И.Б. ВОЛКОДАЕВА

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Дизайн среды» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: vi49@bk.ru

А.С. СОЛОГУБ

Аспирант кафедры «Дизайн среды» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: sologuba@yandex.ru

I.B. VOLKODAEVA

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Environment Design Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
e-mail: vi49@bk.ru

A.S. SOLOGUB

Graduate Student of Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
e-mail: sologuba@yndex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_2_69_81

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ЭКСПОЗИЦИОННОГО ДИЗАЙНА В 20-е ГОДЫ XX ВЕКА

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF DOMESTIC EXHIBITION DEGIGN IN THE 1920s

Статья посвящена становлению отечественного экспозиционного дизайна как самостоятельной синтетической области проектной культуры в 1920-е годы. Объекты «короткого цикла» — временные павильоны и выставочные экспозиции — изучены неравномерно, тогда как сформулированные в этот период проектные принципы продолжают определять современную

российскую музейную и выставочную практику; этим обусловлена актуальность работы. Художественно-композиционные принципы отечественного экспозиционного дизайна 1920-х годов выявляются на материале трёх знаковых проектов: Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года в Москве, советского павильона на Международной выставке декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже и советской экспозиции на Международной выставке «Pressa» 1928 года в Кёльне. Методологическую основу составляют историко-генетический, сравнительно-художественный и формально-стилистический подходы. По итогам анализа предложена типология проектных принципов, объединённых в три группы: композиционно-пространственные (организованный маршрут зрителя, выразительность пространства, экспонаты-доминанты), драматургические (драматургическая композиция, режиссура восприятия, синтез искусств) и художественно-технические (активное использование цвета и света, динамические конструкции). Выявленная система принципов рассматривается как методологическое основание отечественной школы экспозиционного проектирования и сохраняет операциональную значимость в современной практике музейного, выставочного и цифрового дизайна.

The article examines the formation of Russian exhibition design as an independent synthetic field of project culture during the 1920s. The relevance of the study lies in the uneven scholarly coverage of short-cycle design objects — temporary pavilions and expositions — and in the continuing impact of the principles developed in this period on contemporary Russian museum and exhibition practice. The aim is to identify the artistic and compositional principles of Russian exhibition design that emerged in the 1920s through the analysis of three landmark projects: the All-Russian Agricultural and Craft-Industrial Exhibition (Moscow, 1923), the Soviet pavilion at the International of Exhibition of Decorative and Industrial Arts (Paris, 1925), and the Soviet section at the “Pressa” International Press Exhibition (Cologne, 1928). The methodology combines historical-genetic, comparative-artistic, and formal-stylistic approaches. The

study results in a typology of principles structured into three groups: compositional-spatial (organised visitor route, expressiveness of space, dominant exhibits), dramaturgical (dramaturgical composition, direction of perception, synthesis of the arts), and artistic-technical (active use of colour and light, dynamic constructions). It is concluded that the identified system of principles constitutes the methodological foundation of the Russian school of exhibition design and retains its relevance in contemporary museum, exhibition, and digital design practice.

Ключевые слова: экрозиционный дизайн; Русский конструктивизм; Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1923 г.; Советский павильон в Париже 1925 г.; выставка «Пресса» в Кельне 1928 г.; Константин Мельников; Эль Лисицкий; Александр Родченко; выставочная композиция; синтез искусств.
Keywords: exhibition design; Russian constructivism; All-Russian Agricultural Exhibition of 1923; Soviet pavilion in Paris 1925; «Pressa» exhibition in Cologne 1928; Konstantin Melnikov; El Lissitzky; Alexander Rodchenko; exhibition composition; synthesis of the arts.

В каждую историческую эпоху выставочные пространства и музейные экспозиции выступают своеобразным культурным срезом, в котором проявляются материальные, духовные, политические, экономические и научно-технические аспекты деятельности общества. Экспозиционный дизайн занимает в этой системе пограничное положение, формируясь на пересечении архитектуры, сценографии, графического дизайна и приёмов организации зрительского восприятия. Эта пограничность и делает выставочный проект ценным предметом искусствоведческого анализа: в нём концентрированно сходятся художественные и технологические тенденции своего времени.

Отечественная практика экспозиционного проектирования 1920-х годов оказала заметное влияние на развитие выставочного дела как в советской, так и в мировой проектной культуре. Однако изучена она неравномерно. Объекты «короткого цикла» дошли до нас преимущественно в виде эскизов, фотографий и проектных чертежей, что существенно затрудняет реконструкцию авторского замысла и систематизацию проектного опыта. Актуальность темы определяется и тем, что современная

российская проектная практика, от стационарных музейных экспозиций до временных и цифровых выставочных проектов, во многом опирается на принципы, сформулированные именно в этот период.

Историографию вопроса формируют несколько направлений. Фундаментальное исследование М.Т. Майстровской рассматривает экспозиционный ансамбль XX века в широком культурологическом контексте [1]. Работа И.В. Рязанцева [3] остаётся базовым источником по советскому выставочному ансамблю 1917–1970-х годов. Методологический аспект художественного проектирования экспозиций разработан Р.Р. Кликсом [4]. Документы и материалы о выставочных ансамблях 1920–1930-х годов собраны в издании под редакцией В.П. Толстого [7]. Современные классификационные подходы представлены в работе И.В. Андреевой [9]. Планы и фотографии ВСХВ 1923 года в полном объеме представлены в альбоме «Временная архитектура парка Горького» под редакцией М. Назаретян [10]. Вместе с тем в отечественном искусствоведении отсутствует системное сопоставление трёх знаковых проектов 1920-х годов: ВСХВ 1923 года, советского павильона в Париже 1925 года и экспозиции «Pressa» в Кёльне 1928 года по единому набору параметров. Восполнение этого пропуска и составляет научную задачу настоящей статьи.

Цель исследования — выявить художественно-композиционные принципы отечественного экспозиционного дизайна, сформировавшиеся в 1920-е годы, на материале трёх знаковых выставочных проектов. Для достижения цели предполагается решение трёх задач: охарактеризовать историко-культурный контекст становления нового языка выставочной экспозиции; провести сравнительный анализ выставок по единой схеме описания; обобщить выявленные приёмы в систему принципов проектной практики.

Объектом исследования выступает отечественный экспозиционный дизайн 1920-х годов, предметом — художественно-композиционные принципы и приёмы проектирования выставочных пространств. Методологическую основу составляют историко-генетический, сравнительно-художественный и формально-стилистический методы анализа.

Октябрь 1917 года инициировал преобразование всех сфер искусства и проектной культуры России. Новый социальный заказ потребовал принципиально иных подходов к организации публичных пространств, в том числе выставочных: задачи агитации, просвещения и демонстрации достижений молодого государства поставили перед художниками и архи-

текторами вопрос о выработке нового художественного языка. В начале 1920-х годов накопление новаторских идей оформилось в самостоятельное направление — русский конструктивизм, объединивший значительную часть творческой молодёжи в советском искусстве и архитектуре [2].

Конструктивистская парадигма охватила практически все области художественной культуры. В театре она проявилась в работах А.Я. Таирова и В.Э. Мейерхольда, в поэзии и литературе — в творчестве В.В. Хлебникова, В.В. Маяковского и Э.Г. Багрицкого, в художественном проектировании — в проектах А.М. Родченко и В.Е. Татлина, в архитектуре — в работах братьев Весниных, Эль Лисицкого, М.Я. Гинзбурга и А.В. Щусева. Объединяющим началом стало стремление к функциональной целесообразности, конструктивной ясности и активному включению художественного произведения в социальную практику.

Наиболее полное практическое воплощение конструктивистская парадигма получила именно в выставочных проектах. Выставка как тип публичного пространства предъявляла к авторам комплекс задач, недостижимых средствами одной творческой профессии: требовалось одновременно решить вопросы архитектурной формы, экспозиционной режиссуры, графического оформления и предметной среды. Эти обстоятельства превратили выставочный проект 1920-х годов в уникальную площадку синтеза искусств, на которой архитектор, сценограф, художник-плакатист, шрифтовик и фотограф работали как единая авторская команда. Рассмотрим три проекта, последовательно раскрывающих становление принципов отечественного экспозиционного дизайна.

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, открывшаяся в Москве в августе 1923 года на территории будущего ЦПКиО им. М. Горького, стала первым крупным выставочным проектом советской эпохи. Перед организаторами стояла двойная задача: продемонстрировать восстановление народного хозяйства после Гражданской войны и одновременно представить образ нового государства средствами архитектуры и художественного оформления. Главным архитектором выставки был назначен И.В. Жолтовский, главным художником — А.В. Щусев; в подготовке экспозиций приняли участие К.С. Мельников, И.В. Рыльский, В.К. Олтаржевский и значительная группа театральных художников.

Архитектурно-планировочное решение строилось как ансамблевая композиция павильонов в открытом ландшафте. Принцип «выставочного города», заложенный в генеральном плане, предполагал систе-



Рис. 1. Генеральный план Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Москва, 1923. Источник: [10, с. 29]

му осевых перспектив, доминант и видовых раскрытий, объединявших разнохарактерные сооружения в единое пространственное целое (Рис. 1). Этот подход стал важной новацией: впервые в советской практике выставка трактовалась не как сумма отдельных павильонов, а как целостное архитектурное произведение.

Экспозиционные решения отдельных павильонов выстраивались по принципу «маршрута зрителя», что для выставочной практики того времени являлось существенным новшеством. Привлечение к проектированию театральных художников обеспечило перенос в выставочную среду приёмов организации зрительского восприятия, ранее остававшихся принадлежностью театра [6].

Художественно-графический язык выставки наиболее ярко выразился в павильоне «Махорка» К.С. Мельникова, ставшем своего рода манифестом нового подхода (Рис. 2). Открытая деревянная конструкция с динамичным объёмом, агитационное цветовое и шрифтовое решение фасадов, демонстративный отказ от исторических стилизаций, всё это сделало павильон «Махорка» проектом, опередившим многие позднейшие конструктивистские эксперименты. Принципиальное значение ВСХВ 1923 года состоит в том, что выставка впервые поставила задачу целостного экспозиционного ансамбля и сформировала модель синтетической авторской команды, объединяющей архитекторов, сценографов и графиков. Опыт ВСХВ получил развитие на междуна-



Рис. 2. Павильон «Махорка». Архитектор К.С. Мельников. Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка. Москва, 1923. Источник: [10, с. 123]





Рис.3. «Павильон СССР». Архитектор К. С. Мельников. Международная выставка декоративных и промышленных искусств. Париж, 1925. Источник: [1,с. 177]
Рис. 4. Интерьер «Рабочего клуба». Художник А. М. Родченко. Международная выставка декоративных и промышленных искусств. Париж, 1925. Источник: [1, с. 180]

родной арене, где советский экспозиционный дизайн впервые предстал перед европейским зрителем.

Международная выставка декоративных и промышленных искусств, открывшаяся в Париже в апреле 1925 года, стала первым крупным международным форумом, в котором СССР принял участие после установления дипломатических отношений с Францией. Перед советской делегацией стояла задача исключительной сложности: представить образ молодого государства средствами архитектуры и художественной промышленности в окружении пышной стилистики европейского ар-деко. Проектирование советского павильона было поручено К.С. Мельникову по результатам закрытого конкурса.

Архитектурно-планировочное решение павильона стало одним из наиболее радикальных высказываний эпохи. Прямоугольный объём разрезан по диагонали открытой лестницей, торцы остеклены, композицию завершает башня-доминанта; колористическое решение строится на сочетании трёх цветов — красного, серого и белого (Рис. 3). В контексте соседних национальных павильонов такое решение читалось как сознательно противопоставленное господствовавшей выставочной традиции. Сам К.С. Мельников впоследствии сформулировал суть замысла: павильон проектировался как сооружение, раскрывающееся навстречу толпе,

благодаря стеклянным стенам и диагональной лестнице, превращающей замкнутый объём в публичное пространство [5, с.122].

Экспозиционное наполнение павильона включало интерьер «Рабочего клуба» А.М. Родченко, один из канонических объектов отечественного дизайна XX века (Рис. 4). Модульная мебель, функциональное зонирование пространства (зона чтения, шахматная зона, дискуссионный угол с трибуной), плакатно-графическое оформление образовали целостную среду, в которой архитектура, предметный дизайн и графика подчинялись единому замыслу. Художественно-графический язык павильона строился на сочетании диагональных композиционных осей, единого колористического решения и интеграции плаката, фотографии и предметной среды в общую систему.

Принципиальное значение парижского проекта состоит в том, что павильон впервые предстал как самостоятельный экспонат-манифест, а не как нейтральная «оболочка» для экспозиции. Гран-при выставки, присуждённое советской экспозиции, и международный резонанс проекта зафиксировали появление узнаваемого образа советской архитектуры на мировой сцене. Если Парижская выставка явила миру новую архитектуру выставочного павильона, то Кёльн 1928 года продемонстрировал новую драматургию экспозиционного пространства.

Международная выставка прессы «Pressa», открывшаяся в Кёльне в мае 1928 года, поставила перед советской делегацией задачу принципиально иного характера, чем парижский проект тремя годами ранее. Если в Париже центральным художественным высказыванием был сам павильон, то в Кёльне, где советская экспозиция занимала зал в общем выставочном здании, главным предметом проектирования стало экспозиционное пространство как таковое. Художественное руководство советской экспозицией осуществлял Эль Лисицкий при участии группы художников, в которую входили С.Б. Телингатер, С.Я. Сенькин и другие мастера фотомонтажа и плаката.

Архитектурно-планировочное решение экспозиции строилось на принципе свободной планировки: единое, не разделённое на изолированные залы пространство организовывалось через ритмическую смену акцентов и кинематографическую логику смены «кадров». Маршрут зрителя выстраивался как непрерывная разворачивающаяся композиция, в которой каждый последующий фрагмент экспозиции подготавливался предыдущим.



Рис. 5. Советская экспозиция. Архитектор Эль Лисицкий. Международная выставка прессы «Pressa», Кёльн, 1928. Источник: [1, с. 185]

Экспозиционное решение опиралось на революционное для своего времени применение фотомонтажа в архитектурном масштабе. Знаменитый фриз «Задача прессы — воспитание масс» протяжённостью 24 метра стал, по сути, новым типом экспозиционного объекта, нарративным изображением, развёрнутым в пространстве и времени восприятия. Дополняли композицию движущиеся ленты, вращающиеся конструкции и динамические витрины, а звезда-доминанта советского павильона выполняла функцию композиционной кульминации маршрута (Рис. 5).

Художественно-графический язык экспозиции строился на интеграции текста, фотографии и трёхмерного объекта в единое сообщение. Значение кёльнского проекта состоит в том, что экспозиция впервые предстала как единое сценарное произведение, с завязкой, развитием, кульминацией и финалом, а статичная «витринная» модель показа была преодолена внедрением динамических элементов. Сопоставление трёх рассмотренных проектов позволяет реконструировать систему принципов, сформировавшихся в отечественном экспозиционном дизайне к концу 1920-х годов.

Сопоставление трёх рассмотренных проектов, Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года в Москве, советского павильона на Международной выставке декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже и советской экспозиции на Международной выставке прессы «Pressa» 1928 года в Кёльне, позволяет реконструировать целостную систему художественно-композиционных принципов, сформировавшихся в отечественном экспозиционном дизайне к концу 1920-х годов. Несмотря на различие масштабов, программ и социокультурных контекстов этих проектов, в них прослеживается единая

проектная логика, которую правомерно рассматривать как методологическое основание отечественной школы экспозиционного дизайна.

Выявленные принципы целесообразно объединить в три группы, соответствующие трём уровням организации выставочного произведения: пространственному, драматургическому и художественно-техническому [8].

К первой группе относятся принципы, определяющие пространственную организацию экспозиции и характер взаимодействия зрителя с выставочной средой.

Принцип организованного маршрута предполагает, что движение зрителя в экспозиционном пространстве выстраивается автором проекта как осмысленная последовательность смысловых точек. Этот принцип, заявленный уже в павильонной структуре ВСХВ 1923 года, получил законченное выражение в кёльнской экспозиции Эль Лисицкого, где маршрут зрителя был организован как непрерывная разворачивающаяся композиция.

Принцип выразительности самого пространства означает, что выставочная среда становится не нейтральным «фоном» для экспонатов, а самостоятельным художественным произведением. Павильон К.С. Мельникова в Париже 1925 года наиболее яркий пример: архитектурная оболочка здесь не отделена от экспозиции, но выступает её главным манифестом.

Принцип ведущих экспонатов-доминант предполагает наличие в экспозиции композиционных акцентов, организующих ритм восприятия и формирующих кульминационные моменты маршрута. Звезда-доминанта советской экспозиции в Кёльне и башенная композиция парижского павильона — характерные примеры реализации этого принципа.

Принцип драматургической композиции. Экспозиционный маршрут выстраивается по сценической схеме: завязка, развитие, кульминация, пауза, финал. Наиболее последовательно эта логика прочитывается в проекте Эль Лисицкого. Переходы между разделами «Pressa» построены как монтажные склейки, что свидетельствует о прямом переносе кинематографических приёмов в проектную практику.

Принцип режиссуры восприятия. В отличие от драматургической композиции, относящейся к маршруту в целом, режиссура восприятия предполагает точечную работу со зрителем, средствами света, ракурса, ритма и контраста. Показательно, что уже к проектированию ВСХВ

1923 года привлекались театральные художники. Для отечественной выставочной практики это был ранний прецедент, во многом предвосхитивший последующее теоретическое осмысление режиссуры экспозиционного пространства.

Принцип синтеза искусств. К концу десятилетия складывается устойчивая проектная норма, при которой над выставкой работает единая авторская команда — архитектор, сценограф, художник-график, фотограф, шрифтовик. Тандем К.С. Мельникова и А.М. Родченко в Париже, команда Эль Лисицкого в Кёльне представляют два различных, но равно характерных варианта подобной коллективной работы.

Третья группа охватывает арсенал выразительных средств и технологических приёмов, обеспечивающих реализацию пространственного и драматургического замысла.

Принцип активного использования цвета и света предполагает рассмотрение колористического и светового решения как самостоятельного смыслового компонента экспозиции, а не как декоративного дополнения. Красно-серо-белая гамма парижского павильона, выполняющая роль визуального манифеста, иллюстрирует этот принцип в наиболее лаконичной форме.

Принцип динамических конструкций предполагает внедрение в экспозиционное пространство движущихся, вращающихся и кинетических элементов, преодолевающих статичность традиционной «витринной» модели показа. Кёльнская экспозиция 1928 года, с её движущимися лентами и вращающимися конструкциями, стала примером этого принципа.

Принцип проектирования экспонатов под конкретную выставку означает, что значительная часть выставочных объектов (мебель, плакаты, шрифтовые композиции, фотомонтажи) создаётся специально для данного проекта, в рамках единого авторского замысла. «Рабочий клуб» А.М. Родченко, модульная мебель которого была спроектирована именно для парижской экспозиции, остаётся каноническим примером этого подхода.

Предложенная типология принципов согласуется с обобщениями, представленными в фундаментальных работах по экспозиционному дизайну [4, с. 253; 9, с. 174], что подтверждает её методологическую устойчивость. Существенно, однако, что в отечественной школе 1920-х годов эти принципы формировались не как теоретические постулаты, а как непосредственный результат проектной работы, в условиях сжатых сроков, ограниченных ресурсов и высокой ответственности перед заказчиком.

Именно практическое, проектно-экспериментальное происхождение системы принципов объясняет её последующую устойчивость и востребованность. Сформировавшись в трёх знаковых проектах второй половины 1920-х годов, эта методологическая основа определила развитие отечественного экспозиционного дизайна на десятилетия вперёд, от советских павильонов на международных выставках 1930-х годов до экспозиций ЭКСПО-58, ЭКСПО-67 и современной российской музейной практики.

Проведённый анализ позволяет говорить о том, что к концу 1920-х годов отечественный экспозиционный дизайн сформировался как самостоятельная область проектной культуры, опирающаяся на синтез архитектурного, сценографического и графического языков. Каждый из трёх рассмотренных проектов занимает в этом процессе своё типологическое место. ВСХВ 1923 года правомерно характеризовать как площадку первичной апробации ансамблевого подхода и привлечения мастеров смежных искусств к выставочной работе. Советский павильон в Париже 1925 года представляет собой уже сформированное авторское высказывание с собственным архитектурно-художественным языком. Экспозиция «Pressa» в Кёльне 1928 года фиксирует следующий этап: выставочное пространство выстраивается по законам режиссуры и монтажа, а не по принципам традиционной экспозиционной развески.

Разработанные в 1920-е годы приёмы сохранили проектную состоятельность и в последующие десятилетия, что подтверждается их востребованностью в современной выставочной и музейной практике.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с изучением преемственности принципов 1920-х годов в советских павильонах на международных выставках в период 1950-х — 2000-х годов, а также в современных российских музейных и экспозиционных проектах. Последовательная реконструкция этой линии позволит представить отечественный экспозиционный дизайн не как совокупность отдельных ярких эпизодов, а как связную проектную традицию, обладающую собственной методологической логикой.

Список литературы

1. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. — Москва: Прогресс-Традиция, 2018. — 680 с.

2. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры: сборник статей. Кн. 2 / отв. ред. В.П. Толстой. — Москва: НИИ РАХ, 1997. — 368 с.

3. *Рязанцев И.В.* Искусство советского выставочного ансамбля. 1917–1970. — Москва: Советский художник, 1976. — 296 с.

4. *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. Москва: Высшая школа, 1978. 368 с.

5. *Мельников К.С.* Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / сост. А.А. Стригалёв, И.В. Коккинаки. — Москва: Искусство, 1985. — 311 с.

6. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств: в 2 кн. / под общ. ред. В. П. Толстого. — Москва: Искусство, 1984. 388 с.

7. *Хан-Магомедов С.О.* Конструктивизм — концепция формообразования. — Москва: Стройиздат, 2003. — 576 с.

8. *Андреева И.В.* Музейная экспозиция: введение в теорию, методику и принципы построения: учебное пособие. — Челябинск: ЧГИК, 2020. — 304 с.

9. *Аронов В.Р.* Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. — Москва: Советский художник, 1987. — 232 с.

10. Временная архитектура Парка Горького: альбом /отв.ред. М. Назаретян. — Москва: GARAGE, 2019. — 256 с.