М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры ТИИ МГХПА им. С.Г. Строганова. НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Отдел «Проблем дизайна»
e-mail: mmaystro@mail.ru

M.T. MAISTROVSKAYA

Doctor of art, professor of the department of TII of the Stroganov Academy (MGHPA). Research Institute of theory and history of Fine Arts. Department of «Problems of design»
e-mail: mmaystro@mail.ru

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ФОРМЫ МУЗЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ, ТЕОРИИ И ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ПРАКТИКИ КОНЦА XX ВЕКА

COMPOSITIONAL TRENDS AND FORMS OF THE MUSEUM ARCHITECTURE, THEORIES AND EXPOSITIONAL PRACTIC AT THE END OF THE XX-TH CENTURY

В статье рассматривается плодотворный период музейного строительства конца XX века. Анализируются новые тенденции в архитектуре и наиболее значимых музейных объектах. Концепции музейных зданий и разработка современного экспозиционного языка рассматриваются в контексте включения авангардных художественных практик — поп-арта, оп-арта, инсталляции и др. Подчеркивается значение «энвайронмента» как новой формы экспозиционной организации.

The author considers the productive period of the museum buildings construction of the end of the XX century and analyzes the most important museum objects. The concepts of the museum buildings and contemporary principles of exposition design are examined in the context of avant-garde artistic practices of pop-art, op-art, installation and others. The influence of the «environment» as a new form of exposition design is stressed.

Ключевые слова: концепции, тенденции, формы, теория, практика, музей, выставка, экспозиция, архитектура, дизайн, искусство, авангардные жанры — поп-арт, оп-арт, инсталляция, энвайронмент.
Keywords: concepts, trends, theory and practice of museum and exposition design, exhibition space, museum architecture, exposition design, pop-art, op-art, installation, environment.

Обращаясь к сложному для анализа периоду искусства и дизайна музейных экспозиций конца XX века, следует оговорить, что речь пойдет о самых выразительных и показательных явлениях в этой области. Их выбор продиктован яркостью и оригинальностью примера, а также представлением о перспективности развития того или иного направления или черт художественной формы в будущем.

Говоря о предпосылках новых тенденций в музейном экспонировании конца прошлого века, которые были обусловлены многочисленными факторами, следует отчетливо представить панораму искусства и архитектуры рассматриваемого периода, который можно считать переломным в художественных и стилистических поисках этого периода. Если начало 60-х годов было временем «интернационального стиля» в архитектуре и сурово-лапидарного в изобразительном искусстве, лаконичного и «эстетически чистого» в стилистике дизайна, то уже в конце 60-х отчетливо заявляют о себе архитектурные и художественные тенденции, воплотившие свои поиски в новом архитектурном направлении — постмодернизме.

В практике 70–80-х гг. большое внимание уделяется организации пространства, созданию оптимальных и максимально выразительных условий восприятия экспозиции, проектированию и созданию универсального или специального экспозиционного оборудования. В этом ряду становится обязательным совершенствование системы освещения, которое рассматривается в качестве одного из ведущих художественно-выразительных средств. Нормы архитектурного мышления оказались решающими факторами в экспозиционном проектировании. Музеи проектируют и строят в это время крупнейшие архитекторы — Ф.Джонсон, Л.Кан, И.М.Пей, А.Аалто, Х.Серт, М.Лембрук, Ф.Альбини, О.Нимейер и другие.

В стилистике архитектуры главенствуют геометрические объемы, прямые линии, монолитные или каркасные конструкции. В инте-

рьерах — простота и лаконичность. Главным выразительным элементом становятся архитектурные формы, с пластикой пространства, которые все более усложняются. Одним из главных требований к современному музейному зданию стали легкая трансформация внутренних помещений; возможность приспособления к любому типу экспозиций или временных выставок; возможность перепланировки пространства для использования их под экспозиции различных материалов; а также функциональность и портативность конструкций экспозиционного оснащения и оборудования.

Реакция на функциональную архитектуру первой половины века выразилась в стремлении к самовыражению, к неожиданным, поражающим приемам и формам, к утверждению своего индивидуального видения, острой оригинальности личного творческого почерка, этнических и культурных приоритетов. Архитекторы начинают прибегать к эклектичному заимствованию и переработке гаммы исторических стилей, форм и концепций, включая и более поздние стилистические направления. Тенденции к наращиванию образности, отход от лапидарных «пустоватых» и «холодноватых» пространств функциональной архитектуры отмечается все отчетливей. Если в начале 60-х гг. оформление внутренних помещений строилось на четко геометрически очерченных плоскостях, ясной и светлой колористике и сдержанности убранства, то к концу десятилетия все более ярко проявляется стремление уйти от аскетичности, нарочитой суровости и «нейтральности» интерьера. Наблюдается стремление к большей пластичности, разнообразию форм, активным, сочным цветовым сочетаниям и в целом большей выразительности интерьерного ансамбля. В этот период внимание привлекают приемы аранжировки света, различные виды освещенности и их сочетания.

В 1970–1990-гг. происходит перестройка фундаментальных архитектурных установок в связи с развитием постмодерна, который отразил в своих поисках критику модернизма и функциональной архитектуры интернационального стиля начала века. В своей сути, постмодерн связан со многими мировоззренческими концепциями современного западного искусства, являясь, в большей степени, рефлектирующим, нежели созидающим явлением. В своей социальной направленности он антиэлитарен и в «поисках средств художественного языка открыто ориентируется на обыденные вкусы, взгляды и настроения массового со-





Рисунок 1. Комплекс музеев Вальрафа-Рихарца Людвига
Рисунок 2. Интерьер комплекса музеев Вальрафа-Рихарца Людвига

знания» [1]. Основной концепцией постмодерна стал ретроспективизм, эклектичное обращение к традиционным художественным формам. Однако соединение и сопоставление этих форм самым неожиданным способом позволяет создать новую своеобразную архитектурную среду, характерной особенностью которой становится театрализованная эстетика. Эклектизм постмодерна всеобъемлющ по своему размаху. Он собирает и перерабатывает все когда-либо и где-либо созданные формы и архитектурные традиции, разрабатывает новые композиционные решения, в основе которых лежит создание не оригинальных архитектурных произведений (они такими получаются), а многоплановых ассоциативных образов, безграничный диапазон которых простирается от создания ассоциаций с классическими архитектурными сооружениями до архитектурных иллюзий и фантазийных объектов. При этом постмодерн не строит, например, древнеримский форум, не воссоздает, не реконструирует старую историческую архитектурную форму, а создает современную архитектуру, несущую образ, рождающий ряд отчетливых ассоциаций — того же древнеримского форума. Причем эти ассоциативные и формально композиционные принципы в создании среды и формы наиболее значимы. При «использовании» классических архитектурных тем, таких как аркады, колонны, портики, прежние формы обновлены и переосмыслены, порой, с примесью гротеска, и в состоянии создавать новый контекст, который становится одним из важнейших композиционных принципов в архитектуре постмодерна. Помимо этого, новое направление очень активно вводит в старые формы современные нетрадиционные материалы: анодированный алюминий, нержавеющую



Рисунок 3. Художественный музей в Атланте

сталь, неоновые светильники и т.д., остро подчеркивая современность этой архитектуры. В своих композициях он как бы соединяет и «сплавляет» в единое целое такие черты мировой культуры, которые никогда ранее даже не могли быть сопоставлены вместе. Это тотальная переработка множества исторических и современных архитектурных форм, канонов, подходов дает неожиданный результат. В конечном итоге, как считает один из крупнейших теоретиков постмодерна Чарльз Дженкс, «архитектура постмодерна — должна вывести современное искусство к новому стилю, рождение которого связано с разрушением стереотипов, шаблонов и догм, прежде всего в области профессионального архитектурного мышления» [2].

Огромный скачок за эти годы произошел в зарубежном музейном строительстве в области строительного качества построек и технологического оснащения современного музея. Продолжается разработка архитектурной концепции «роста» музейного здания, которая постепенно переходит от решения одного здания к комплексу зданий и объемов. Ведущей идеей архитектуры становится стремление к образному, концептуальному началу. Никогда еще архитектура музейного здания не была так образна, и никогда еще так активно в архитектурном сооружении не выражался с такой силой и утверждением отдельный художественный образ.

Примеры: архитектурная модернизация Музея современного искусства в Нью-Йорке (арх. С.Пелли, 1984 г.); комплекс музеев Вальрафа-Рихарца Людвига и концертный зал в Кельне (арх. М.Бусман, Г.Хаберер, 1983 г.); Художественный музей в Атланте (арх. Р.Мейер); Государственная картинная галерея в Штутгарде (арх. Дж.Стерлинг, М.Уилфорд и сотрудники, 1977–1984 г.), Музейные проекты Х.Холляйна, Музей в Боннефантене (Нидерланды, арх. А.Росси 1990–92 гг.), из последних осуществленных музейных проектов Музей Гуггенхейма в Бильбао (Испания, арх. О.Герри 1999) (рис. 1, 2, 3).





Рисунок 4. Комплекс художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе

Рисунок 5. Интерьер комплекса художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе

Одним из выдающихся музейных проектов последних лет XX века стал комплекс художественного музея «Абтайберг» в Мёнхенгладбахе (Германия, арх. Ханс Холляйн, 1972–1982 гг.). В комплексе зданий музея, который расположился на вершине холма, возвышающегося над городом, «акцентированы разнообразные пространственные качества экспозиционных помещений, которые отличаются своими размерами» (от небольших в несколько квадратных метров до обширных протяженных зал), с разнообразнейшими конфигурациями (квадратные, многоугольные, круглые либо аморфные в плане и т.д.). Они различны по качеству и интенсивности освещения» (естественное, полностью искусственное или смешанное) [3] (рис. 4).

В экспозиции предпринят отказ от традиционной хронологической системы, и экспонаты скомпонованы в группы с учетом их особенностей «вместе образовывать единую пространственную композицию». Здание, построенное по проекту Х.Холляйна, «близкое всем, обращение к внутреннему миру человека является одновременно и произведением визуального искусства и произведением пространственного синтеза, которое устанавливает связь, диалог между чувствами и окружающей средой» [4]. Наиболее оригинальными являются пространства аморфной формы, с пластикой стен и потолков, которая оказалась близка и созвучна современной скульптуре, для которой эти пространства предназначаются. Музейная архитектура Х.Холляйна отличается яркой образной характеристикой форм, объемов, фактур, пластических про-





Рисунок 6, 7. Музей хрусталя и керамики в Тегеране

странств, точных локальных и концептуальных фрагментов, характерных для многих и многих современных музейных построек (рис. 5).

В творчестве одного из ведущих архитекторов постмодерна австрийца Ханса Холляйна были и другие проекты музеев и экспозиций. Так, представляет большой интерес проект Музея Современного искусства во Франкфурте на Майне и его хрестоматийная экспозиция Музея хрусталя и керамики в Тегеране (1978), где он лишь архитектурно модернизировал старое здание, памятник архитектуры и создал уникальную экспозицию для коллекций музея в остром характере постмодерна (Франкфурт на Майне) (рис. 6, 7. Тегеран).

Одной из последних его работ в области музейной тематики стал Музей «Вулкания» в Оверни, Франция (1997–2002).

В это время строятся и музеи для конкретных коллекций. Так Музей Витра, всемирно известный музей дизайна мебели новейшего времени, по проекту (арх. Френка О.Гери) в Вайле (Германия), не только продемонстрировал новейшую концепцию архитектурной формы — сложную, пластичную деконструкцию, которая впоследствии станет узнаваемым почерком архитектора, но и организовал вокруг себя удивительную по разнообразию объектов среду. В музее были спроектированы сложные криволинейные и различные по объемам пространства для демонстрации уникальной коллекции мебели крупнейших архитекторов и дизайнеров XX века, которую выпускает Компания Витра, продолжая тиражировать и совершенствовать, популяризируя высокий классический дизайн (рис. 8, 9. Витра).

В эти годы создается уникальный музей Стекла Корнинг, в США (Штат Нью-Йорк) для выдающейся коллекции стекла от древнейших времен до наших дней, охватывающих собой 3500 лет стеклодельной про-

мышленности (арх. Гунарс Биркертс, 1980). Он основан на базе бывших стекольных мастерских в районе Фингерс-Лейкс в одном из наиболее важных районов для стекольной промышленности страны. Главной целью музея его создатели видели образовательную цель. Официально музей существует с 1951 года, а новое здание и уникальный дизайн его интерьеров и разнообразных экспозиций делают его примером нового художественного прочтения экспозиционных пространств и коллекционного предмета. Музей обладает абсолютно белыми интерьерами и подразделяется на белое и черное здании (рис. 10).







Рисунок 8. Музей Витра
Рисунок 9. Музей Витра. Интерьер
Рисунок 10. Музей Стекла Корнинг, США

В интерьере 80–90-х годов именно образ становится самоцелью. Уходят в прошлое стереотипы и стандарты, ординарные интерьерные схемы, принятые в прошлые годы. Целью интерьерной композиции становится достижение уникальности, неповторимости образного звучания. Современный интерьер в большей степени похож на образец сценографии, в своей попытке строить яркую и уникальную среду — горной деревенской хижины, экзотического вигвама, колорита средневекового азиатского дома, дворцового зала (любых стилей, в том числе и фантазийных) в большей степени, чем

привычного жилого или общественного интерьера. Важной чертой этих построений является поразительная функциональность и высокое профессиональное качество интерьерных программ и их исполнение. Об интерьере можно с уверенностью говорить, что этот жанр пластического искусства переживал с середины 70-х до конца столетия настоящий «бум». Бурное развитие строительства позволило по-новому осмыслить цели и задачи построения интерьерной среды, значительно, если не сказать безгранично, расширить его границы, многообразие форм, подходов и самоценных «образов».

Причем все органически смешивается: поразительная современность, технологичность и функциональность, высокий уровень комфорта, свойственные нашим дням и мощное главенствующее образное звучание. Образа не чисто декоративного — нет, образа концептуального, сложного, неоднозначного. Не просто имитирующего в некоей нехитрой декорации те или иные черты какой-либо среды, а образа, в большей степени, сюжетного драматургического, чем декоративного. Современный западный, да и американский интерьер (бесспорно, в своих высших достижениях) стал поразительным концептуально программным произведением пластического искусства. В нем так же, как и в романтизме X1X века, отчетливо ощущается поиск — некоей иллюзии, мифа, экзотической (в противовес ординарной и обыденной) и эстетизированной среды, в которую погружается современный человек, уставший от ритма и бестолковой суеты огромных городов и напряженной современной жизни. Одним из излюбленных приемов современных интерьеров становится игра с зеркалами, которые способны визуально разрушать реальные пространства и выстраивать некие иллюзии «зазеркалья» со всеми присущими им загадочностью, бескрайними лабиринтами и «иллюзорными мирами». Во всем этом присутствует «игра», «иллюзия», фантастическая ирреальность, которая возможно готовит восприятие современного человека к «играм в мультимедийные и виртуальные пространства», которые все активнее заявляют о себе в начале нового века.

Образ и достижение этого сложного, многослойного конгломерата из ярко акцентированной художественной композиции и современной функциональной комфортабельности, пожалуй, — самые характерные черты интерьера. Причем, в угоду образу и образной среде, скорее, откажутся от комфорта или переосмыслят его, но не наоборот.

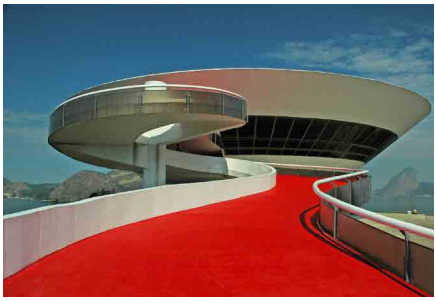




Рисунок 11. Музей в Нитерое (Бразилия)
Рисунок 12. Музей Гугенхайма в Бильбао (Испания)

В этом сказывается потребность современного человека ощутить себя в «игровой», уникальной ситуации, которая в большей степени является выражением индивидуальности, психологического состояния, сферы интересов, неповторимости его творческого начала, которое воплощается в среде своего обитания, и некоторой неординарности самого образа жизни, диктуемого и формируемого этой средой.

Этот активный поиск выражения индивидуальности, проявляющейся в создании своеобразной и неповторимой среды жилого и общественного интерьера, содержит в себе реакцию на усредненность, стереотипность и шаблон, на закрытость личностных проявлений, в рамках социальных условий, психологии и установок общества, привычек и поведенческих норм. Помимо этого, если обратиться к архитектуре интернационального стиля, которая господствовала, практически три четверти века, то вспомним, что ее главной чертой была нивелировка и приведение к неким ясным, четким понятиям и конструкциям, при жестких и достаточно однообразных архитектурных и интерьерных схемах. Нивелировалось все — страна, климат, национальные особенности и традиции, культура. Все получило в функционализме как бы «идеально чистую» от этих «наслоений» конструкцию. Идеи чистоты, логики, демократичности и всеобщности были действительно грандиозными идеями «современной архитектуры», но именно они повлекли за собой всплеск самовыражения, интереса к личности, к индивидуальности и неповторимости каждого, в том числе архитектора и дизайнера, художника, создателя интерьерной среды, не говоря о личности и заказчике этой среды.

Глубочайшая индивидуализация во всех направлениях жизни, творчества, социума и культуры, пожалуй, — самая характерная черта этих лет. И, бесспорно, она самым прямым образом была воспринята архитектурой, интерьером и экспозицией музея, где неповторимость и уникальность каждого музея, экспозиции и выставки всегда ставятся во главу угла и являются основополагающими чертами музейной сущности.

Современный интерьер является наиболее выразительным проявлением концепций постмодерна и связан с тяготением к предметно-натуральному «художественному восприятию жизни». Эти его черты и ориентация в большей степени созвучны современному искусству, особенно в его авангардных формах и концептуальных направлениях. В 70-х гг. развивается полистилистика интерьера. В нем собираются разновременные предметы убранства, которые начинают компоновать и собирать в оригинальные композиции. Причем время создания вещей не имеет значения. Так получают разработку два основных направления в дизайне интерьера: современный интерьер, включающий подлинные исторические предметы меблировки и убранства; подлинный исторический интерьер, с остросовременными предметами меблировки и убранства.

Полистилистика, точнее, стилистика «постмодерна», а в это время уже и «постпостмодерна», и нового течения «деконструктивизма» значительно расширила рамки и спектр приемов пространственной аранжировки среды, превратив ее в некую композицию со сложными разновременными связями внутри архитектуры с историческими и современными предметами. Все это оказало сильное воздействие на экспозиции современного музея.

В дизайне также происходит смена стиля. «Кристаллическая» решетка, максимальная экономичность художественных средств, лаконизм (даже своего рода эстетическое пуританство), характерные для направления, которое господствовало в 60-х получившее название «Браун-стиль», к концу десятилетия сменяется «Скульптурным дизайном», с пластичностью сложных и криволинейных форм. Активно идет поиск новых усложняющихся конструкций, применяются открытые и локальные цвета, полифония цвета сменяет строгую почти ахроматическую гамму предыдущего периода.

В этот период в разработке художественно-выразительных средств экспозиции происходит важное качественное изменение. Если раньше экспозиция брала на вооружение архитектурные формы и сти-

листику, а художественные темы входили на правах самостоятельного и самоценного произведения искусства, то с середины 70-х годов абстрактное и авангардное искусство все больше начинают заявлять о себе. Сначала они принимаются современным дизайном, а затем «напрямую» «включаются» (в переработанном виде) в музейную экспозиционную практику. И не в качестве автономных экспозиционных объектов, а в качестве аналогов художественного построения экспозиционных композиций, которые становятся при ближайшем рассмотрении все больше похожими на жанры из области станкового изобразительного и пластического авангарда. Как уже говорилось выше, в экспозиционном дизайне отчетливо просматривались тенденции дадаизма, поп-арта, оп-арта, тяготение к коллажу и ассамбляжу, попытки взять на вооружение формальный арсенал авангардных художественных форм и принципов, адаптировав их к содержательным концепциям музея. Однако наиболее популярным и распространенным жанром в музейной экспозиции становится инсталляция, которая берет на себя всю программную и художественно-выразительную специфику музея и музейной выставки.

Это не декларируется, особенно в советской практике, и приобретает формы, узаконенные в жанре экспозиционного искусства, органично воспринимая стилистику и формы авангарда, облекая их в тематические экспозиционные образы. Прежде всего, эти тенденции были связаны с развитием органической абстракции в скульптуре, позднее они были применены в прикладных направлениях и родственных жанрах. Органическая абстракция разработала систему единой структуры форм и пространственных пустот между ними. В большой степени она ориентировалась на скульптуру Генри Мура. Впоследствии это повлияло на усложнение методик организации крупных пространственных функциональных комплексов, к которым самое прямое отношение имеет и музейный экспозиционный комплекс.

Использование средств геометрической абстракции существенно усилило тенденцию к единству предметно-пространственного решения среды, которое целостно объединяет пространство с комплексом всех включенных в него предметов, жесткими связями, элементарность которых в свою очередь «…облегчила и ускорила массовость восприятия пространственной целостности предметов и связей между ними…» [5].

Поп-арт явился реакцией на элитарное, малопонятное и не воспринимаемое широкой публикой абстрактное искусство. Поп-арт (шо-

кирующее искусство) начинает строить свои композиции из обыденных предметов, продолжая, в какой-то мере, традиции дадаизма. Он вводит простую вещь в арсенал художественных средств как объект для выражения идей, концепций и творческой индивидуальности художника.

Развитый поп-арт, «отработал» разнообразие средств, частных методов и приемов создания сложного контраста предметов, вырванных из естественной, то есть привычной Среды их бытования и восприятия. При этом готовые или специально созданные предметы приобретают новую знаковость, а их компоновка превращается в целостную визуальную систему, методы работы художника с этими предметами; установление связи между ними едва ли отделимы от творческой лаборатории искусства композиции. «Система средств, отработанных изобретателями поп-арта, до настоящего времени остается основным принципом организации музейной или выставочной экспозиции, массовых зрелищ» [6]. А типологической композицией поп-арта стал «коллаж» и «ассамбляж» (assemblage), совмещавшие в одном пространстве разнородные пластические и живописные элементы и предметы, которые уже напрямую вошли в практику экспозиционного комплекса.

Появление «концептуального искусства» в конце 60-х годов привело к переходу от «создания художественных произведений к созданию более или менее свободных от материального воплощения "художественных идей"» [7], что также близко экспозиции, которая наполняет свои образы многоплановым синтетическим содержанием. В это время складывается один из постулатов современной экспозиции. Значение целостного экспозиционного ансамбля несоизмеримо выше, нежели сумма значений отдельных составляющих его элементов, так как сама структура и форма экспозиционного построения, со всем комплексом внутренних взаимосвязей, является концептуальным произведением, декларирующим свои относительно «самостоятельные» идеи, которые могут быть как бы над уровнем научной и музейной или иной тематической содержательности, т.е. ценным и индивидуальным художественным произведением, в рамках концептуального искусства.

Дальнейшую разработку в этом направлении проводил оп-арт, который занимался проблемами создания впечатления и организации — «…целостной визуальной системы с помощью специально созданных для конкретной задачи или конкретной ситуации средств и приемов» [8], что впрямую относится к решению экспозиционных задач. Оп-арт

экспериментировал с композициями, включающими создание оптических иллюзий. Он выработал средства «разрушения границ между плоскостью и пространством», деформации внутренней структуры предмета, превращая его лишь в элемент общего зрительного восприятия [9]. Тем самым в целом разработки станковых авангардных искусств самым непосредственным образом повлияли на развитие композиционных принципов экспозиционного искусства, сформировав арсенал средств, переработанный уже художниками экспозиции в целях своих внутрицеховых задач. Практически именно на этих композиционных принципах строился наиболее популярный в музейной практике «экспозиционный комплекс», а также целостное построение музейной Среды и создание специально сформулированного и запроектированного зрительского визуального впечатления. Музейная экспозиция в большей мере подчинена именно созданию совершенно определенного и даже конкретного визуального и эмоционального впечатления. Стоит вспомнить только одни традиционные и хорошо знакомые по многочисленным музеям залы «начала войны» с их тяжелыми, напряженными и трагическими формами и цветом, со сниженными пространствами и потолками, ослабленным светом и т.д., и залы «победы», полные праздничного сияния, знамен, позолоты и пафоса. Они наиболее ярко демонстрируют образно-эмоциональную программность или концептуальность, завоевывающие музейную аудиторию, разрабатывая новый экспозиционный принцип музейного и выставочного экспонирования.

Однако художественный образ, как бы он ни был выразителен и концептуален, по природе своей — статичный. И здесь кроется еще одна проблема, актуальная в данный период. Это проблема заключалась в попытке сделать образ и экспозицию как систему сменяющих друг друга образов — динамичной. Эта тенденция и стремление к динамике кроются опять-таки в особенности системы восприятия современного посетителя музея. Дело в том, что современный человек, адресат и потребитель музейной информации, воспринимает преимущественно динамическую информацию. В темпе современных ритмов он лучше всего приспособлен «схватывать» динамику, движение, жест, и ему намного сложнее остановиться, сосредоточиться и созерцать. Таким образом, продолжая поиск своих выразительных форм, музейная экспозиция не могла не принять во внимание этого важнейшего требования современного зрителя.

В музейную экспозицию настоятельно включается драматургия, конфликт, сюжет, коллизия с завязкой и развязкой: весь тот арсенал средств, которые привносят динамику сообщения, движение повествования, сложную образно-динамичную систему передачи информации. С этой целью к созданию экспозиционного замысла привлекается сценарий и приглашается сценарист, а в круг проектных задач и методик экспозиционного творчества на правах полноправного компонента входит музейный сценарий. Тем самым круг создателей экспозиции увеличивается, а само произведение делается еще более сложным и многоплановым.

Музейная драматургия очень сближает экспозиционное творчество со сценографией, в какой-то мере, с киноискусством, зрелищными искусствами. Как и в кино, в экспозиции присутствуют практически одни и те же компоненты — сценарий, актеры (документы, предметы, произведения) — и главное — режиссерский монтаж! Именно монтаж определяет конечный результат, компоновку, композицию кадров. В основе лежит задача достижения и создания образа и впечатления, воздействующих на эмоциональную сферу зрителя, однако музейную специфику от перечисленных жанров отличает стремление к максимально точному «воспроизведению» в экспозиционном построении исторически подлинных документальных свидетельств и научных явлений. Сюжетное наполнение экспозиционного образа в какой-то степени связано и с привычкой к восприятию смысловой канвы, повествовательного вербального раскрытия темы, идеи, сюжета. О сценографии, а теперь и о кинорежиссуре, которая пришла в экспозицию вместе с мультимедиа и цифровыми технологиями, нужно говорить особо, так как именно с ними у музейной экспозиции прослеживаются самые тесные связи. Анализируя их художественный язык, выразительные средства, историю развития и становления, можно с очевидностью увидеть параллели даже в том, как развивались эти жанры, отстаивая свою художественную индивидуальность, независимость и самоценность.

Важным явлением был новый для периода 1980–1990-х годов «деконструктивизм», обозначивший «подготовку к возникновению новой эстетики». Как пишет об этом известный философ эстетик Виктор Бычков, «в процессе деконструкции как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат — новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинемато-

графа, разрушение границ между ними. Речь идет не о локальных открытиях, но об изобретении нового мира, новой среды обитания…» [10].

Рассматривая влияние станковых видов искусства на формирование языка и жанра современной экспозиции, важно понять те трансформации, которые произошли в последние годы века под воздействием общих художественных течений постмодернизма. Если раньше, буквально несколько лет тому назад, находки и достижения станковых видов искусств в разработке основ современной композиции брались на вооружение экспозиционным искусством, которое перерабатывало и переосмысляло их в своих специфических конкретных целях, то затем происходит следующее — музейные экспозиции просто становятся этими авангардными жанрами. Инсталляции и перформансы 70–90 гг. не заимствованы у станкового авангардного искусства, они просто вошли в музейную экспозицию, став формой и жанром экспозиционного высказывания и предметного представления. Они стали, хочется сказать, «традиционными» средствами выразительности для авангардных музейных экспозиций последнего десятилетия прошлого века.

Так, музейный комплекс и современная музейная инсталляция из разрозненных предметов — подлинников, иллюстраций, вспомогательных материалов и т.д. — переосмысляется в целостное художественное произведение, а интерьер музея — в ярко эмоциональную концептуальную среду. Это законченное в своей художественной форме и выразительности произведение экспозиционного искусства рассчитано на достижение совершенно определенного впечатления у зрителя, создание некоей «игровой» или «ролевой» среды.

Развитие формообразования и стилистики современной экспозиции ориентируется на тенденции и критерии искусства таких направлений, как визуальное искусство, поп-арт, создающий приемы сложного контраста предметов, вырванных из естественной для их бытования среды, наделение их новой знаковостью и поисками компоновок в целостные визуальные системы; оп-арт со своей иллюзорностью, организацией программной ролевой среды, с манипуляциями предметами и пространством и достижениями в способности формировать впечатление от пространственно-предметной системы; экспериментирование в области колористических отношений. Концептуальное искусство — искусство, которое характеризуется освобождением от материального воплощения произведения и переводит результаты художественного

творчества в уровень «художественных идей»; хэппенинги, с идеей «художественного события» или «процесса» в качестве результата творческого акта. Это своеобразные микроспектакли, действа, включающие театральные элементы, музыку, живопись в неких сложных трактовках с предметами-композициями в стилистике поп-арта и абстрагированными композициями пространства. Минимальное искусство, ассоциативное построение среды и другие авангардные направления — все вместе создает ту палитру выразительных средств и возможностей, которые вошли в арсенал современного экспозиционного искусства, став «артикулированной речью» и художественным и архитектурным языком жанра. Все эти формы художественной организации приводят к новому расширению композиции, которая выходит в среду в пространство.

Важнейшей формой современной экспозиции стал энвайронмент (окружение, среда), то есть композиция, составленная из различных трехмерных предметов, объединенных одним творческим замыслом целостного визуального образа, такой выразительно-пространственной структуры, которая представляла бы собой самостоятельное произведение искусства. И, как пишет В.Бычков, «энвайронмент» — один из видов наиболее «продвинутых арт-практик последней трети XX века, представляет собой полностью организованное художником целостное арт-пространство… Вопросами организации специальных сред постоянно занимались театральные художники, а в XX веке проблемы создания экспо-среды встали перед художниками-дизайнерами, проектирующими музейные и выставочные экспозиции… Здесь на первый план стали выдвигаться задачи создания экспозиционных концепций, решавших более глобальные задачи, чем простое экспонирование отдельных объектов» [11]. И далее он отмечает, что среда подобных экспо-пространств сама превращалась в активного участника «действа-процесса экспонирования-восприятия», и возникал принципиально новый пространственный художественный объект, включавший в себя и экспонируемые предметы, и всю систему их экспонирования в качестве некого целостного феномена, который активизирует восприятие представленных экспонатов или аудиовизуальных объектов [12].

И заканчивает свое определение В.Бычков следующим: «Если большинство авангардно-модернистских арт-практик имели тенденцию к трансформации в энвайронмент, то сам энвайронмент, последней трети XX века, организованный как правило путем монтажа материаль-

ных объектов и имевший чаще всего статический характер, стал своего рода предтечей и прообразом создания киберпространств виртуальных реальностей, ...из реального энвайронмента он превращается (или переходит) в виртуальный, где его энергетика и способности активно воздействовать ...многократно усиливаются» [13].

«Новое» во всех областях науки и искусства нашего времени возникает в большинстве случаев на границе «двух смежных» областей, как бы на водоразделах. Именно в этих «пограничных зонах» притяжения и взаимовлияния оказались многие виды и жанры науки и искусства. Вторая половина XX века дала множество подобных конгломератов, где уже сложно определить грань, отличить, где кончается одно и начинается другое, где невозможно отделять или дифференцировать.

Иными словами, процесс видоизменения социально-культурных объектов, ускорение которого началось значительно раньше, в последние годы создал большое количество симбиозов. Особенно наглядно это прослеживается на жанрах искусства. Наиболее активными расширяющими границы современного искусства стали представители авангарда, включающие: андеграунд, инсталляции, кинетическое искусство, ассамбляж и т.д., то есть, в большинстве случаев, это соединение двух или более жанров, не только изобразительных, но и неизобразительных, в некое новое, по сути, не говоря уже о форме и функции, явление современного искусства.

Андеграунд вобрал в себя, помимо традиционных изобразительных жанров, еще и действие, и театрализацию, концептуализацию, драматургию и непосредственно концептуальные акции. Многие изобразительные и станковые жанры искусства испытывают потребность и тяготение к динамике, отсюда сюжет, драматургия, акции, театрализация. А в современном киноискусстве появляются выдающиеся, по художественному уровню и поиску, фильмы, с тяготением к созерцательным изобразительным формам, практически к остановленным, статичным кадрам (А.Тарковский, С.Параджанов).

Идет не только процесс расширения и даже некоего внедрения в «чужие» границы, которые, однако, не ущемляют, не нарушают жанр, а создают некое новое, возможно, «странное», сумбурное, эклектичное в своей основе, но, вместе с тем, объективное творение наших дней. Все эти новые художественные виды, концепции и идеи в том или ином виде обогатили арсенал средств современного экспозиционного искусства, которое постепенно входит, а на уровне лучших авангардных решений

уже вошло в ряд жанров современного концептуального искусства. Вырабатывая свои специфические средства выражения, связанные с сущностью музейной основы, дидактическими задачами и специфическими особенностями функций музея, искусство экспозиции, или, вернее, экспозиционный дизайн, обретает все большую самостоятельность. Таким образом, включение в экспозицию форм и принципов авангардных поисков происходит не сразу, а постепенно. Экспозиционное творчество достаточно медленно осваивает одну за другой, новые формы, переосмысляет их для своих целей и вводит в свою практику. Именно поэтому мы рассматривали этот аспект развития экспозиционного творчества, пытаясь продемонстрировать это освоение авангардных находок в процессе развития формирования экспозиции.

Конец XX века для экспозиционного искусства характеризовался тяготением к построению целостного гармоничного ансамбля на основе концептуальной трактовки явления, события, исторического процесса, включающего базовые экспонаты-подлинники, с комплексом вспомогательных материалов и в единстве всех компонентов в создании образной, эмоциональной среды.

Каждое время, каждый период дают свой тип восприятия, свой тип «видения», который складывается и вырабатывается под влиянием огромного комплекса социокультурных, исторических и общехудожественных факторов. Тяготение к построению художественного образа, включение контекста и сюжета, концепции, сценария, тяготение к театрализации, приближение к «театру», «фильму», сюжетному действу, «зрелищу», построению арт-пространства и экспо-пространства объясняются также коренными изменениями в системе восприятия и мировоззрения, которое характеризовалось более ритмичным и быстрым темпом получения информации массовым зрителем, что являлось предпосылкой и причиной изменения принципа построения экспозиций. В этом пристрастии экспозиции отчетливо звучит стремление к большей эффективности восприятия, к синтезу, к целостности зрительного образа с его многогранным содержанием, включение в некое специфическое действо со своим языком, сюжетом, художественной и пластической выразительностью замысла.

Анализируя область художественного проектирования экспозиционной среды, можно увидеть, что этот процесс складывается из органического синтеза средств, привлекаемых из сферы различных ви-

дов искусств: архитектуры, сценографии, драматургии и т.д., но, прежде всего, по всем своим основополагающим установкам и методам, эта область проектирования находится в русле дизайна. Современный дизайн в творческом поиске формы, в свою очередь, исходит из достижений комплексного единства — художественной выразительности, концептуальности и функциональности. Средства средового дизайна, используемые при проектировании экспозиции, граничат с дизайном интерьера, обладая, вместе с тем, специфическим характером и особой методикой. Это позволяет выделить экспозиционный дизайн в достаточно самостоятельное направление.

Экспозиционный дизайн музея, в свою очередь, включает: архитектурно-пространственную организацию экспозиционного материала (как непосредственно первоисточников памятников истории и культуры — музейных предметов, так и специально подготовленных для экспозиции вспомогательных материалов и художественных произведений) в масштабе музея или выставки; художественно-пространственную драматургию, конструкционное построение и оборудование, цветовую и световую драматургию, создание эмоционально-художественного образа, при полном обеспечении функционально-утилитарных требований сохранности и презентации определенных типов экспонатов в конкретной научной, сюжетной и художественно-выразительной системе. Эта система строится с учетом эргономики, условий восприятия, неукоснительных требований музейно-технологических режимов, на основе таких художественно-композиционных принципов и приемов, как: реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм, пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, соотношение целого и деталей, цветовое и световое решение и т.д. Помимо этого, именно композиция организует как внутреннее построение экспозиции, так и ее соотношение с окружающей архитектурной средой, и в большей степени, чем все остальные музейные средства, координирует ее восприятие зрителем.

Для экспозиционного построения важен принцип архитектоники, т.е. гармоническое единство композиционных и конструктивных принципов, ритмических сопоставлений, соразмерности архитектурной среды, экспонатуры и человека. Одним из важных композиционных свойств построения является формирование маршрута осмотра, что представляет собой «развертывание» экспозиционного зрелища

в пространстве и во времени и является уникальным формирующим средством экспозиции. Другим композиционным аспектом представляется гармонизация экспозиции с архитектурной средой и структурой, которая варьируется в современной музейной практике от целостного и неразрывного архитектурно-экспозиционного ансамбля до полной нейтральности к архитектуре, или же иллюзорного изменения архитектурных форм в целях экспозиционной композиции.

Становление и распространение образного построения экспозиций обуславливалось не только музееведческими теориями, как традиционно считается в музееведение, но, в большей степени, направлялось и формировалось принципами стилистики и формами художественного языка станкового искусства и архитектуры тех лет. Экспозиционный дизайн развивался в общем художественном русле, достигая целостности и единства в создании художественно-научного образа на основе поисков новых критериев, приемов, форм, образов.

Примечания:

1. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 5.

2. Указ. соч. С. 36.

3. *Шукурова А.Н.* Синтез искусств и архитектура постмодерна // Декоративное искусство СССР. 1984. № 1. С. 31.

4. *Шукурова А.Н.* Архитектура Запада и мир искусств XX века. М., 1990. С. 76.

5. *Глазычев В.* О дизайне. М., 1974. С. 164.

6. *Нельсон Д.* Проблемы дизайна. М., 1971.

7. Модернизм // Популярная художественная энциклопедия. М., 1986. Т. 2. С. 20.

8. *Глазычев В.* Указ. соч. С. 164.

9. Указ. соч. С. 160.

10. *Бычков В.В.* Деконструкция // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 148.

11. *Бычков В.В.* Энвайронмент // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 518.

12. Указ. соч. С. 518.

13. Указ. соч. С. 519.