Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strogdesign@gmail.com

E.A. LAVRENTIEVA
Candidate of Art history, assistant professor of the department of Communication Design of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strogdesign@gmail.com

ТЕХНОЛОГИИ КОММУНИКАЦИИ В ИСКУССТВЕ И ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ

COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN ART AND EXHIBITION PRACTICE

Статья посвящена средствам визуальной коммуникации в музейно-выставочном пространстве. Рассматриваются как классические средства создания диалога со зрителем (каталог, афиша, фирменный стиль музея), так и современные технологии, позволяющие включать дополнительные информационные слои (видео и фото записи, QR-коды). Прослеживается стратегия создания диалога со зрителем в рамках экспозиции, исследуются его возможные формы — интерактивная среда, театрализация пространства, методы концептуального искусства (перформанс, инсталляция). Современное музейно-выставочное пространство становится самостоятельным произведением искусства, следствием коллективных усилий людей различных творческих профессий — художника, куратора, архитектора, дизайнера.

This article is devoted to the means of visual communication in the museum and exhibition space. Both the classical means of creating a dialogue with the viewer (catalog, poster, corporate identity of the museum) and modern technologies that allow including additional information layers (video and photo records, QR codes) are considered. The strategy of creating a dialogue with the viewer within the framework of the exposition is traced, its possible forms are explored

— an interactive environment, theatricalization of space, methods of conceptual art (performance, installation). The modern museum and exhibition space is becoming an independent work of art, the result of the collective efforts of people of various creative professions — artist, curator, architect, designer.

Ключевые слова: музейно-выставочное пространство, гипертекст, куратор, театрализация, инсталляция, интерактивная среда.
Keywords: museum and exhibition space, hypertext, curator, theatricalization, installation, interactive environment.

В наш век перенасыщения «среды обитания» различного рода информацией остро встает проблема ее структурирования, подбора адекватных форм диалога с читателем (зрителем) с опорой на специфику пространства, его задачи и предназначение.

В кураторской практике эта проблема оказывается по-своему актуальной, поскольку речь идет, используя терминологию Жака Дерриды, о «текстах текстов» (1). «Текст» художника (экспонаты выставки, авторское кредо, идея) пересказывается, визуализируется через «текст» куратора (автора экспозиции). Брайан о'Догерти, автор знаменитого эссе «Внутри белого куба», говорит о «выставке выставки произведений искусства» (2).

Для нынешнего времени оказывается характерна многослойная «упаковка» идеи, пришедшая в искусство и культуру — творчества и восприятия — из постмодернизма, с его цитатностью, вариативностью восприятия. Модернизм учит отсекать лишнее, активно настаивает на чистоте информации. Постмодернизм, наоборот, добавляет «оболочки», усиливает структуру объекта. Этот момент хорошо прослеживается на примере «слома» в графическом дизайне 1970-х, когда Вольфганг Вейнгарт становится преподавателем в Базельской школе и меняет лицо швейцарской типографики. «Что толку быть читаемым, если ничто не заставляет тебя прочитать это» (3) — эти простые слова Вейнгарта легко и точно описывают ситуацию — многослойность образа призвана была привлекать внимание, давать отсылки к косвенным и иногда далеким темам. Но, вместе с тем, речь идет и о фотонаборе — о смене технологии печати изображений, о «сэндвиче», нескольких листах пленки с отдельными фрагментами изображения, которые действительно наслаиваются, накладываются друг поверх друга. Изображение, блоки текста, ак-

циденция, фрагменты растровых заливок, перекрывающие друг друга, просвечивающие друг через друга, — прежняя технология такие вещи не смогла бы воспроизвести. Компьютерные программы, которые «взорвут» графическую среду в 1990-е, окончательно утвердят идею послойного создания изображений.

Фактически, речь идет о смене мышления, восприятия темы, обработки ее автором, которое приводит как к определенным формам творчества, так и формам предъявления его публике.

Куратор формирует отношение к экспозиции посредством «линии повествования», акцентируя внимание на определенных моментах (технологии исполнения, масштабе личности художника, столкновении в одном пространстве эпох, стилей и жанров). Выстраивая систему показа объектов искусства, он вводит дополнительный «текст», создает структуру, близкую понятию гипертекста, — множества «ссылок» — как косвенных, посредством экспонатов, находящихся рядом, таблиц и расширенных этикеток, так и настоящих — с помощью цифровых экранов и QR-кодов, позволяющих использовать планшет или смартфон как дополнительный источник информации, предмет, включенный в коммуникативное пространство выставки.

«Выставки производят временные формы порядка» (4) — эти слова Пола О'Нила как нельзя точно отражают идею собирательства, один из актуальных принципов работы с архивами музеев и частных коллекций, метод создания коллективных выставок. Предметы подбирают, опираясь на идею выставки, они становятся средством ее визуализации. В 2014-м в Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum в Нью-Йорке открылась выставка «Мои любимые вещи» из коллекции музея, собранная и срежессированная художником-иллюстратором Мейрой Кальман. Вещи, которые оказались в соседстве на выставке, предельно различны по эпохам и жанрам, но объединены через взгляд художника, выстроившей из них повествование о любви, смерти, воспоминаниях. Другой человек отобрал бы иные экспонаты, опираясь на свой опыт или увидел бы в тех же вещах другие смыслы. Например, стул Ритвельда — четыре плоскости, образующие в нижней части зигзаг, — стал метафорой самой жизни: «Жизнь — это не прямая линия, жизнь — это зигзаг», — гласит подпись Мейры Кальман. Было выпущено два каталога выставки — для взрослых и для детей. Детский вариант собран в виде азбуки (Z — это стул Ритвельда), взрослый — своего рода книга воспоминаний, где ка-

ждому экспонату дается подробная расшифровка. Фотографий в каталогах нет, все изображения тактично, с легкой долей иронии, перерисованы с натуры, переведены в жанр «книжной иллюстрации». Этот проект хотя и прост по своей идее и характеру привлеченных информационных средств (там нет медиа контента), тем не менее, в простой и ясной форме демонстрирует роль куратора в современной музейно-выставочной практике, объясняет принцип «коллекционирования», отражения сценария (текста) посредством вещей.

Если первоначально выставка начиналась с афиши и обложки каталога, то сегодня набор предметов и технологий, ответственных за информационную сторону музейно-выставочного пространства, существенно расширился. Уиллем Зандберг, сформировавший фирменный стиль музея Штеделик в послевоенное время, использовал афишу и обложку каталога, которые стремился выпустить за несколько недель до открытия выставки как рекламу мероприятия. Впоследствии эту функцию афиши и каталога заменило телевидение, затем — Интернет. Здесь необходимо понимать, что существуют несколько типов информации — навигация музея или площадки, архитектура и графическое оформление выставки, сценарий и идея, предложенная куратором, и сам «текст» художника. И, фактически, именно куратор оказывается ответственным за сосуществование этих сфер информации, потому что он встраивает идею художника (группы художников) в свой контекст, помещает «продукт» внутрь музейно-выставочного пространства, опираясь на архитектуру самой выставки и архитектуру здания. Современные технологии также обогащают информационную среду: интерактивные панели, дополненная реальность, аудио и видеозаписи, проекции — их присутствие зачастую сближает музейно-выставочное пространство с театром (или перформансом). Но это, безусловно, театр второй половины XX в., «театр Бертольда Брехта», где происходит разрушение четвертой стены, и зритель оказывается вовлеченным в происходящее. Именно в театре на Таганке, при участии режиссера Юрия Любимова, «гения коллективного труда» и художника Давида Боровского сложилось в 1960-х новое сценическое игровое пространство, в котором вещи становились актерами и меняли свое амплуа, а зритель не мог оставаться безучастным, потому что вынужден был изображать понятых, проходя мимо места преступления в «Преступлении и наказании» или обнаруживал себя в кабине самолета в пьесе «Пристегните ремни».

Театрализация музейно-выставочного пространства в отечественной практике берет начало от Сенежской студии (дата основания — 1964 г.), ее руководителей и организаторов Евгения Розенблюма и Карла Кантора. Основной формой общения и проектной работы в студии были семинары, на которые приглашали в качестве консультантов и лекторов практиков и теоретиков архитектуры и дизайна, культурологии, истории, экологии и художественной критики: Владимира Аронова, Андрея Бокова, Вячеслава Глазычева, Олега Генисаретского, Ларису Жадову, Марка Коника, Эльну Орлову и других. В студии появлялись иностранные консультанты: поляки Шимон Бойко, Юзеф Мрощак, Богдан Урбанович. Семинарская форма общения — встреча в одном поле людей различных специальностей — стала катализатором развития отечественной проектной практики в рамках работы с пространством — города, общественного интерьера, музейной и выставочной экспозиции. «Каждый семинар был для нас не только постановкой и решением конкретных задач, но и заполнением собственных пустот. ... Постепенно семинар превратился в своего рода театр проектного творчества, где мы сами писали пьесу (в нашем случае сценарий проекта), сами ее играли (то есть проектировали) и сами были ее первыми зрителями. ... Экспозиционность как таковая, своеобразный проектный нарциссизм стали единственным бытием наших работ: выставка, конкурс, дискуссия, публикация были главными и единственными формами этого бытия, но кто сказал, что эти формы не самодостаточны? Для дизайнерской, архитектурной практики, итог которой — реализация, конечно нет, но для воспроизведения профессии, а шире — культуры, ее норм, для самого существования проектного сознания, проектных навыков и их уровня, даже в таком свернутом виде, — безусловно да!» (5), — вспоминает Марк Коник, руководитель мастерской средового дизайна в Сенежской студии.

Известным примером здесь может служить экспозиция музея Маяковского в Москве, открытая в 1989 г. Ее авторами стали сценарист музейных экспозиций, автор экспериментального «образно-сюжетного» (художественно-мифологического) метода проектирования музейно-выставочного пространства Тарас Поляков, архитектор Андрей Боков и художник Евгений Амаспюр. Фактически, зритель попадал в объемный коллаж по мотивам произведений Маяковского, оказывался внутри огромной инсталляции. Большинство экспонатов были копиями, искусно вмонтированными в щиты, плоскости, детали мебели и ме-

ханизмов. Музей как хранилище древностей и безусловных ценностей уступал место пространству как носителю поэтического мифа.

Некоторое сходство здесь прослеживается с идеями театрального и кино искусства начала XX века, когда Малевич в опере «Победа над Солнцем» призвал заменить декорации «ожившей живописью», — цветные плоскости не только стали формировать пространство сцены, но и превратились в элементы костюма действующих лиц. В 1917 г. Дягилев ставит балет «Парад» и приглашает Пабло Пикассо в качестве художника. Два костюма — французского и американского менеджеров — можно назвать одними из наиболее экстравагантных примеров использования приемов кубизма в дизайне сценического костюма. В 1920-м на экраны выходит фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Каллигари», где группа художников, принадлежавших к известному объединению «Der Sturm», посредством изломанного пространства (полностью соответствовавшего живописной пластике немецких экспрессионистов) демонстрировала восприятие действительности глазами психически нездорового человека.

Для второй половины XX века примечательно то, что не просто смешиваются жанры, создаются «мультимедийные» объекты, но происходит обмен творческим опытом, методы и технологии, приемы, «вырванные» из привычной среды, становятся идейно-образным двигателем, тем, что заставляет иначе смотреть на проектную и художественную задачу. По сути, это время сравнений и метафор — музей как театр, театрально-сценическое пространство как инсталляция, объект творчества художника.

Сегодня музей или выставка (внутри музейного пространства, на самостоятельной площадке) становятся таким же произведением искусства, как и экспонаты, — возможно, здесь свою роль сыграла эстетика и законы концептуального искусства, развивавшего в 1950–70-е идеи сценария, «текста» как первоосновы любого объекта, создаваемого художником. Как пишет Екатерина Бобринская, «в концептуальном искусстве объединяются

процесс творчества и процесс его исследования» (6), искусствоведческого и теоретического осмысления. Зрителю предлагается не только экспонат, но и некий ключ к его восприятию, своего рода инструкция. Пол О'Нил, рассуждая о культуре кураторства подчеркивает, что предметы создавались специально для выставки, «кураторская практика была многократно вовлечена в эволюцию художественных языков» (7) (здесь

необходимо сделать замечание о сложной форме этих работ, часть из которых имела прямое отношение к акционизму). Куратор (менеджер) и художник работали в паре, часто создавая объект для конкретного специфического пространства (галереи, выставочного зала биеннале).

В 1969 г. художник Роберт Барри заявил о том, что искусство — все меньше существительное и больше глагол. «Понимание искусства не ограничивается материальным воплощением в виде произведения, напротив оно может включать в себя производство идей об искусстве, которые могут являться искусством сами по себе» (8). Этот момент слияния теории и практики, инструкции к осмыслению, восприятию и самого объекта, произведенного художником, очень важен для понимания того, как формировались идеи кураторства в XX в. В самом объекте заранее оказывается «зашита» идея его экспонирования и представления публике, его внутренний сценарий («текст») стремится стать видимым через пространство, через диалог с ним, сопротивление или противопоставление ему. Майкл Раш справедливо отмечает, что подобный перелом был сделан еще Марселем Дюшаном: «Он перенес акценты с внешнего вида произведения на заложенную в нем концепцию. ... Тип мышления, к которому он побуждал, естественным образом влек за собой открытия в различных медиа и формах творчества» (9). И, подводя итог истории кураторства, Пол О'Нил точно и образно отмечает главное: «Куратор конца 1960-х начал примерять на себя мантию художника — таким образом традиционные роли художника, куратора и критика разрушались, а потом намеренно объединялись в результате совместной работы художников и кураторов» (10).

В конце девяностых — начале двухтысячных экспозицией «Золотой пчелы» занималась искусствовед Наталья Тамручи. Ее любимым материалом была строительная сетка разного калибра, из нее делались ширмы и поверхности, на которые крепились плакаты. Иногда она лежала скомканная на полу, а поверх нее — мятый плакат, как это случилось с композицией Владимира Чайки «LIFE» (плакат-память в годовщину 11 сентября 2001 г.). Сейчас эти экспозиционные трюки выглядят как инсталляции, объекты концептуального искусства, попытки вывести печатную форму в трехмерное пространство, продолжить плакат за пределами печатного поля. Воспринимаются как некое промежуточное звено — переход к нынешнему освоению непечатного пространства за счет современных технологий, проекций, моушн-графики.

Художник-концептуалист Андрей Монастырский, перефразируя слова философа Мартина Хайдеггера о том, что человек есть то, чем он может стать, точно подметил, что произведение искусства в этой новой «текстовой» традиции есть то, чем оно может стать (11). Восприятие, ощущение, действие зрителя, его присутствие тоже становятся частью объекта искусства. Сложная многокомпонентная структура объектов концептуального искусства, активно внедряющихся в пространство, в котором они находятся, включение этого пространства в свое поле, игра со зрителем, мифологизация сюжета, изменение назначения и характера пространства, в котором выставляется работа, — эти моменты идентичны и современной актуальной политике кураторской деятельности.

В качестве примера можно привести инсталляцию Барбары Крюгер — шрифтовые панно (социально ориентированные тексты), исполненные гротеском и заполняющие пространство Штеделик музея. Визуальные коммуникации для музея сделали Арманд Мевис и Линда ван Дюрсен, максимально тактично поддержав экспозицию (искусство 20–21 вв.). Система визуальных коммуникаций построена на основе типографики — характерный тип шрифта, шрифтовых блоков и линия — вот ядро фирменного стиля музея. Инсталляция Барбары Крюгер размещена в одном из холлов и фактически воспринимается как часть информационной системы музея. Здесь мы можем говорить о симбиозе профессий художника и дизайнера-графика, о сосуществовании в схожем графическом ключе и едином поле различных типов творческой активности.

Пола Шер, дизайнер-график и художник из Нью-Йорка, пользуется типографикой как средством для создания «визуального голоса места». В ее арсенале — приемы, идентичные тем, что использует в инсталляциях Барбара Крюгер, плотный гротеск, работающий как своеобразная «проекция» на сложную, рельефную поверхность наружной или внутренней стены здания. Различие — в характере и предназначении текстов, Пола Шер пишет, например, названия факультетов, направления деятельности колледжа, а Барбара Крюгер использует стены выставочного зала как поле для агитации, для демонстрации социально значимой информации. Швейцарец Руди Баур, основавший дизайн-бюро «Интеграль», работая над системой навигации в Новой школе (Университетский центр Нью-Йорка), добавляет к названиям отделений школы напутствия — рассуждения о социуме, творчестве, использует цитаты

философов, художников. Обращение к подобным примерам в графическом дизайне необходимо для того, чтобы ощутить новое качество музейно-выставочного пространства, его восприятие людьми, которые создают эту целостность, — кураторами, архитекторами, дизайнерами. Идея типографики как средства создания «лица» пространства связана не только с графическим дизайном — собственно, в эту область она перешла именно из концептуального искусства, из инсталляций, экспериментировавших с выразительными и идейно-образными свойствами текста (например, Роберт Индиана работал в близком жанре и называл свои работы «скульптурные стихи»). Важно понимать, что информационная среда музейно-выставочного пространства — это целостный продукт, который сегодня строится в соавторстве с художником, куратором, дизайнером. Это единый «текст», где иногда нельзя сразу определить его качество, принадлежность жанру, и данный момент очень тонко себя проявляет в уже упоминавшемся проекте Барбары Крюгер для музея Штеделик, перекликающегося с актуальными тенденциями в системах навигации в общественных пространствах.

Посетитель музея и выставки сегодня является частью этого пространства, он, как главное действующее лицо, формирует контент, является носителем в конечном итоге собранной информации — «сконструированного» посредством осмысления увиденного и услышанного некоего объекта. У этого объекта несколько авторов — автор-художник, автор-куратор, автор-зритель. К этому списку мы можем добавить и автора-архитектора — человека, придумавшего пространство, которое тоже становится знаковым (Фрэнк Ллойд Райт в музее Гуггенхайма; Ренцо Пиано и Ричард Роджерс в центре Помпиду, Филипп Старк и Алессандро Мендини в Гронингенском музее).

Пол О'Нил приводит понятие Gesamtkunstwerk, «тотальное произведение искусства» (12). По его мнению, именно через фантазию куратора (как дирижера или режиссера) «выставка стремится к полному синтезу искусств» (13). Можно говорить о коллективе авторов, но можно и видеть «выставочный продукт» сквозь идеологию человека, ответственного за целостность и ясность образа. В истории искусства такими близкими формами художественной деятельности являются кино и театр, создаваемые коллективом «авторов», но, тем не менее, угол зрения на проблему настраивает именно режиссер, единственный представляя будущее целое.

Возможно, в который раз мы наблюдаем поиски некоей синтетической формы творчества, «мистерии» (14) или «Литургии красоты» (15), как ее называли в начале XX в. Скрябин и Бальмонт. Тогда казалось, что «музыка красок» способна воплотить эту мечту в жизнь, поэзия, сделав акцент на звучании слов, может создать то, что будет и музыкой, и образом единовременно. Потом — театр и блистательные опыты Дягилевских сезонов, где удавалось соединить пластику танцора, музыку и эксперименты художников — Леона Бакста, Наума Габо и Натана Певзнера, Пабло Пикассо. Но следует вспомнить, что объединение художников «Голубая роза», с которым был связан круг символистов (поэтов и художников), объявило о себе именно посредством выставки 18 марта 1907 г. в доме номер восемь на Мясницкой улице (в ней участвовали все шестнадцать членов объединения). Однако сегодня, в контексте развития практики современного кураторства, наибольший интерес представляет ее оформление. Стены были затянуты серо-голубой тканью, в залах благоухали цветы и ароматы, звучала музыка Скрябина, а поэты-символисты Валерий Брюсов и Константин Бальмонт читали свои стихи. Меценат Рябушинский, спонсировавший объединение и журнал «Золотое Руно», в первом номере поместил манифест символистского искусства, который начинался со слов «искусство едино» (16). Именно это и стремились продемонстрировать публике участники выставки на Мясницкой, собрав в одном пространстве поэзию, музыку, живопись и скульптуру. Но в контексте их поисков этот опыт сегодня ощущается как одна из форм синтеза искусств, которая тогда не стала столь востребованной, — ее заменил театр. Рубеж XX–XXI вв. вновь вернулся к этой форме синтеза искусств, сделав музейно-выставочное пространство актуальной площадкой для создания мистерии.

Примечания:

1. *Гурко Е.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум), Как избежать разговора: денегации. — Минск: Экономпресс, 2001. С. 251.

2. *О'Догерти Б.* Внутри белого куба. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С. 95.

3. Видеоинтервью с Вольфгангом Вейнгартом. https://www.youtube.com/watch?v=Wg-bGZ5-vG0

4. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С. 67.

5. *Коник М.* Сенежские опыты. Архив одной мастерской. — М.: Индекс-дизайн, 2003. — С. 15–17.

6. *Бобринская Е.* Концептуализм. М., Галарт, 1994. С.20

7. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 31.

8. Там же. — С. 33.

9. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — С. 23.

10. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — С. 34.

11. *Бобринская Е.* Концептуализм. — М., Галарт, 1994. С.19

12. *О'Нил П.* Культура кураторства и кураторство культур(ы). — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015. С.48

13. Там же, с. 48.

14. *Рапацкая Л.А.* Искусство «Серебряного века», — М., «Просвещение»; «Владос», 1996. С. 54–56.

Название «мистерия» композитор Скрябин ввел для обозначения жанра своего последнего, так и не завершенного произведения для оркестра, света и хора в 7000 голосов.

15. *Бальмонт К.* Литургия красоты. Стихийные гимны. — М., Гриф, 1905. Название сборника стихов К.Бальмонта.

16. Золотое руно, журнал, № 1, 1906. С. 3.

Список литературы

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

2. *Раш М.* Новые медиа в искусстве. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

3. *Арнольд Д.* Говорит и показывает искусство. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.