, малая фарфоровая пластика, – все это предназначалось, в том числе, и для тактильного контакта. К тому подвигал сам материал: осязательно комфортный, дарящий эстетическую радость общения с вещью на уровне прикосновений. Вращая в своих руках статуэтку, коллекционер постигал эстетический образ и через оптический, и через тактильный канал. От его пытливого взора не укрывалась ни одна деталь, ни одна поверхность проекции. Так, например, японские нэцкэ имели детальную проработку формы со всех сторон, даже со стороны основания, там, где у статуэток обычно находится плинт (подставка), что объясняется назначением нэцкэ – служить противовесом на шнуре подвесного кошелька или сумочки. В том случае, если произведение малых форм невозможно разместить во вращающейся витрине, то уместно показать обратные стороны статуэтки с помощью зеркала. Произведения малых форм исключительно небольших размеров, например, древнеегипетские ритуальные амулеты с изображением божество-охранителей (Бэс) можно поместить под увеличительное стекло (линзу Френеля) или стереомикроскоп небольшого увеличения (до 100х) МБС-9. Скульптуру малых размеров, как правило, показывают в обширном контексте экспозиционного комплекса, вместе с другими, тематически, стилистически или хронологически близкими памятниками/произведениями. Этому способствует их размер, возможность демонстрации в витрине группы предметов, удобство расположения экспликации, этикеток и т. п. С другой стороны, особенно значимые для развития искусства произведения, несмотря на их незначительные размеры, правильно было бы поместить в отдельном зале. Размещение произведения в особом помещении способствует раскрытию образа этого произведения, дает дополнительные возможности для выявления семиотической (знаково-символической) фактуры шедевра. Например, знаменитая Виллендорфская Венера, найденная в местечке Виллендорф в Вахау (Австрия) экспонируется в отдельной комнате в Музее естественной истории в Вене. Помещение задрапировано темными тканями, лишено доступа естественного света, его оформление словно подчеркивает замкнутый, пещерный характер первобытных культур эпохи палеолита, известных наскальными изображениями, рисунками и гравюрами на стенах подземных галерей и гротов. Статуэтка древней Венеры из светло-охристого известняка помещена в стеклянную витрину с точечной подсветкой теплым (около 2500 К)³⁰⁵ светом. Этот свет позволяет сконцентрироваться на объекте, а окружающее пространство погружается в полумрак, будто бы воспроизводя тусклое освещение первобытного жилища. Образно-стилистическое и знаково-символическое решение экспозиционного пространства небольшой комнаты позволяет не только намекнуть посетителю на исторические обстоятельства появления этой первобытной скульптуры, но и еще раз подчеркнуть исключительное значение для эволюции всего мирового искусства этого всемирно известного памятника первобытной культуры.

³⁰⁵ Цветовая температура – спектрофотометрическая или колориметрическая температура источника светового излучения, характеризующая цветовой тон этого источника, степень его отклонения в теплые или холодные оттенки в пределах спектрального диапазона (от красного к фиолетовому). Измеряется в кельвинах (К).

Схожие экспозиционные приемы можно применять при демонстрации произведений декоративно-прикладного искусства (ДПИ), особенно тех, которые имеют малые массогабаритные характеристики: табакерки, зеркала, футляры, письменные приборы, ювелирные украшения, произведения художественного стекла, камнерезного искусства, кости, лаковых миниатюр и мн. др. Такие предметы размещают в специальных шкафах, в витринах, в закрытых стеллажах. Это объясняется соблюдением особых условий хранения, светового и температурно-влажностного режимов, а также требованиями безопасности, необходимостью предотвращения намеренной порчи произведений или их краж. Небольшой по размеру предмет посетитель вынужден рассматривать с близкого расстояния. В отличие от коллекционера он не может взять вещь в руки и поднести ее к глазам. Следовательно, необходим обратный процесс – возможность подойти поближе, что реализуется с максимальным комфортом для посетителя, если витрины и стеллажи располагаются примерно на уровне его глаз в непосредственной близости от них. Однако произведения ДПИ очень часто имеют обилие мельчайших деталей в своей отделке, именно на эти детали направлен взгляд посетителя. Мелкие детали, фактура материалов, крошечные шрифтовые композиции, следы техно-технологических операций, появившиеся в процессе обработки материалов, бывают столь микроскопических размеров, что поддаются наблюдению только здоровым глазом. Человек с заболеваниями и возрастными изменениями зрительных органов столкнется с проблемой восприятия небольших вещей. По этой причине сами витрины, стенды и стеллажи должны быть оборудованы самостоятельными источниками освещения. Современные осветительные приборы со светодиодными элементами характеризуются низким энергопотреблением и низким тепловыделением. Это позволяет располагать их прямо в витринах возле экспонатов. Помимо правильно выбранного оборудования и отрегулированного светового потока зрительному комфорту восприятия будут способствовать зеркальные поверхности, помогающие увидеть обратные стороны предметов, увеличительные стекла, а в отдельных случаях и микроскопы. Линза Френеля за счет своей геометрии имеет спрямленное зрительное поле, что позволяет видеть в зоне резкости весь объект, а не только его центр или середину. Такая линза хороша в качестве вспомогательного инструмента не только при рассматривании небольших предметов (ювелирных изделий, малой пластики, монет и т. п.), но и при знакомстве с произведениями книжной миниатюры, небольшими гравюрами, печатными и рукописными книгами, поскольку, независимо от удаления деталей изображения, например, букв текста, от центральной наблюдательной оси, они будут хорошо видны в зоне приемлемой резкости. Как уже отмечалось выше, в некоторых случаях можно использовать микроскоп для рассматривания не только препаратов в естественнонаучных музеях, но и для разглядывания мельчайших деталей изображения или отдельных элементов произведений искусства. Микрокракелор³⁰⁶

³⁰⁶ Микрокракелор – подобно кракелору появляется ввиду неравномерного высыхания красочных слоев картины, потери эластичности масляной пленки, физико-химических изменений в слое грунта, красок и лака. При этом верхний красочный слой получает разрывы, имеющие вид трещинок, покрывающих красочную поверхность. Опасен отслоением краски и утратой красочного слоя. Микрокракелор представляет собой целую сеть крошечных трещин, хорошо заметных в оптические приборы.

практически невиден человеческим глазом, его изучение ведется с помощью бинокулярных микроскопов, которыми активно пользуются реставраторы в своей деятельности, но которые возможно применить и на экспозиции. Их использование может быть затруднено большим количеством желающих из числа посетителей посмотреть в окуляры прибора и в оригинале увидеть мельчайшие детали. Однако современные технические средства позволяют решить и эту проблему: достаточно применить цифровой окуляр (по сути, небольшую цифровую камеру), который закрепляется в окулярной трубке микроскопа и по проводной связи передает изображение на монитор компьютера, где его можно разглядывать коллективно. Учитывая широкую практику применения мультимедиа в современных музеях, такое оборудование будет несложно разместить на экспозиции. Стоит, правда, учитывать то обстоятельство, что разрешение оптических систем, как правило, выше разрешения компьютерных мониторов, динамический диапазон человеческого глаза шире, чем у ПЗС-матриц, поэтому качество изображения на экране компьютера будет ниже того, которое можно получить при наблюдении только через оптическую систему.

В тех случаях, когда нет необходимости сохранить для посетителя всю полноту художественной ткани произведения, когда можно незначительно пренебречь оптическим качеством изображения вещи при ее воспроизведении, используют метод репродуцирования. Простейший случай его применения – размещение в витрине или на экспозиционных стендах и планшетах фотоизображений объекта. Фоторепродуцирование деталей экспонируемого оригинала – довольно часто применяемая практика в современных музеях и галереях. Зрителю дают возможность познакомиться с целым комплексом фотографий, на которых запечатлены детали реставрируемой картины или едва заметные глазу печати, штампы и клейма. Фоторепродукции хороши относительно низкой стоимостью изготовления, скоростью печати, мобильностью размещения в витринах и на стенах, наглядностью, отсутствием необходимости иметь под рукой специальное оборудование для их демонстрации. Кроме того, на фотографиях можно показать рабочий материал, трудно экспонируемый по причине своих характеристик, например, микрошлифы, полученные в ходе реставрации произведений живописи. Благодаря фоторепродукциям проще продемонстрировать результаты специфической фотосъемки – фотографии, сделанные в рентгеновском спектре, в инфракрасном и ультрафиолетовом излучении. Такой прием был использован на выставке 1997 г., проходившей в Государственном Эрмитаже и посвященной возвращению «Данаи» в музейный зал после длительной реставрации. В экспозиции кроме спасенного шедевра были представлены материалы по истории реставрации картины Рембрандта. Помимо распечатанных фоторепродукций на планшетах и в паспорту в наши дни применяется цифровое репродуцирование с последующим воспроизведением на различных экранах: либо на ЖК-панелях, либо цифровым проектором на плоскости проекции (стене, экране и т. п.). Разумный баланс между экспонированием оригинала и воспроизведением его деталей с помощью цифровых технологий был соблюден в Музее истории денег в Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге. Монеты и боны (бумажные деньги) имеют знаки, трудные для непосредственного рассматривания посетителем. Такие знаки стали

объектом наблюдения на многочисленных мониторах и проекциях, где увеличенные во много раз, стали доступны невооруженному взгляду.

Небольшие размеры такого рода музейных предметов (произведений искусства, ДПИ, нумизматики, бонистики, филателии и т. п.) позволяют задействовать сравнительно немного места в залах и галереях, оставляя простор для дополнительного оборудования, развернутой экспликации и вспомогательного материала, что, в свою очередь, способствует лучшему усвоению информации, большему зрительному комфорту, более яркому эстетическому переживанию. Такие выставки несложно организовывать силами малых музеев (при условии достаточного финансирования), а также в формате временных событий, поскольку миниатюрные вещи не вызывают трудностей с их перемещением, не требуют привлечения дополнительных рабочих ресурсов (бригад стропальщиков, монтажной команды и т. п.).

Интуитивность в понимании некоторых принципов и приемов в экспонировании произведений искусства и художественной культуры, определенная доля универсальности этих принципов, обусловлены тем, что в подавляющем случае предметы искусства предназначались для зрительного контакта с человеком, или с носителем антропоморфных характеристик (божества, души и духи умерших в древних культах и т. д.). По этой причине главной экспозиционной задачей при организации выставки или постоянной экспозиции является создание среды с высокими эргономическими характеристиками, среды, удобной для зрительного восприятия. Дело усложняется при проектировании выставок и экспозиций в музеях науки и техники, где предметный мир насыщен вещами, далеко не всегда предназначенными для их рассматривания, а, следовательно, к этим вещам сложно применить принципы организации экспозиции, уместные в художественном или историческом музее, но не всегда работающие в условиях музейной репрезентации объектов научно-технического прогресса. И, тем не менее, при организации выставок в естественнонаучных и технических музеях можно попробовать применить принципы оформления экспозиции универсального характера и те принципы, которые приемлемы исключительно для научно-технического материала.

Мир техники разнообразен, его объекты могут иметь как микро-, так и макромасштаб. В зависимости от этого пространство технических музеев при проектировании экспозиционной среды можно подчинить либо камерным, либо монументальным габаритам. Для электроники, фото и видеотехники, научных и бытовых приборов, радиоаппаратуры, некоторых видов производственного оборудования, стрелкового оружия и т. п. не требуется обширных помещений и больших залов. Предметы перечисленных отраслей научно-технической деятельности сопоставимы с человеком и дают возможность посетителю познакомиться с ними практически в «домашней» обстановке.

Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что определенные внешние свойства предметов научно-технического наследия схожи со свойствами предметов, часто встречающихся в художественных, краеведческих и универсальных музеях. Так, например, некоторые виды продукции оптико-механического производства по набору своих характеристик похожи на произведения ювелирного и декоративно-прикладного искусства в том, что касается худо-

жественного оформления. И в том, и в другом случае мы наблюдаем небольшие размеры предметов, тщательную обработку металлических поверхностей, гравировку на корпусе (нанесение на оправу фотообъектива числовых обозначений экспонетрических данных и шкалы расстояний), инкрустации, лаки, декорирование кожей и т. п. К этому стоит добавить частое использование одних и тех же материалов в оптических приборах и в ювелирных изделиях – цветные металлы и их сплавы, титан (в современном ювелирном искусстве), золото или золочение некоторых деталей. Дополняет сходство традиция выпуска ограниченных серий фотокамер, украшенных драгоценностями с попутно изготовленными коробками-шкатулками красного дерева для хранения этих изделий. Это же касается редко встречающихся экземпляров зрительных труб, биноклей, телескопов, богато декорированных напоподобие художественного оружия, или украшенных золотом и самоцветами современных средств связи – эксклюзивных образцов сотовых телефонов и смартфонов. Вместе с тем, общим для оптико-механических приборов и ювелирных изделий является специально обработанный прозрачный материал с необходимым коэффициентом преломления света. В ювелирном деле это драгоценные и полудрагоценные камни или стекло, в оптике – особые сорта стекла для объектива (или окуляра). Смысл обработки драгоценных камней заключается в придании им определенных свойств отражения и преломления света за счет не только химической и физической структуры материала, но и за счет его геометрических характеристик, которые обусловлены шлифовкой или огранкой камня. Степень преломления (рефракции) оптического стекла зависит от химического состава самого стекла и геометрии его шлифовки. В простейшем виде плосковыпуклая линза самых ранних оптических стекол является кабошоном³⁰⁷, если использовать терминологию декоративно-прикладного искусства. Известно, что еще римский император Нерон пользовался кабошоном из прозрачного опала в качестве лупы для чтения мелкого текста, а глаза древнеегипетских статуй царицы Рахотепа и его жены Неферт инкрустированы плосковыпуклыми линзами (кабошоном) полированного горного хрусталя для придания взгляду жизненности и выразительности за счет игры в линзах преломляющегося в них света³⁰⁸. Рассматривая современные оптические элементы различных приборов, трудно не заметить особую аккуратность их изготовления, гладкость поверхности, нарядные оттенки просветляющих слоев, красоту дизайна объективных и окулярных оправ. Все это роднит оптическую технику с ювелирным искусством. Неслучайно такое родство и на уровне известнейших мировых брендов. Например, одним из предприятий, влившихся в 1962 г. в ЛОМО, был ленинградский Опытный оптико-механический завод «Русские самоцветы», а компании семейства австрийских промышленников Сваровски (Swarovski AG, Swarovski Optik) производят как ювелирные изделия, так и оптико-механическую продукцию высокого класса. Наряду со многими другими дорогостоящими вещами она является маркером престижа и богатства, открыто демонстрируется

³⁰⁷ Кабошон – форма обработанного драгоценного или полудрагоценного камня. Представляет собой фигуру, близкую полусфере, с куполообразным верхом и круглым или овальным основанием.

³⁰⁸ *Тамплин М.* Первые линзы // Фотомагазин. 1998. № 5. С. 62–63.

своими владельцами вместе с ювелирными украшениями и часами, модной одеждой и обувью.

Все это убедительно свидетельствует в пользу необходимости экспонирования предметов технического наследия в классических традициях музейной репрезентации произведений ДПИ. Фотооборудование, микроскопы, бинокли и зрительные трубы, часы и приборы связи могут выставляться в витринах, застекленных стеллажах и горках так же, как и шедевры ювелирного дела. Особое внимание стоит уделить герметичности музейных витрин, их защищенности и особым маркам витринного стекла с антибликовыми слоями просветления. Это необходимо по многим причинам. Во-первых, такого рода музейные предметы обладают поверхностями с высоким коэффициентом отражения (металл, стекло, некоторые виды пластмасс), что способствует образованию бликов на стекле стеллажей, а это затрудняет рассматривание экспонатов. Во-вторых, многие объекты технического наследия крайне чувствительны к пыли, которая оседает в труднодоступных местах, проникает в негерметичные внутренности самих приборов, что, в свою очередь, сказывается на их механической исправности и на чистоте оптических поверхностей. В-третьих, предметы должны быть защищены от несанкционированного физического контакта с посетителем ввиду их хрупкости, или такого технического их устройства, которое требует умения работать с прибором. Не имея подобного умения изделие можно повредить или разрушить. В-четвертых, объекты технического наследия часто являются раритетами и представляют особую коллекционную ценность, что может спровоцировать их хищение. Следовательно, витрины должны быть надежно защищены и иметь системы сигнализационного оповещения.

В идеальном случае витрины должны снабжаться оборудованием для регулирования температурно-влажностного режима и системой вентиляции. Некоторые детали различных технических средств, являющихся экспонатами музеев, изготовлены из недолговечных или чутких к изменениям в окружающей среде материалов. Разрушению подвергается клей (из-за пересыхания), что обычно приводит к отслаиванию кожаных или искусственных декоративных покрытий на корпусах фотоаппаратов, биноклей, магнитофонов, радиоприемников и т. п. Излишне сухой воздух в витринах может привести к деградации резины и каучука, которые использовались в качестве различных технических прокладок, уплотнителей, пропитывающих эссенций (для шелковых шторок шторно-щелевых затворов фотоаппаратов). Из-за пересыхания разрушаются пассивы, необходимые для функционирования воспроизводящих и перематывающих устройств кассетных магнитофонов. Натуральная кожа, материал декоративного оформления, а также кофров, чехлов, сумок и т. п., чувствителен к разрушающему воздействию ультрафиолетового излучения. При наличии высокой влажности происходят процессы окисления, что сказывается на сохранности и внешнем виде изделий, в которых применены цветные металлы. Оптико-механические приборы XVIII–XX столетий изготавливались с применением бронзы, латуни и иных сплавов, в которые входит медь. При образовании на изделиях из меди естественной патины ее внешний слой проявляется как оксидно-карбонатная пленка, которая представляет собой карбонат меди (CuCO_3), имеющий зеленовато-голубой оттенок вследствие гидролиза. Карбо-

нат меди может появиться на образцах электроники, экспонируемых платах и микросхемах, поскольку во многих из них применялись цветные металлы из-за высокой электропроводности меди. Высокая влажность становится причиной распространения грибка, питательной средой для которого является органический состав кедрового клея, использовавшегося для изготовления так называемых оптических склеек (сгруппированных соединений оптических стекол, прижатых поверхностями друг к другу).

Все это требует изолированного экспонирования технического наследия в области оптики, механики, электроники или звуковоспроизводящего и записывающего оборудования в особых застекленных шкафах и витринах.

Такие шкафы и витрины в технических (научно-технических) музеях, как правило, находятся в небольших (или средних по кубатуре) залах вдоль стен и редко занимают центральное пространство экспозиционных площадей. Зритель видит лишь «фасад» музейных предметов, что противоречит сущности технических изделий – объемных, многогранных по набору и расположению деталей объектов, требующих в буквальном смысле слова всестороннего рассмотрения. Если у произведений декоративно-прикладного искусства или скульптуры, при всей их объемности, есть композиционный центр, средоточие идейно-образных, символично-художественных исканий мастера, то у предметов технического наследия, даже с учетом намеренной разработки эстетического решения вещи средствами дизайна, имеется зачастую несколько композиционных центров. На каждой плоскости визуальной проекции (с каждой стороны) может иметься свой собственный фокус композиции. Следовательно, для зрительного доступа к этому фокусу со стороны посетителя необходимо осуществить возможность кругового осмотра витрины. Для этого, как минимум, необходимо такие витрины разместить в центре зала, или хотя бы некоторые из них с наиболее важными предметами. Другие шкафы надо расположить вдоль стен с возможностью прохода между шкафами и стенами, это разнообразит варианты зрительного контакта с предметами. Близкий этому прием использован в музее Тейлор в Хаарлеме (Нидерланды) в зале с коллекцией старинного научного оборудования. Стоит использовать в шкафах и стеллажах в качестве полок прозрачные материалы – толстое стекло, которое позволяет увидеть нижние панели приборов и технических изделий, экспонируемых в музее. Несущая способность таких стеклянных полок в ряде случаев достигает 15 кг, что позволяет разместить на одной полке несколько радиоприемников или кассетных магнитол, полтора десятка дальномерных или шкальных фотоаппаратов, до десятка зеркальных фотоаппаратов с объективами и т. п. При размещении таких предметов в витринах или на стеллажах стоит помнить, что в случае ограниченных возможностей для показа радиоприемники и магнитофоны, кассетные деки и усилители, а также радиолы и старые комбинированные аудиосистемы 1950–1960-х гг. помещают лицевой плоскостью к посетителю, то есть так, как это оборудование стояло некогда в жилом интерьере. Оптико-механические приборы (кроме микроскопов), фотоаппараты и кинокамеры, спектрометры и проекторы необходимо расположить объективом к зрителю, поскольку диаметр объектива является одним из наиболее важных показателей такого технического средства и чуть ли не единственной важнейшей техниче-

ской характеристикой, которая доступна для восприятия без необходимости использовать предмет по его прямому назначению. Таким образом, если в первом случае (радиоприемники и магнитофоны) предметы экспонируются в витринах по отношению к наблюдателю в своем рабочем положении, так, как их наблюдал бы человек, готовый воспользоваться магнитолой или приемником, то во втором (оптическая продукция) – так, как это наблюдает человек, на которого направлена кинокамера или фотоаппарат.

Размещение экспонатов в витринах, особенно таких, которые когда-то являлись продукцией, предназначенной для рынка товаров широкого потребления, не должно отвлекать посетителя от семантики музейного пространства, не должно создавать ненужных ассоциаций и смысловых параллелей с магазином. К этому может привести последовательно аккуратное, системное, по типам и видам, расположение предметов в стеклянных шкафах вкупе с этикетками, в таких случаях часто напоминающими магазинные ценники. Это наблюдается во многих музеях, например, в Техническом музее Вены, в Центральном музее связи им. А. С. Попова в С.-Петербурге и т. д. Для предотвращения подобных ассоциаций следует продумать не столько расположение предметов в витринах, которое может соответствовать концепции экспозиции, сколько дизайн этикетаж, разработав его графику, принципиально отличной от графики любой другой документации.

Круговой обзор в экспозиции технического музея необходим не только для предметов малого или сравнительно небольшого размера, но и для крупногабаритных объектов. Более того, последние, в силу своей специфики, могут и должны быть показаны на экспозиции не только по возможности со всех сторон, но и внутри. В основном это относится к транспортным средствам, поскольку они имеют ярко выраженный внешний технический контур и являются одной из трех оболочек человеческого тела³⁰⁹, а, следовательно, допускают расположение этого тела внутри своего полезного объема. Нечто подобное мы наблюдаем и в отношении архитектуры, которая, правда, редко в процессе музеефикации размещается *внутри* музейного зала. Вместе с тем, автомобили, трамваи, поезда, самолеты и пароходы в качестве музейных экспонатов зачастую располагаются не на открытых площадках, а в интерьере специальных зданий. «Подиумный» принцип показа крупного объекта технического наследия успешно применяется во многих музеях мира. Так, например, в Техническом музее Вены легендарный спортивный автомобиль Mercedes-Benz W196 «Silberpfeil» выставлен на открытой круглой платформе, вращающейся с определенной частотой во времени. Расположение машины на периферии экспозиционного зала в углу лишило посетителя возможности осмотреть экспонат по кругу, однако вращение компенсирует такое расположение, создавая атмосферу специализированных автомобильных выставок, на которых применяют подобные кинетические стенды. Поскольку автомашина предназначена для внешней агрессивной среды и больших силовых нагрузок, постольку ее материальное состояние слабо зависит от незначительных колебаний температурно-влажностных характеристик микроклимата музейного зала. В данном

³⁰⁹ Мухин А. С. Человеческое тело и его оболочки: архитектура, костюм, транспорт // Вестник Томского государственного университета. Июль 2012. № 360. С. 35–38.

случае не было необходимости изолировать экспонат от посетителя посредством закрытой витрины или ангара.

Крупногабаритные предметы следует устанавливать не только в больших залах, но и в специально приспособленных пространствах. Во многих музеях такими пространствами служат внутренние дворы, перекрытые остекленными металлоконструкциями. Внутренний двор, сохраняя свою архитеконику, вместе с тем, превращается в защищенную среду значительной кубатуры, где разумно экспонировать технику, демонстрирующую развитие промышленности или транспорта. В Техническом музее Вены такой прием использован для показа оборудования металлургического завода, а в Центральном музее связи им. А. С. Попова в атриуме выставлен космический аппарат – спутник-ретранслятор «Луч-15». Как правило, перекрытые дворы по вертикали занимают всю высоту здания, что дает возможность использовать «парящий» принцип размещения экспонатов, объектов, предназначенных для полетов (как мы это видим на примере спутника). Подвеска летающего аппарата на слабо различных глазом стропях создает иллюзию его оторванности от несущих плоскостей, свободу от опоры на фундамент, пол или подиум. Даже в тех случаях, когда монтажные стропы видны, посетителю музея в своем воображении не сложно представить полет экспонируемого объекта при всей простоте используемого экспозиционного приема. Разумеется, что в силу технических особенностей объекта, прежде всего его массогабаритных характеристик, разместить тот или иной летательный аппарат в зале в подвешенном состоянии бывает невозможно. Однако сравнительно небольшие и легкие объекты могут экспонироваться на специальных стропях и подвесах. Например, в Экспозиционно-выставочном зале «История космонавтики» Культурно-просветительского центра им. В. В. Терешковой в Ярославле представлен первый искусственный спутник Земли «Спутник-1» (его точный масштабный макет). Поскольку сам аппарат имел форму сферы с диаметром всего в 58 см, в экспозиции даже небольшого музея ему нашлось место под потолком в «летающем» состоянии. Таким же образом экспонируются космический спутник, вертолет и несколько действующих демонстрационных моделей в Техническом музее Вены. Они расположены в шахте просторного атриума, боковые террасы-галереи которого способствуют при подъеме с этажа на этаж изменению угла зрения посетителя на «парящие» объекты во время рассматривания их снизу, на уровне глаз или сверху. Большие возможности для создания ощущения полета открывает использование уменьшенных копий (моделей) летательных аппаратов. В Техническом музее Вены модель самолета закреплена в воздухе на стропях так, что при включении посетителем электродвигателя этой модели с пульта и при управлении с этого же пульта элеронами и рулями высоты, можно получить представление о законах аэродинамики. На выставке, посвященной Большому взрыву (2017) в Музее естественной истории в Вене, в одном из залов экспонировались модель космического орбитального телескопа «Хаббл» и модель европейского астрономического спутника «Планк». Несмотря на уменьшенный масштаб копий (1:20) впечатление большой информационной насыщенности экспонатов усиливалось демонстрацией иллюстративного материала. Сумрак залов вызывал ассоциации с космо-

сом, а случайные рефлексии и блики на металлических корпусах моделей астрономических орбитальных станций усиливали эстетические свойства экспозиции. Контраст между дизайном космических аппаратов и художественным оформлением старинных комнат сохранял ощущение музейной атмосферы. В 2016 г. в этом же музее проходила выставка, посвященная исследовательским полетам автоматических межпланетных станций, сделавших фотоснимки планет и их спутников в Солнечной системе. Фотографии были распечатаны, оформлены в паспарту и экспонированы в однорядной развеске при сдержанном общем освещении и направленном освещении самих фотоотпечатков большого формата и разрешения.

Стендовое размещение летательных аппаратов на плитах и подиумах и даже в составе инсталляций имеет право на существование и сохраняет актуальность по смыслу, верно передавая техническую суть самих объектов. Расположение самолета или космического корабля на специальной площадке так же естественно, как и нахождение его в состоянии полета. Любой летательный аппарат проводит значительное время на земле, в ангаре или на взлетной полосе. Поэтому установка крупных по массогабаритным характеристикам объектов с опорой на горизонтальную поверхность вполне разумна. Именно так демонстрируются самолеты и вертолеты в авиационных музеях мира. Например, в Главном отраслевом музее истории гражданской авиации в Ульяновске они размещены на летном поле, а в итальянском частном музее авиации и военной техники в Римини («Авиационный парк») боевые самолеты и вертолеты НАТО и стран Варшавского договора стоят на специальных террасах на склоне холма, что дает возможность силе воображения посетителя представить самолет отрывающимся от взлетной полосы при рассмотрении его снизу. Открытые площадки не мешают образному восприятию объектов экспозиционного показа, но вызывают проблемы, связанные с сохранением объектов наследия по причине воздействия на них разнообразных неблагоприятных природных факторов.

Гармонично воспринимаются масштабные модели летательных и космических аппаратов в стендовом варианте показа. Особенно это касается моделей ракетносителей с полезным грузом во время предстартовой подготовки на стартовом столе. Тщательное воспроизведение модели ракеты и стартового комплекса профессиональным моделистом достоверно передает облик всего объекта в то время, когда он сохраняет, если так можно выразиться, свою целостность – полный состав отдельных элементов, конструкций и деталей. Ведь во время старта и запуска при выводе космического корабля на орбиту постепенно отделяются ступени ракетносителя, сгорая затем в атмосфере, оставляя на орбите лишь несколько тонн полезной нагрузки. Дать возможность посетителю увидеть всю ракету целиком еще на Земле – важная информационная функция такого макета. Прекрасные модели космических ракет и кораблей в стартовом комплексе составляют коллекцию Экспозиционно-выставочного зала «История космонавтики» Культурно-просветительского центра им. В. В. Терешковой в Ярославле, формируя богатый визуальный ряд. В ряде случаев уместно использование стендового расположения летательного аппарата, когда объекту показа назначена мемориальная функция. Как пример

можно привести модель первого искусственного спутника Земли, выполненную в натуральном масштабе и некогда находившуюся в некотором роде *in situ* – на российском космодроме Капустин Яр (Астраханская область). И хотя старт «Спутник-1» был осуществлен с 5-го научно-исследовательского полигона Министерства обороны СССР Тюратам (Байконур), первые ракетные испытания осуществлялись на полигоне Капустин Яр³¹⁰, который до сих пор используется для запуска легких ракет в космос, что логически позволяет размещение макета «Спутник-1» в качестве символического объекта, повествующего о начале космической эры.

Стендовое расположение колесного транспорта – самое естественное решение для демонстрации карет, автомобилей, поездов и т. п. Однако такое само собой разумеющееся размещение объектов показа в залах делает экспозицию скучной и предсказуемой. Проектировщики музейных выставок и экспозиций используют различные приемы для достижения интересного выразительного эффекта. Например, в Парижском Консерватории (музее искусств и ремесел) автомашины 1920–1930-х гг. установлены на платформы, в несколько уровней поднимающиеся в нефях средневековой монастырской церкви Сен-Мартен-де-Шан (где начинается сюжет романа У. Эко «Маятник Фуко»). Для осмотра автомобилей необходимо идти все время вверх. Некоторые машины разрезаны вдоль, предоставляя возможность познакомиться с их внутренним устройством. Модель колесного планетохода «Alcatel-Лавочкин» представлена в этом же музее в инсталляции с макетированием поверхности внеземного грунта. В инсталляцию помещена и точная копия советского «Лунохода» в Музее космонавтики (ВДНХ) в Москве, что тем самым как бы воспроизводит естественную среду бытования космического аппарата. Стендовое размещение колесной техники соответствует нормальному состоянию неподвижной машины на парковке или в гараже. В Техническом музее Вены велосипеды и мотоциклы закреплены в специальных рамах в несколько рядов вдоль стен, что вызывает прямые ассоциации со способом парковки велосипедов в странах с активным их использованием: такие многоэтажные парковочные боксы на сотни велосипедов можно видеть, например, в городах Нидерландов, в Амстердаме, Хаарлеме, Утрехте и др.

Рельсовый транспорт в музее требует для экспонирования сравнительно небольшие, но все же подлинные фрагменты железнодорожной колеи. Визуальная перспектива железной дороги дополняет в музеях соответствующих профиля и тематики стендовый принцип показа колесного транспорта анфиладным принципом пусть и без разделения на залы. Чтобы реализовать такой принцип, необходимы значительные помещения, как правило, старых ангаров и депо или больших внутренних дворов, перестроенных под музейные нужды. Локомотивы и вагоны в сцепленном состоянии точно воспроизводят железнодорожный состав, позволяя посетителю не столько переходить из зала в зал, сколько двигаться вдоль пути. Функцию отдельных залов и кабинетов здесь выполняют вагоны с разнообразным экспозиционным наполнением. Перспективы уходящих вдаль поездов в специально организованных помещениях можно увидеть в Музее науки и техники Леонардо да

³¹⁰ Шубин П. Луна. История, люди, техника. М.: АСТ, 2019. С. 49.

Винчи в Милане, в Музее железных дорог России в С.-Петербурге. В последнем посетитель имеет возможность идти не только по воображаемому перрону, но и перемещаться по верхним галереям, осматривая составы, локомотивы и вагоны с высокой зрительной позиции. Разнообразие наблюдательных точек с интересными ракурсами в Музее железных дорог России позволяет, кроме всего прочего, заглянуть под поезд благодаря так называемой смотровой яме, специальному углублению-коридору под локомотивом. Таким образом, объект показа демонстрируется во всей своей трехмерной полноте, со всех сторон, снаружи и внутри (в разрезе). Перспективно-анфиладный принцип можно использовать во многих музеях транспорта. В С.-Петербурге он с успехом применен в Музее городского электрического транспорта, где в анфиладу выстроены не только трамвайные вагоны на своих рельсах, но и параллельно рельсовому пути стоящая вереница редчайших образцов советских троллейбусов.

Наибольшие технические и художественно-экспозиционные трудности представляет для музейного показа водный транспорт значительных массогабаритных характеристик. Далеко не каждый корабль или судно могут экспонироваться в своей естественной стихии. Уникальные примеры кораблей-музеев на плаву, например, парусник конца XVIII века, фрегат «Конституция», который является не только редчайшим подвижным «экспонатом», но и боевой единицей ВМФ США. Музейное значение имеют сохранившиеся до наших дней крупные парусные корабли класса виндjamмеров³¹¹, барки «Седов», «Крузенштерн» (Россия), парусник «Америго Веспуччи» (Италия) и др. Их «экспонирование» возможно только во время посещения морских портов, когда разрешается допуск гражданских лиц для осмотра и экскурсии на палубу корабля. Во всех остальных примерах мы имеем дело: 1) с вечной стоянкой корабля-музея на воде или у причала, 2) с его расположением на суше (в сухом доке) под открытым небом, 3) с размещением корабля или судна целиком в музейном зале, в специальном павильоне. В первом случае стоит упомянуть крейсер «Аврору», ледокол «Красин» (Россия), крейсер «Белфаст» (Великобритания); во втором – музейный комплекс подводной лодки Д-2 «Народоволец» (Россия), в третьем – солнечную ладью Ра в павильоне музейно-археологического комплекса Гизы (Египет), пушечный парусник «Ваза» в музее «Вазы» в Стокгольме (Швеция). Сложность визуализации естественной среды корабля, решение задач по раскрытию его информационного потенциала в экспозиционно-выставочном пространстве, открывает дорогу для интересных экспериментов в деле проектирования музейных экспозиций, посвященных водному транспорту.

Рекомендованная литература

1. Арзамасцев В. Задумываясь над тайнами своего ремесла / В. Арзамасцев // Мир музея. – 2001. – № 1. – С. 20–24.
2. Дукельский В. Ю. Проектирование музейной экспозиции // Музейное проектирование / Отв. ред А. А. Щербакова, сост. А. В. Лебедев. – М., 2009. – С. 58–75.

³¹¹ Виндjamмеры – крупные парусные корабли первой половины XX столетия, имевшие металлическую конструкцию, парусное вооружение барков и шхун, большое водоизмещение. Применялись для грузовых перевозок на океанских маршрутах.

3. Калугина Т. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2001. – 224 с.
4. Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиций / Р. Р. Кликс. – М.: Высш. школа, 1978. – 368 с.
5. Майстровская М. Музей Чижевского. Экспозиционное решение / М. Майстровская // Мир музея. – 2011. – № 2. – С. 36–41.
6. Михайловская А. И. Музейная экспозиция: (организация и техника) / А. И. Михайловская; под ред. проф. Ф. Н. Петрова и проф. К. Г. Митяева; Мин-во культуры РСФСР, науч.-ислед. ин-т музееведения. – Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. Россия, 1964. – 518 с.
7. Поляков Т. П. Смерть музея, или музейная экспозиция как феномен отечественной культуры прошлого века / Т. П. Поляков // Музей. – 2007. – № 3. – С. 7–12.
8. Поляков Т. П. Творческое проектирование экспозиции / Т. П. Поляков // Мир музея. – 2016. – № 8. – С. 27–29.
9. Юренева Т. Ю. Музееведение: учебник / Т. Ю. Юренева; М-во культуры РФ. – М.: Академ. проект: Альма Матер, 2007. – 559 с.

Контрольные вопросы

1. Какое музейное оборудование, на ваш взгляд, стоит использовать при экспонировании скульптуры.
2. Каким общим свойством обладают картины, гравюры, фотографии, афиши и плакаты.
3. В какую эпоху скульптура не обладала пространственной самостоятельностью и располагалась на конструктивных поверхностях архитектурных форм.
4. Может ли архитектура быть объектом экспонирования.
5. Назовите известные вам выставки, где цвет, свет и звук были бы основными художественно-выразительными средствами.
6. В каких единицах измеряется цветовая температура.
7. Какие приборы и какое оборудование уместно использовать на экспозиции при демонстрации монет, медалей, печатей, бонов, предметов прикладного искусства.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Сфотографируйте на постоянной экспозиции Государственного Эрмитажа выставочный зал с произведениями живописи и объясните, по какому принципу осуществлена развеска произведений.
2. Найдите в любом музее, имеющем собрание скульптуры, произведение, которое, по вашему мнению, экспонируется без учета объемно-пространственных особенностей скульптуры как вида искусства.
3. Посетите экспозицию музея, в залах которого были бы представлены приборы, инструменты и иные предметы научно-технического наследия, имеющие художественное оформление подобно предметам декоративно-прикладного искусства. Обратите внимание на характер их размещения в витринах и на само музейно-экспозиционное оборудование для их показа.

3.3. Информационно-коммуникационные технологии и мультимедиа в проектировании музейных экспозиций и выставок

Для понимания роли информационно-коммуникационных технологий в повседневной музейной практике необходимо определиться с вариациями формулировок этого понятия. Информационные технологии (распространенное сокращение – ИТ), информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) это – процессы, методы поиска, сбора, хранения, обработки, предоставления, распространения информации и способы осуществления таких процессов и методов³¹². Еще один важный для данного раздела термин – мультимедиа – это комплекс программно-аппаратных средств, реализующих отображение информации в звуковом и зрительном видах³¹³. В музейном прочтении термина мультимедиа важно понимание связи контент-наполнения и средств воспроизведения. Таким образом, в основе этого направления музейной деятельности лежат данные, информация, знания и умение ими оперировать.

Современный музей сложно представить без применения компьютерных, а значит и информационно-коммуникационных технологий. Их внедрение проявляется не только в наличии специализированного мультимедиа-оборудования на экспозициях и выставках (внешняя сторона), информационные технологии это и огромный пласт внутренней работы музея: проектирование и макетирование с использованием пространственных моделей, BIM-технологии (building information modeling – информационная модель здания) при строительстве, реконструкции и реставрации зданий, статистика и аналитика активности музейного посетителя, продвижение бренда музея и его проектов в социальных медиа и многое другое. Таким образом, информационно-коммуникационные технологии разделяются на внешнюю (коммуникационную) и внутреннюю (системную, компьютерную) составляющие, неразрывно между собой связанные.

В большинстве своем компьютеризация музеев началась с фондовых подразделений, и уже по результатам этой работы в музейных экспозициях, на выставках и в компьютерных классах появились первые электронные каталоги, доступные музейной аудитории³¹⁴. Был промежуток времени, когда мультимедиа увлекались излишне, и складывалось ощущение, что чем больше экранов и проекторов на экспозиции, тем музей интересней. Но, как и любой ажиотаж, эта тенденция ушла в прошлое, а то что мы наблюдаем сейчас, это, чаще всего, вдумчивое, направленное, корректное вписывание технологических объектов в ткань музейной экспозиции или выставки, стремление приме-

³¹² Об информации, информационных технологиях и о защите информации: Федеральный закон от 27 июля 2006 г. № 149-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 // (дата обращения 13.01.2020).

³¹³ Рязанцев В. Д. Большая политехническая энциклопедия. URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&dict_id=140 (дата обращения 23.02.2020).

³¹⁴ Михайлова А. В. История информатизации музеев России // Тезисы докладов на международной конференции АДИТ 2013. Ханты-Мансийск: Баско, 2013. С. 6–19.

нить ИКТ для большего погружения, вовлеченности, познания, где применяемая технология является способом, а не целью.

Музеи посещают миллионы людей, как реально, так и посредством сети Интернет, при этом в современной статистике «виртуальный» посетитель играет все более важную роль³¹⁵. А значит, при работе над любым музейным проектом нужно продумывать степень его открытости, полноты сведений и варианты последующего доступа к нему в Интернет-пространстве.

Любой экспозиционный или выставочный проект уникален, и в самом начале работы над ним, авторам следует оценить необходимость и возможность использования ИКТ. Не стоит применять мультимедийные средства если они изначально видятся как инородный объект, который не вписывается в дизайнерское решение или просто установлено потому что «так нужно/модно». Стоит задуматься о целесообразности внедрения, если возможности здания не позволяют корректно работать оборудованию (нет доступа воздуха для вентиляции, устаревшая электрическая сеть и т. д.), нет ресурсов для поддержания его работоспособности (технических, финансовых, человеческих).

Но, безусловно, следует рассматривать внедрение ИКТ как инструмент, расширяющий информационный, познавательный и эмоциональный эффект. Если предложенное оборудование встраивается в дизайн проекта, а в музее хватает ресурсов для обслуживания мультимедиа оборудования. Когда создание мультимедиа цельный процесс, где уровень программного обеспечения и качество создаваемого контента соотносится с возможностями воспроизводящей техники³¹⁶.

Безусловно, внедрение ИКТ на экспозициях и выставках существенно расширяет творческий арсенал авторов, становится возможным большее погружение в новое пространство, использование разнообразных способов донесения информации, расширение спектра каналов восприятия. Вовлечение посетителя, его переход от пассивного наблюдателя в активного участника событий, который сам выбирает траекторию движения, сюжеты, действия.

То же самое можно сказать и о внедрении внутренних систем сбора информации, навигации, дополненной реальности, специализированных приложений и т. д. Мало создать продукт, необходимо иметь четкое представление, достаточно ли для него контент-наполнения, с какой целью собираются данные, есть ли ресурс для создания и актуализации контента, поддержания работоспособности оборудования и программного обеспечения, каковы перспективы развития и многое другое в рамках конкретного проекта.

Самый главный вопрос, на который необходимо ответить перед началом работы над внедрением ИКТ на экспозицию или выставку – какие задачи мы ставим перед этим оборудованием? Если становится очевидно, что искомого эффекта при построении выставки или экспозиции никак не достичь без проекции, информационного киоска, голограммы или интерактивной витрины, и

³¹⁵ Определенов В. В., Гук Д. Виртуальное пространство музея и его посетители // Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций. СПб.: Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского, 2016. С. 23–42.

³¹⁶ Лебедев А. В. О природе музейного проектирования // Музейное проектирование. М.: РИК, 2009. С. 19.

для его применения есть все необходимые составляющие, то применение такого оборудования становится обоснованной необходимостью.

Следующим важным вопросом, ответ на который необходимо дать при работе над проектом: возможно ли применение ИКТ? Достаточно часто, музеи располагаются в исторических зданиях, потенциал которых не рассчитан на нагрузку, которую создает применение довольно энергоемкого мультимедийного оборудования, и это обстоятельство необходимо учитывать при построении будущей экспозиции или выставки. Если в отведенном под выставку зале не хватает розеток, то ни о каком мультимедиа не может идти и речи, а значит необходима техническая модернизация пространства, что подразумевает совершенно другой бюджет и сроки реализации проекта. В этот же контекст необходимо отнести и учесть приоритеты безопасности для экспонатов и людей. Если нет возможности надежного крепления оборудования, или его использование существенно повлияет на температурно-влажностный режим помещения, от применения такой технологии необходимо отказаться.

И еще один вопрос, на который необходимо дать ответ: для какого посетителя мы используем ИКТ? Изучение аудитории музея крайне важный вопрос, при том, не только в рамках понимания «кто приходит в наш музей сейчас», но и в перспективе «кого мы еще хотим привлечь в музей?». Конечно, в каждом конкретном случае, все зависит от проекта, и музеем необходимо будет верно комбинировать классический показ и мультимедиа. Но очевидно, что применение самых современных технологий, требующих непосредственного взаимодействия с ними, способно заинтересовать и привлечь в музейное пространство молодую аудиторию, но может и отпугнуть посетителей старшего возраста не готовых к такому диалогу. В то же время, аккуратное вписывание фонового ИКТ, не требующего непосредственного взаимодействия, способно обогатить опыт восприятия экспозиции людьми старшего поколения, но для посетителей молодого возраста окажется недостаточным. Ярким примером такой увлеченности может служить случай замены классических этикеток QR-кодами, без текстового дуближа, таким образом, значительная часть посетителей просто не могла их считать, так как их телефоны не были оснащены функцией считывания. Конечно, QR-код существенно расширяет возможности информирования, позволяет прикреплять статьи, изображения, фильмы, дополненную реальность и т. д. Но лишать посетителя возможности прочитать классическую этикетку все-таки не стоит.

В начале работы, а именно на этапе создания научной концепции, при выстраивании последовательности комплексов, выделении разделов, нуждающихся в трансляции через средства ИКТ, необходимо обозначать варианты реализации с указанием оборудования.

При утверждении рабочей группы проекта необходимо, в обязательном порядке, включить в ее состав экспертов, представляющих технические подразделения музея. Специалисты по эксплуатации здания, архитекторы, ИТ-специалисты, инженеры, способны существенно скорректировать тематико-экспозиционные планы, архитектурно-художественные решения проекта оценив степень готовности коммуникаций, сетей, технической базы и т. д. Расширенная тематическая структура экспозиции (РТС) и тематико-экспо-

зиционный план (ТЭП) должен включать перечисление мультимедийных и иных компьютерных технологий, их обоснование, характеризовать их контент-наполнение.

В современных реалиях разработка архитектурно-художественного решения (АХР) чаще всего происходит в специализированных графических программах, позволяющих с точностью просчитать параметры помещений, визуализировать образы, скорректировать цветовую гамму и многое другое. Создание пространственной модели позволяет авторам и членам рабочей группы корректировать проект в любое время и из любой части света. Создавая пространственную модель (макетирование) с применением ВМ-технологий, возможно учесть все конструктивные особенности помещения, избежать аварийных ситуаций, связанных с некорректным подключением коммуникациям, просчитать степень комфортности различных категорий посетителей на проектируемой экспозиции или выставке. Современное моделирование позволяет увидеть будущий проект глазами среднестатистического посетителя, группы (какому количеству человек будет комфортно в зале), людей с ограниченными возможностями здоровья (скорректировать пандусы, высоту витрин, угол освещения для маломобильных групп) и т. д. Моделирование объектов ИКТ на таких моделях также сокращает время для выбора модификации конкретного оборудования. Адаптация созданной модели к очкам дополненной реальности позволяет фактически посетить будущую экспозицию или выставку до ее создания.

Финальная корректировка оборудования, программных комплексов и других аспектов всегда происходит на этапе создания, монтажа, именно поэтому, необходимо закладывать время на такие работы, устранение неполадок и неточностей. В этот же период проводится стресс-тестирование работы всего компьютерного оборудования, мониторинг потребления энергии и выработка решений по ее экономии без вреда для комфорта посетителей.

Базовых разновидностей интерактивного оборудования, чаще всего используемых для выставок и экспозиций, не так уж много, но в каждом из этих видов огромное количество вариаций, а соответственно и сочетаний между ними невероятное количество.

Следует начать с осветительного оборудования, так как именно свет и цвет создают необходимое настроение, помогают управлять акцентами, рисовать сценарий. Фоновое освещение позволяет производить зонирование, корректировать цветовую температуру, в зависимости от количества посетителей в зале, а также позволяет осуществлять приглушение освещения при отсутствии аудитории. Акцентное освещение с модулями управления позволяет выделять объекты показа (оно может иметь как сценарную установку, так и управляться вручную), менять спектр освещения для выделения особенностей экспоната. Но необходимо помнить про соблюдение ГОСТов в части осветительного оборудования, и не использовать вредящее экспонатам излучение или цветовую температуру.

Витринное оборудование с интерактивными модулями сейчас весьма разнообразно, но при всей технологичности оборудования приоритетом для музея всегда должна быть безопасность объектов показа, а значит соблюдение базовых требований к экспозиционному оборудованию – герметичность, обеспечение температурно-влажностного режима, ударопрочность.

Одной из наиболее показательных разновидностей интерактивного оборудования является витрина, в которой одно (или несколько) из стекол заменено прозрачным дисплеем, на который выводится текстовая и графическая информация об экспонате, находящемся внутри. В качестве дополнения, такая витрина может быть снабжена поворотным модулем, позволяющим рассмотреть предмет со всех сторон. Контент-наполнением такой витрины может быть смешанная реальность, короткие тексты, графика, временная шкала (time-line) и т. д.

Витрина с прозрачным дисплеем или специально подготовленным стеклом, в которой возможно дополнительно подсвечивать объекты, находящиеся внутри. Данная технология может быть совмещена с предыдущей, показ может осуществляться как сценарно, с выводом интерактивной или текстовой части на дисплей, или посетитель самостоятельно выбирает предмет для показа.

Голографическая пирамида не является классической витриной, это мультимедийное оборудование, в котором используется технология псевдоголограммы. В том случае, если показать предмет не представляется возможным на помощь приходит разнообразные голограммы, позволяющие сформировать представление о реальном или уже не существующим объекте.

Также стоит отметить внедрение в классические витрины стекол с переменной прозрачностью, затеняющихся в зависимости от внешнего освещения или в связи с отсутствием посетителей в ближайшем радиусе (до 3 метров), в случае приближения человека стекло витрины вновь становится прозрачным, при необходимости включается дополнительная подсветка. Такая технология обеспечивает лучшую защиту экспонатов от вредоносного излучения.

Большим разнообразием вариаций отличается сенсорное оборудование, это информационные киоски, экраны, столы. Сенсорные устройства различаются размером экрана, разрешением, и количеством одновременно работающих пользователей (one touch / multitouch), способом крепления (напольные, настольные, настенные). Программные средства и контент-наполнение подобного оборудования напрямую зависят от концепции проекта и цели его установки. Стандартным вариантом является информирование посетителя посредством текстов, изображений, аудио- видео-фрагментов, а также для игрового закрепления контента (квесты, игры, викторины).

В качестве дополнения к информационным киоскам могут внедряться бесконтактные сенсоры (kinect и подобные ему), которые являются горизонтально ориентированными устройствами, состоящими из сенсоров глубины, цветной видеокамеры. Kinect-сенсор размещается выше или ниже экрана, или информационного киоска, что обеспечивает полное трехмерное распознавание движений тела, мимики лица³¹⁷. Изначально он создавался и применялся как бесконтактный игровой контроллер, но в музейной среде это устройство нашло применение на инсталляциях, интерактивных и игровых модулях, для регулирования освещенности и прозрачности стекол витрин и т. д.

Проекционное оборудование, следующая разновидность популярного в музейной практике мультимедиа. Это группа устройств, используемых для отображения информации на различных поверхностях. Разнообразие устройств, пред-

³¹⁷ Cleveland Museum of Art. Gallery One – трансформация эмоций. URL: <http://mart-museum.ru/portfolio/gallery-one-part-1/> (дата обращения 10.02.2020).

ставленных на рынке весьма велико, и нужно учитывать большое количество факторов при выборе оборудования, таких как: фокусное расстояние, параметры и вес, мощность, регулировка яркости, контрастности, параметры соотношения сторон, разрешение, длительность непрерывной работы ламп, степень распространённости, стоимость комплектующих и т. д. Проекция, как правило, создаётся под конкретное оборудование. Рассмотрим их некоторые разновидности.

Неизменяемые плоскостные проекции – к таким можно отнести демонстрацию фильмов, презентаций, статичных изображений, текстов. Такие проекции могут занимать всю поверхность стен и потолка (панорамные) и в буквальном смысле создавать пространство или существенно преобразовывать его, как это происходит в «Музее железных дорог России» (Санкт-Петербург).

Изменяемые плоскостные проекции (когда транслируемые объекты взаимодействуют с входящим в проекцию человеком) – к этому типу можно отнести интерактивный пол, жестовые проекции, kinest-инсталляции и т. д. Инсталляция «Древние моря» в зале палеонтологии «Государственного музея Природы и Человека» (г. Ханты-Мансийск) создавалась для погружения посетителя в мир вымерших морских животных, это была проекция на пол, и в пассивном режиме проекция населявшие ее животные мирно плавали, изучали поверхность, но когда посетитель входил в проекцию, древние морские обитатели сначала прятались от него, но позднее, осмелев подплывали ближе, изучали.

Проекция на стекло с сенсорной пленкой, это чаще всего обратная, при которой проектор скрыт от посетителя, а на полупрозрачное стекло транслируется визуальный ряд. Такая проекция позволяет создать эффект полупрозрачности, зыбкости, иллюзорности. Экспозицией, в которой именно такого эффекта удалось достигнуть является «Вселенная воды» в ГУП «Водоканал» (Санкт-Петербург).

Также на музейных экспозициях и выставках возможно применение проекции на текстуру (ткань, элемент одежды, объемную карту и т. д.), сложную форму (манекен, скульптуру, устройство и т. д.), просчитанной и сведенной для иллюстрации объема, границ поверхности или объекта. Такой вариант проекции позволяет «оживить» объект, придать ему движение или проиллюстрировать вариативность расцветок. Интерактивная проекция может взаимодействовать с посетителем посредством kinest-датчиков или стилизованных кнопок, для сохранения тактильного эффекта. Медиа-инсталляция «Salt Worldwide» для «German Salt Museum» (г. Люнебург, Германия), дает посетителю возможность самостоятельно изучить историю разработки соляных месторождений по всему миру, пути транспортировки, влияние соли на экономику, это достигается через прикосновение к кристаллам соли, расположенным на интерактивной карте.

Более сложным вариантом такой проекции является видео- или 3D- мэппинг, вопреки расхожему мнению этот вид проекции применим не только для больших пространств, таких как внешние стены зданий, возможно и более камерное вписывание такой технологии в пространство, проекцию на объемные предметы. В качестве примера может служить объектный мэппинг в «Соловецком государственном историко-архитектурном и природном музее-заповеднике» (пос. Соловецкий), который «оживляет» объемный макет архитектурного ансамбля монастыря, иллюстрируя историю его создания. Из не так давно открывшихся музеев, активно применяющих не только прямые проекции но и панорамные, ис-

кривленные и 3D мэппинг, можно назвать «National Museum of Qatar» (г. Доха)³¹⁸ где общая площадь видеопроекций разного типа занимает более 3000 кв. м.

Применение голографической проекции требует значительных усилий и существенных площадей, так как для ее реализации требуется система отражающих поверхностей. Голограммы позволяют проиллюстрировать объекты различного масштаба, внедрить персонаж, объемно представить реконструкцию события. Голографический театр в Павильоне № 25 «Нефтяная промышленность» на ВДНХ (Москва) ярко иллюстрирует образы специалистов-геологов разных периодов, они предстают в соответствующих интерьерах, образе, рассказывая историю от первого лица.

Звук – важная составляющая в восприятии человека, но для музея очень важно корректно пользоваться этим каналом, не создавая назойливого шума в своем пространстве. Фоновый звук достаточно часто применяется в музеях, это может быть озвученный текст экскурсии, транслирующийся в зале или на открытых площадках, тихий фоновый звук, сопровождающий посетителя, включающийся от его появления в зале или работающий циклично (пение птиц, звук работающего станка, песня и т. д.). Широкое распространение получила технология «звуковой души», которая позволяет транслировать звук в четко выбранном диапазоне, и его слышат только те посетители, что оказались в радиусе действия устройства.

Для того, чтобы избежать излишнего шума и какофонии, целесообразно использование локальных динамиков, предназначенных для индивидуального прослушивания, они могут быть стилизованы под схожие по назначению технические устройства (телефонные трубки, радио наушники и т. д.), или иметь стандартную грушевидную форму. Звуковая инсталляция «Анекдот» на экспозиции «Советская эпоха между утопией и реальностью» в «Государственном музее политической истории России» (Санкт-Петербург) стилизована под уличный телефонный автомат 1970–1980-х гг., снимая трубку посетитель слышит популярные политические анекдоты советского периода.

Обозначив некоторые устоявшиеся, давно применяемые в музейной среде технологии, нельзя обойти вниманием те, что активно развиваются и внедряются прямо сейчас: AR – дополненная реальность, VR – виртуальная реальность, ИИ – искусственный интеллект. Дополненную реальность можно испытать во многих российских музеях благодаря приложению – ARtifact³¹⁹. Виртуальная реальность позволяет увидеть вещи недоступные для классического показа – войти внутрь молекулы, увидеть пространства закрытые для большинства посетителей. Практика применения голосовых помощников в музее способна существенно индивидуализировать информационный поток для посетителя, сделать его опыт посещения уникальным.

В случае, если на экспозиции или выставке нельзя внедрить мультимедийные средства показа, следует переместить их в специально создаваемые пространства. Зал самостоятельного познания, как правило, выведен за пределы

³¹⁸ Чем удивляет новый Национальный музей Катара. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/6744/> (дата обращения 09.03.2020).

³¹⁹ ARtifact – гид по музеям России с технологией дополненной реальности. URL: <https://ar.culture.ru/> (дата обращения 09.03.2020).

экспозиции или выставки, он позволят посетителю более полно погрузиться в информационный контекст – здесь могут размещаться информационные киоски, проекторы, 3D-макеты и т. д. Такие пространства создаются на входе или выходе из экспозиционного зала, для подготовки к посещению или для закрепления впечатления. Выделенное, зонированное пространство познания позволяет не разрывать контекст классического экспозиционного показа, четко соблюдать время просмотра (если есть ограничения по времени нахождения в зале).

Зал релаксации – как правило, пространство «белого шума», не насыщенное информационной составляющей. Это могут быть абстрактные проекции, фоновые звуки, опосредованно связанные с общей тематикой музея. Во многих музеях такие залы создаются для того, чтобы дать посетителю возможность передышки между насыщенными, сложными в восприятии выставками или экспозициями.

Лекционные залы, кинотеатры, – такой хорошо оборудованный зал показа существенно упрощает музею практику проведения тематических лекций, показа документальных и художественных фильмов, конференции, презентаций и т. д. Крайне неудобно проводить такие мероприятия непосредственно на экспозиции или выставке. 3-4-5D кинотеатры тоже возможны в музеях (особенно, технической и естественно-научной направленности), но будут интересны только в том случае, если музей будет способен создать уникальный контент для таких кинозалов.

Контент-наполнение мультимедиа на выставках и экспозициях может быть сведено к базовым направлениям или микшироваться:

- Тексты – заметки и статьи с ограниченным количеством печатных знаков. Необходимо использовать оригинальный текст, адаптированный под музейную целевую аудиторию.
- Изображения – фотографии предметов, рисунки, карты, схемы и другой статический иллюстративный материал.
- Видео – как правило, ролики и фильмы. Просмотр серии роликов может идти циклично, или по требованию. Если общих хронометраж видео на одной точке превышает 20 минут, нужно предусмотреть комфортные условия для сидячего просмотра.
- Аудио – помимо фоновых звуков и аудиоэтикеток возможно использование каталогов фондовых аудиозаписей: речи политиков, голоса исполнителей, поэтов, артистов, музыка, этнографические материалы и т. д.

Созданное для экспозиции или выставки контент-наполнение может быть адаптировано и для показа в сети Интернет, как для продвижения и рекламы проекта, так и для создания его виртуальной версии. Первым источником информирования посетителя является музейный сайт, на котором за несколько месяцев до открытия выставки или экспозиции должна быть выложена вся информация о проекте, сроки его работы, промо-ролики и т. д. Это важно для аудитории, которая заранее планирует свой визит в музей, именно на странице сайта они будут уточнять всю необходимую для себя информацию.

Не менее важным источником информирования являются социальные сети и тут необходимо четко понимать особенности аудитории каждой из них, на что и в каком паблике делать акцент. Помимо классических текстовых анонсов,

сопровождаяемых фотографиями, инфографикой или рисунками для продвижения проекта важно использовать видео-формат (фильмы, промо-ролики), прямые эфиры (интервью с куратором, авторская экскурсия и т. д.), опросы и другие постоянно обновляющиеся инструменты социальных сетей³²⁰.

За время работы выставки ее кураторам или PR-службе музея необходимо аккумулировать всю обратную связь по выставочному проекту (активность в социальных сетях, репортажи и интервью, статьи и пресс-показы), нельзя потерять ценную для истории музея информацию. Чтобы полноценно сохранить проект в цифровом виде возможно провести оцифровку залов, прикрепить перечень экспонатов проекта, аудио и видео, все что необходимо для создания виртуального тура по экспозиции или выставке по завершению ее работы. Создание виртуальных выставок становится отдельным весьма интересным жанром музейного творчества, и часто это самостоятельный проект, а не версия реально существовавшего.

Крайне редко можно наблюдать ситуацию, когда в залах музея корректно встраивается и обслуживается мультимедийное оборудование, а его внутренняя работа происходит без качественной компьютеризации (нет внутренней сети, электронной базы данных, серверов, электронного документооборота и т. д.). В части информатизации очень четко работает зависимость уровня развития внутренней экосистемы, и внешних проявлений. В первую очередь информатизация должна коснуться систем учета и хранения, климат-контроля, систем безопасности, бухгалтерского учета и документооборота, и уже после, накопив нужное количество сведений и опыта, можно начинать делиться этой информацией, внедрять прогрессивное оборудование, собирать и анализировать сведения. Если внутренняя жизнь музея подчиняется принятой концепции цифрового развития, и этот документ затрагивает и связывает все проявления жизни музея, только в этом случае можно говорить о корректном внедрении ИКТ на экспозиции и выставки.

Рекомендованная литература

1. Богомазова Т. Г. Экспозиция без границ: от музейной базы данных к информационно-экспозиционному пространству музея / Т. Г. Богомазова. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2005. – Т. 8., – Вып. 4. – С. 1–12.

2. Бородкин Л. И. Digital history: применение цифровых медиа в сохранении историко-культурного наследия? / Л. И. Бородкин // Историческая информатика. – 2012. № 1. – С. 14–21.

3. Грекул В. И., Коровкина Н. Л., Куприянов Ю. В. Методические основы управления ИТ-проектами / В. И. Грекул, Н. Л. Коровкина, Ю. В. Куприянов. – М., Саратов: Интернет-Университет Информационных Технологий (ИНТУ-ИТ), Вузовское образование, 2017. – 392 с.

4. Козловская Н. В., Тамм В. А. Музейный сайт – ресурс коммуникации и аналитики / Н. В. Козловская, В. А. Тамм. // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2012. – № 6. – С. 79–85.

³²⁰ Михайлова А. В. Стратегия работы с социальными сетями // Справочник руководителя учреждения культуры. 2014. № 8. С. 54–56.

5. Лебедев А. В. Музей как информационная система / А. В. Лебедев // XVI Ежегодная международная научно-практическая конференция АДТИТ–2012. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/adit-2012-t/903.html> (дата обращения 07.12.2019).

6. Михайлова А. В. История информатизации музеев России / А. В. Михайлова // Тезисы докладов на международной конференции АДТИТ–2013. – Ханты-Мансийск: Баско, 2013. – С. 6–19.

7. Михайлова А. В. Стратегия работы с социальными сетями / А. В. Михайлова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2014. – № 8. – С. 54–56.

8. Об информации, информационных технологиях и о защите информации: Федеральный закон от 27 июля 2006 г. № 149-ФЗ. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798 // (дата обращения 13.01.2020).

9. Определенов В. В., Гук Д. Ю. Виртуальное пространство музея и его посетители / В. В. Определенов, Д. Гук // Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций: XI Всероссийская научно-практическая конференция «Электронные ресурсы библиотек, музеев, архивов»: сб. мат. – СПб.: Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского, 2016. – С. 23–42.

Контрольные вопросы

1. Какие факторы необходимо учитывать, при планировании внедрения мультимедиа на экспозиции и выставки?

2. Что делать, если в пространстве экспозиции или выставки невозможно внедрить мультимедийное оборудование?

3. Назовите разновидности экспозиционного (выставочного) мультимедиа.

4. Назовите основные разновидности контент-наполнения информационно-коммуникационного оборудования для музейных экспозиций (выставок).

5. Опишите опыт применения мультимедиа на экспозициях и выставках в музеях на 3 реализованных проектах.

6. Охарактеризуйте представленные в музеях проекты с использованием дополненной реальности.

Задания для самостоятельного выполнения

1. Составьте схему зала и опишите все представленное в нем мультимедийное оборудование по разновидностям (на реально существующей выставке или экспозиции).

2. Проанализируйте опубликованную информацию о выставочном проекте (на выбор) на сайте музея и в социальных сетях (стиль и объем текста, иллюстративный материал, наличие видео-аудио, прямые эфиры и т. д.).

3. Скачайте приложение ARtifact, выберете один из представленных в нем музеев, посетите его, с использованием всех опций, представленных в приложении, опишите свой опыт в виде эссе.

Заключение

История выставочной деятельности, уходящая в далекое прошлое, в своих разнообразных появлениях позволяет узнать, как проходили и чему были посвящены музейные выставки в XX веке. Изучение основных тенденций в ретроспективном ключе дает возможность изучить богатый опыт и уверенно смотреть в будущее, смело проектируя новые музейные пространства. Этот вид деятельности требует специальных знаний, умений и навыков, приобретению которых может способствовать данное учебное пособие, призванное помочь будущим музеологам в освоении целого цикла профильных дисциплин.

Современная музейная экспозиция и выставка являются особым синтетическим научно-художественным произведением, которое создается в соответствии с единым идейным замыслом, определяющим принцип отбора, группировку и интерпретацию экспонатов на основе научного, сценарного и художественно-дизайнерского решения. Являясь основным каналом и центральным звеном музейной коммуникации, музейная экспозиция может быть в соответствии с семиотическим подходом рассмотрена как многоуровневый текст. В силу социального запроса экспозиция создается как образовательный проект, зачастую предусматривающий инклюзивное образование, а в рамках экономического подхода выступает как основной музейный продукт. В любом случае – экспозиция – это лицо современного музея, определяющее его привлекательность для публики и во многом определяющая его роль и значение в культурном пространстве города, региона, страны. Выставка во всем многообразии ее жанров позволяет не только дополнить стационарную экспозицию музея, но и раскрыть фондовые собрания для посетителей, показать новые поступления, вспомнить о юбилейном событии, поднять актуальную тему, иными словами решить широкий спектр социокультурных задач.

Проектирование музейных экспозиций и выставок невозможно без прочного теоретического фундамента, помогающего постижению архитектуры экспозиционно-выставочного пространства, освоению методов его построения, верному выбору принципов создания, отбору предметов для презентации с учетом множества технологических требований, в том числе и применения информационно-коммуникационных технологий и мультимедиа. Опыт показывает, что мультимедийная компонента современной музейной экспозиции или выставки, безусловно, при приоритете подлинного музейного предмета – экспоната, помогает сократить объем занимаемого экспозиционного пространства, а также дифференцировать музейную информацию в соответствии с потребностями разнообразных групп посетителей.

Предмет, изъятый из среды бытования и помещенный в музейный контекст, становится доступен для обозрения в пространстве экспозиции или выставки. С этого момента объем и способы извлечения информации внешнего и внутреннего полей музейного предмета определяются организаторами экспозиции или куратором выставки. Логика построения экспозиционного пространства

уникальна и в современных реалиях не сопряжена с методами наук, изучающих непосредственно музейный предмет. Оказываясь в музее, предмет теряет свою первоначальную функцию и прежнее окружение, следовательно, освобождается от конкретных ассоциаций. Экспозиционное пространство создает для предмета новый контекст и тем самым отправляет в социум определенное закодированное сообщение, что требует профессионализма и налагает особую ответственность на его создателей.

Экспозиционно-выставочное пространство в музее – весьма динамично развивающаяся и эластичная субстанция. При умелом проектировании оно приобретает различные формы, наполненные, с одной стороны, конкретным содержанием, определяемым тематикой и составом музейного собрания, а, с другой, следуя от нейтральности и постепенно приближаясь к музейному образу, становится особым видом искусства. Экспозиционер работает с предметом, пространством, временем, светом, звуком, движением. Исключительно во взаимосвязи всех этих компонентов между собой и одновременно взаимодействия с музейной аудиторией рождается музейная экспозиция, что во многом приближает ее к театральному действу.

Если еще пару десятилетий назад авторские экспозиции и выставки вызывали настороженность и неоднозначную оценку как музейных специалистов, так и публики. В наши дни осознание того, что музейное проектирование – это искусство, соединяющее науку, элементы архитектурного проектирования, художественного и технического конструирования, декоративного творчества, театральной драматургии, сценографии, является прямым путем к признанию и успеху.

Экспозиционно-выставочная деятельность – это широкое поле для основанного на профессиональных знаниях творчества, которое включает архитектурно-пространственную организацию экспозиционных материалов, конструктивное построение и специальное оборудование, цветовое и световое решение, создание образа и т. п. на основе художественно-композиционных принципов и приемов. Именно образно-выразительная составляющая экспозиции задает вектор ее восприятия, обеспечивает ее коммуникативность, эмоциональное воздействие и высокий уровень решения функциональных задач, связанных с сохранностью и презентацией экспонатов. Музейные практики и развитие методологии экспонирования влекут за собой актуализацию представления музейных предметов не только на выставках, но и пространстве экспозиции. Многие отечественные музеи приходят к необходимости проведения серьезной реэкспозиции или открытия новых разделов экспозиций.

Современная практика сохранения наследия свидетельствует о том, что музейная среда становится более гибкой и границы ее неуклонно расширяются. Музеефикации подвергаются не только материальные предметы, но и нематериальное культурное наследие, культурный ландшафт и урбанизированные локусы. Понятия о музейном предмете и объекте культурного наследия трансформируются. Изменения в музейной среде коснулись и переориентации на максимальную доступность в самом широком понимании экспозиционно-выставочного пространства. Предметы естественнонаучных коллекций, сложные исторические и художественные процессы репрезентируются, в том числе, и

при помощи мультимедийных инсталляций и других современных способов передачи информации. В силу этого происходит интенсивное развитие музее-логической мысли, особенно в области теории музейного предмета и музейной коммуникации, лежащих в основе проектирования музейных экспозиций и выставок, что нашло отражение в учебном пособии, предназначенном специали-стам XXI в.

Изучение процесса проектирования музейных экспозиций и выставок в историческом, теоретическом и прикладном аспектах, по мнению коллекти-ва авторов учебного пособия, должно способствовать профессионализации данного направления музейной деятельности. Изложенные авторами основы проектирования могут служить подготовке музеологов, способных отвечать вызовам времени, креативно мыслить и самостоятельно решать поставленные задачи.

Список иллюстраций

Иллюстрации к п. 1.4.



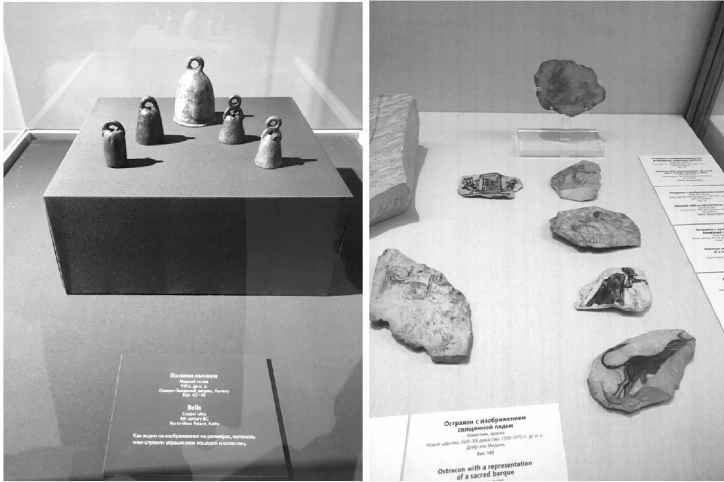
Обложка каталогов выставок «Молодые художники Архангельска» и «Север-86» в Архангельском музее изобразительных искусств.

ВЫСТАВКА «Искусство и революция» — первая совместная выставка музеев Северо-Западной зоны. Ее устроители: Архангельский областной музей изобразительных искусств, Вологодская областная картинная галерея, Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Республиканский художественный музей Коми АССР. В эти молодые музеях (почти все они образовались примерно в одно время — в самом начале шестидесятых годов, исключение составляет Республиканский художественный музей Коми АССР, образованный в 1949 году) сложились, возможно, в чем-то еще недостаточно полные, но интересные и разнообразные коллекции советского изобразительного искусства. В подготовке празднования 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции решено было провести первую совместную выставку, которая позволила бы познакомить зрителей с искусством послереволюционной поры

Фрагмент текста каталога выставки «Искусство и революция» — первой совместной выставки музеев Северо-Запада (1987)



Государственная Третьяковская галерея. Здание на Крымском валу.
Выставка «Авангард. Список № 1. Из истории Музея живописной культуры».
10.2019 – 02.2020.



Систематический метод экспонирования.

Сверху: академический ряд – колокольчики – украшение сбруи лошадей и колесниц, выставка «Памятники ассирийского искусства из коллекции Британского музея» (Государственный Эрмитаж, 2020), остраконы с рисунками, выставка «Нефертари и Долина цариц. Из Египетского музея в Турине» (Государственный Эрмитаж, 2017).

Снизу: массивированный показ – музыкальные инструменты симфонического оркестра на постоянной экспозиции Музея Музыки в Шереметевском дворце (Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2019.)





Сверху: Предметный комплекс – статуи Муз из коллекции маркиза Кампаны. Снизу: выделение экспозиционного центра, ведущий экспонат – кисть руки колоссальной статуи Константина. «Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны» (Государственный Эрмитаж, 2019).

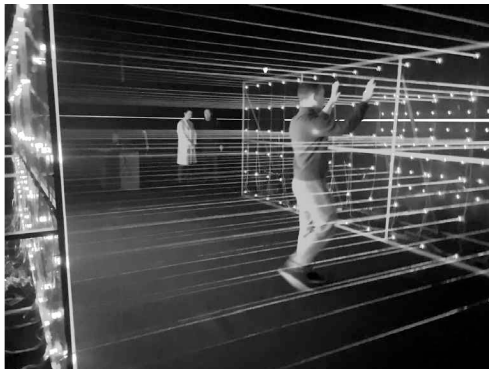


Снизу: ансамблевый метод показа живописного цикла «История Психеи» Мориса Дени (1907–1908) – реконструкция Белого зала (Музыкального салона) в доме И.А. Морозова в Москве. Выставка «Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры» (Главный штаб, Государственный Эрмитаж, 2019), в настоящее время – часть постоянной экспозиции.





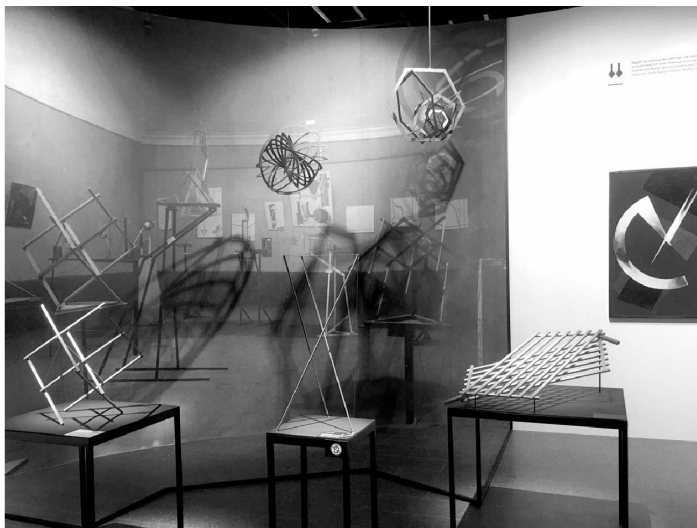
Концептуальные и иммерсивные выставки. Сверху: «Чем пахнет цирк?» (Музей циркового искусства при Большом Санкт-Петербургском цирке, 2016). Снизу: «Лаборатория будущего: кинетическое искусство в России», раздел «Лаборатория среды». (Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург, 2020).





Использование фотографии (метод перекрестного документирования) для обозначения культурного контекста, усиления выразительности экспонатов (рукописных текстов, предметов прикладного искусства). «Жизнь в средневековом Хорасане. Гениза из Национальной библиотеки Израиля». (Государственный Эрмитаж, 2019/2020).



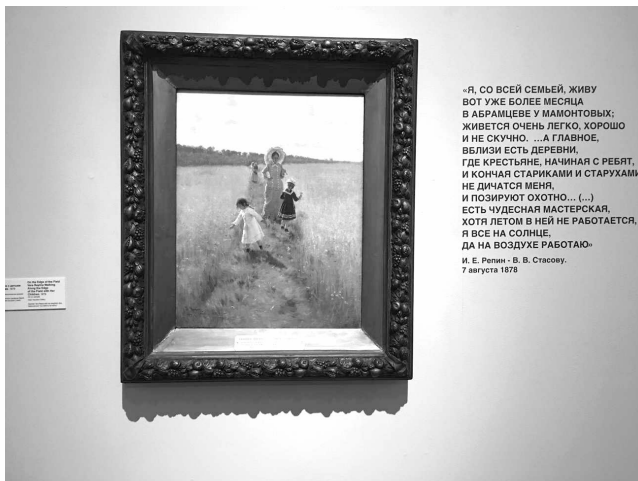


Реконструкция выставочного проекта по фотографии. Реконструкция зала конструктивистов Второй выставки ОБМОХУ 1921 г. (В. Колейчук, 2006). Представлена на выставке «Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России» (Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург, 2020).



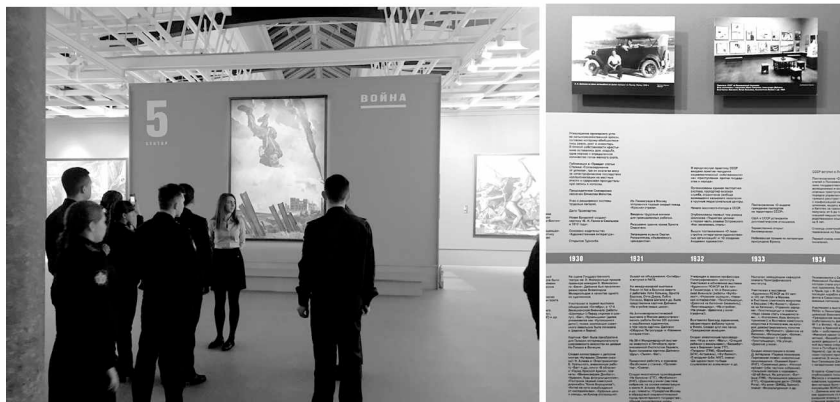


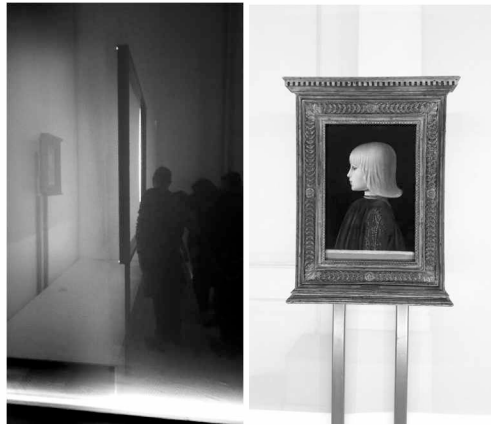
Текст в экспозиции: заглавный текст (сверху слева) и цитаты (объяснительные тексты), отобранные из переписки, дневниковых записей и суждений современников. Выставки «И. Е. Репин. К 175-летию со дня рождения» (Государственный русский музей, 2019/2020); «Константин Сомов. Живопись и графика» (KGallery, Санкт-Петербург, 2017).





Заглавия разделов и лента времени. Выставочный проект «Дейнека/Самохвалов» (Центральный выставочный зал «Манеж», 2019/2020).





Слева: Посетители и экспонат. Вид сквозь перегородку из ткани.
Справа: Пьеро делла Франческа. Портрет Гвидобальдо да Монтефельтро.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Выставка «Пьеро делла Франческа. Монарх живописи», 2018–2019.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Слева: Создание целостного активно воздействующего художественного образа средствами выставочного дизайна. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Выставка «Свободный полет», 2019.
Справа: Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства. Выставка «Земля дыбом. Из истории русского театрального экспрессионизма», 2019.



Выставка «Николай и Лев Гумилевы. По линии наибольшего сопротивления», 2019. Музей-квартира Льва Гумилева, филиал Государственного литературно-мемориального музея А. А. Ахматовой в Фонтанном доме.



Слева: Экспозиционная конструкция как часть произведения художника. Выставка «Мой музей настоящего». Организаторы: благотворительный фонд «Абсолют-помощь», Политехнический музей. Москва, Коломенское, фестиваль «Пикник „Афиши“», 2019.

Справа: Выставка «Мой музей настоящего». Организаторы: благотворительный фонд «Абсолют-помощь», Политехнический музей. Москва, Коломенское, фестиваль «Пикник „Афиши“», 2019.



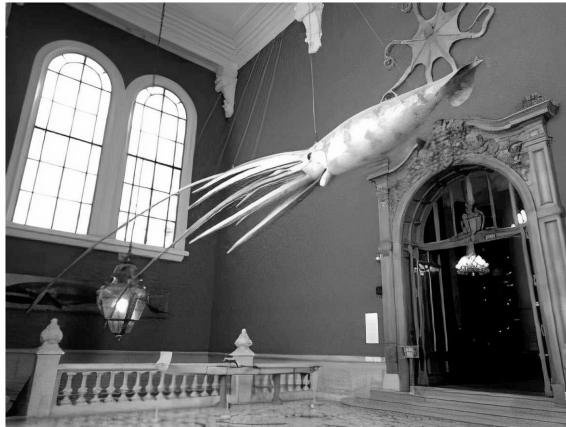
Систематическая минералогическая коллекция.
Музей естественной истории (Вена).



Биогруппа. Музей естествознания (Хельсинки).



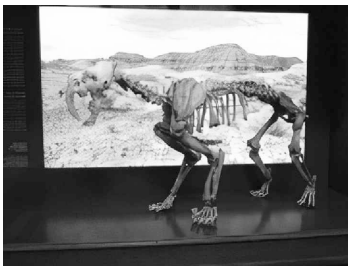
Государственный дарвиновский музей.
Экспозиция «Пройди путем эволюции».



Океанографический музей Монако. Ведущий экспонат.



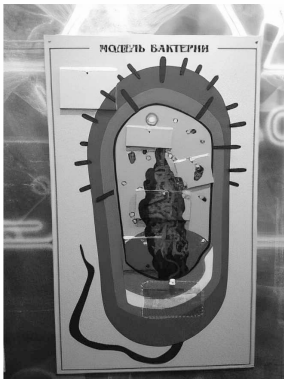
Эстонский музей природы. Массированный показ.



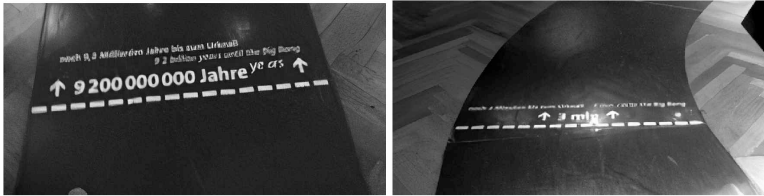
Музей естественной истории (Вена). Прием реконструкции.
Саблезубые кошки рода смилодон.



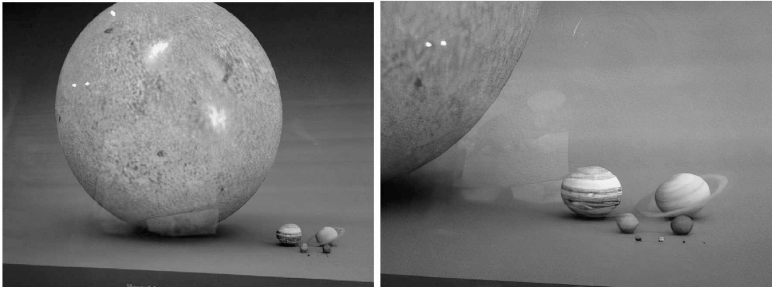
Прием сравнения. Слева – Музей природы Великоустюгского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Выставка «Все о медведе». Справа – Музей естественной истории (Вена). Зубы заблужбых кошек.



Слева – модель бактерии. Военно-медицинский музей в Санкт-Петербурге. Выставка «Шерлок Холмс и доктор Ватсон. Медицинский детектив». Справа – интерактивный стенд на Экологической тропе Государственного Дарвиновского музея.



Выставка, посвященная Большому взрыву.
Музей естественной истории (Вена).



Модель Солнечной Системы. Эстонский музей природы.



Использование технологии дополненной реальности.
Музей естественной истории (Вена).



Объемы экспозиционных залов, вынесенных во внешнее пространство за границы общей плоскости фасада.
Музей Бранли (2005), Париж (архитектор Ж. Нувель).



Здание Музея Леопольда в Вене
(архитектурное бюро «Ortner & Ortner»).



Музей русского импрессионизма в Москве
(архитектор Э. Поттер).



Слева: фасад Художественного музея в Левене (архитектор С. Бейл).

Справа: экспозиционный зал в средневековой церкви монастыря Сен-Мартен-де-Шан, Парижский Консерваторий (Музей искусств и ремесел).



Слева: тесная развеска, близкая ковровой. Музей-замок Гримальди в Кань-сюр-Мер (Франция). Справа: свободная развеска, картины располагаются на отдельных поверхностях. Музей библейского послания Марка Шагала в Ницце (Франция).



Использование экспозиционных щитов и стенов в исторических интерьерах. Академия искусств, Вена (Австрия). Слева: щиты для развески семестровых и курсовых работ студентов Академии. Справа: стенов для экспонирования картин на временных выставках.



Пристенное размещение скульптуры в музейных залах.
Слева: музей Ренуара в Кань-сюр-Мер (Франция). Справа: Музей древностей в Лейдене (Нидерланды).



Размещение экспонатов в витринах. Слева: археологические древности в Национальном музее в Афинах (Греция). Справа: научное оборудование в музее Тэйлор в Хаарлеме (Нидерланды). Внизу: зеркальные фотокамеры в Техническом музее Вены (Австрия).





Вверху: спутник «Луч-15» в атриуме Центрального музея связи им. А. С. Попова в Санкт-Петербурге. В центре: ландшафтная экспозиция в Музее авиации и военной техники («Авиационный парк») в Римини (Италия). Внизу: экспозиция двухколесного транспорта в Техническом музее Вены (Австрия). В глубине перспективы на фотографии видна поворотная платформа с автомобилем Mercedes-Benz W196 «Silberpfeil».



Вверху: экспозиция паровозов; хорошо видна галерея для обзора экспонатов сверху. Музей железных дорог России в Санкт-Петербурге. В центре: троллейбусы в Музее городского электротранспорта в Санкт-Петербурге.

Внизу: корабль-музей крейсер «Аврора» буксируемый в Кронштадт для прохождения реставрационно-ремонтных работ 21 сентября 2014 г.

Учебное издание

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ
ЭКСПОЗИЦИЙ И ВЫСТАВОК
ИСТОРИЯ – ТЕОРИЯ – ПРАКТИКА**

Верстка Е. А. Соловьевой
Дизайн обложки А. С. Мухина
Выпускающий редактор А. С. Шитова

В пособии использованы фотографии из личного архива авторов

Подписано в печать 23.07.2020. Формат 60×90^{1/16}.
Усл. печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 11,5. Тир. 500 (1-й завод 1–50). Зак.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»
(ООО Первый ИПХ)
194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У