

Санкт-Петербургский государственный университет

*СУХАРЕВ Александр Сергеевич*

**Выпускная квалификационная работа**

*Конструирование выставочного пространства: основания вовлеченного опыта*

Уровень образования: *магистратура*

Направление *50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *ВМ.5670.2021 «Кураторские исследования»*

Научный руководитель: Кандидат философских наук, старший преподаватель, кафедра философии науки и техник, Очеретяный Константин Алексеевич.

Рецензент: Кандидат философских наук, доцент РГПУ им. А.И. Герцена, Колесникова Дарья Алексеевна.

Санкт-Петербург

2023

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
Описание исследования.....	3
Вопросы и цели исследования.....	4
Значимость и актуальность исследования.....	6
Обзор структуры диссертации.....	7
<b>Глава 1. Особенности восприятия объемно пространственной композиции и экспонируемых объектов искусства.....</b>	<b>9</b>
1.1 Особенности восприятия экспонируемых объектов искусства.....	9
1.2 Принципы восприятия объемно-пространственных форм.....	15
1.3. Истоки и формирование принципов музейно-выставочного дизайна.....	18
<b>Глава 2. Истоки и развитие выставочного дизайна.....</b>	<b>23</b>
2.1 Формирование принципов музейного и выставочного дизайна.....	23
2.2 Значимые примеры экспозиционного дизайна XX века.....	25
Фредерик Кислер. Выставка как галактика.....	25
Марсель Дюшан. Диалог пространства и произведений.....	29
Франко Альбини. Выставка как место взаимоотношений.....	31
Понтюс Хюльтен. Пространство как произведение искусства.....	35
Лина Бо Барди. Выставка как праздник.....	36
<b>Глава 3. Современные тенденции выставочного дизайна. Разбор значимых современных проектов.....</b>	<b>43</b>
3.1 Разбор современных подходов в выставочном дизайне.....	43
3.2. Роль куратора дизайнера и архитектора в конструировании современного выставочного пространства.....	57
3.3. Разбор удачных примеров современного выставочного дизайна.....	61
<b>Заключение.....</b>	<b>71</b>
<b>Список использованной литературы.....</b>	<b>76</b>

## **Введение.**

### **Описание исследования.**

Предпосылки и контекст исследования данной диссертации заключаются в том, что выставочное пространство становится все более важным элементом в восприятии современного искусства. Хотя выставки, как правило, предназначены для демонстрации произведений искусства, то, как построено выставочное пространство, также может оказать значительное влияние на взаимодействие зрителя с экспонируемыми объектами и их значениями. Таким образом, данная диссертация направлена на изучение взаимосвязи используемых подходов в работе с выставочным пространством и вовлеченностью в восприятие нарратива экспозиции.

В ней будет рассмотрено, как дизайн и планировка выставочного пространства могут повлиять на восприятие зрителем произведений искусства, и как кураторы могут использовать выставочное пространство для создания более вовлеченного восприятия. Исследование будет опираться на ряд теоретических и практических источников, чтобы глубже понять роль, которую играет выставочное пространство в формировании взаимодействия зрителя с современным искусством. В этой главе будет представлен краткий обзор текущего состояния исследований по данной теме и сформулированы исследовательские вопросы и цели, которыми руководствуется данное исследование.

Безусловно. В последние годы растет интерес к роли, которую играет выставочное пространство в восприятии современного искусства. Художественные выставки - это уже не только демонстрация произведений искусства, но и создание особой атмосферы или среды, которая может повлиять на взаимодействие зрителя с выставленными произведениями. Эта тенденция отражается в растущем внимании к дизайну выставок и

кураторским стратегиям, которые используют пространство для улучшения восприятия произведений искусства зрителем. Например, использование различного освещения, звука и пространственного расположения может существенно повлиять на восприятие и взаимодействие зрителя с произведениями искусства. Кроме того, использование технологий, таких как виртуальная и дополненная реальность, открыло перед кураторами новые возможности для создания иммерсивных и увлекательных экспозиций.

Несмотря на растущий интерес к роли выставочного пространства в формировании зрительского восприятия современного искусства, еще многое предстоит изучить и понять в отношении того, как может быть сконструировано экспозиционное для создания более вовлеченного зрительского опыта. Цель данной диссертации - внести вклад в эту область исследований, изучив взаимосвязь между выставочным пространством и вовлеченностью на выставках современного искусства. Опираясь на ряд теоретических и практических источников, диссертация позволит глубже понять, как выставочное пространство может быть использовано в качестве инструмента для формирования взаимодействия зрителя с экспонируемыми произведениями искусства. В конечном счете, это исследование даст понимание и рекомендации, которые могут быть использованы кураторами и дизайнерами выставок для создания более вовлекающего и захватывающего выставочного опыта.

### **Вопросы и цели исследования.**

Главный исследовательский вопрос, на который опирается данная диссертация, следующий: Каким образом можно работать с выставочным пространством, чтобы сформировать опыт зрителя на выставках современного искусства? Этот вопрос находится в более широком контексте растущего интереса к роли выставочного пространства в формировании

зрительского восприятия искусства, о чем говорилось в предыдущем разделе. Для того чтобы ответить на этот вопрос, в диссертации будет рассмотрено несколько более конкретных исследовательских вопросов.

Первый вопрос исследования направлен на изучение текущего состояния знаний о взаимосвязи между выставочным пространством и вовлеченностью зрителей в выставки современного искусства. Для этого будет проведен обширный литературный обзор соответствующих теоретических и эмпирических исследований, посвященных данной теме. Обзор литературы заложит основу для понимания различных способов концептуализации, анализа и использования выставочного пространства на выставках современного искусства.

Второй вопрос исследования сосредоточен на теоретических основах, которые могут быть использованы для понимания и анализа взаимосвязи между выставочным пространством и вовлеченностью. Это предполагает изучение таких теоретических подходов, как феноменология, пространственная теория и изучение аудитории. Опираясь на эти теоретические основы, диссертация стремится обеспечить более глубокое понимание механизмов, с помощью которых выставочное пространство может формировать вовлеченность зрителя в произведения искусства.

В рамках третьего исследовательского вопроса будут рассмотрены практические примеры того, как выставочное пространство используется для формирования взаимодействия зрителя с произведениями искусства на выставках современного искусства. Для этого будут проведены тематические исследования ряда выставок современного искусства, которые успешно использовали выставочное пространство для улучшения восприятия искусства зрителем. Анализируя эти примеры, диссертант стремится выявить

общие темы и лучшие практики, которые могут быть применены при проектировании выставочных пространств.

Четвертый и последний вопрос исследования направлен на разработку практических стратегий для кураторов и выставочных дизайнеров по намеренному построению выставочного пространства для формирования взаимодействия зрителя с произведениями искусства на выставках современного искусства. Это предполагает анализ идей, полученных из обзора литературы и тематических исследований, а также применение теоретических основ к проектированию выставочных пространств.

Чтобы ответить на эти исследовательские вопросы, в диссертации будет проведен всесторонний обзор литературы по соответствующим теоретическим и практическим источникам, а также тематические исследования выставок современного искусства, которые успешно использовали выставочное пространство для формирования взаимодействия зрителя с произведениями искусства. Цели данного исследования - внести вклад в развитие более глубокого понимания роли выставочного пространства в формировании взаимодействия зрителя с произведениями искусства, определить лучшие практики и практические стратегии для кураторов и дизайнеров выставок, а также предоставить идеи, которые могут послужить основой для будущих исследований в этой области.

### **Значимость и актуальность исследования.**

Значимость и актуальность данного исследования заключается в понимании взаимосвязи между выставочным пространством и опытом зрителя. Глубоко изучая эту тему, данное исследование стремится дать новое понимание того, как кураторы и выставочные дизайнеры могут создавать выставочные пространства, которые улучшают и формируют опыт зрителя. В современном мире искусства выставки становятся все более сложными и

иммерсионными, и кураторам крайне важно понимать, как физические и пространственные аспекты выставки могут повлиять на восприятие и взаимодействие зрителей с представленным искусством. Данное исследование также имеет более широкое значение для области кураторских исследований и современного искусства в целом, поскольку оно вносит свой вклад в продолжающийся диалог о роли выставок в формировании нашего понимания и оценки искусства. Кроме того, результаты этого исследования могут быть использованы для информирования будущих исследований в области кураторства, а также для разработки новых выставочных пространств, в которых приоритет отдается вовлеченности зрителя. В конечном итоге, данное исследование направлено на углубление нашего понимания взаимосвязи между выставочным пространством и зрительским опытом, а также на содействие разработке более эффективных и действенных выставок.

### **Обзор структуры диссертации**

Данная диссертация состоит из трех глав, каждая из которых вносит свой вклад в общее исследование взаимосвязи между выставочным пространством и зрительским опытом.

В первой главе исследуются особенности восприятия зрителем выставочного и архитектурного пространства, а также особенности восприятия экспонируемых предметов искусства, выделяются когнитивно-пространственные принципы.

Во второй главе исследуются истоки и формирование выставочного и музейного дизайна и работы с экспозиционным пространством, а также рассматриваются выдающиеся выставочные проекты XX века и персоналии внесшие значимый вклад в формирование принципов выставочного дизайна.

В третьей главе рассматриваются современные тенденции выставочного дизайна и работы с экспозиционным пространством, а также рассматриваются современные удачные выставочные проекты с применением неочевидных решений в конструировании выставочного пространства.

# **Глава 1. Особенности восприятия объемно пространственной композиции и экспонируемых объектов искусства.**

## **1.1 Особенности восприятия экспонируемых объектов искусства.**

Искусство всегда было неразрывно связано с повседневной жизнью; философы и художественные музеи несут ответственность за то, чтобы возвести его на концептуальный пьедестал, недоступный обычному человеку. Поскольку оно неразрывно связано с жизнью, мы можем познать опыт искусства точно так же, как любой другой опыт.

Эстетика не навязывает жестких правил в использовании материалов, но подчеркивает важность применения эстетических критериев для обогащения опыта. Однако искусство может предложить больше, чем просто опыт. Оно может создать образовательный опыт, который помогает расти и готовит человека к более глубокому и обширному опыту в будущем. Такой опыт строится на том, что было ранее, и направлен на то, что будет после. В этом смысле, искусство прославляет моменты, когда прошлое помогает настоящему и будущее ускоряет текущие события.

Все восприятие искусства и опыт, связанный с ним, не имеют разрывов или разъединений. Они движутся непрерывно и не имеют механических соединений или пауз, которые могут вызвать потерю ценности. Вместо этого, паузы и моменты отдыха служат укреплению и определению движения и усилению его качества.

Этот опыт, который связан и с творцом, и с человеком, вовлеченным в взаимодействие с произведением, создает опыт, который не является лишь продуктом, а скорее процессом сотрудничества. Таким образом, результатом является освобождающий и упорядоченный опыт, который не только приносит удовольствие, но и имеет воспитательную ценность.

Во время переживания происходят необратимые изменения как в самом переживающем, так и в объекте переживания. Человек, переживающий, претерпевает трансформацию своего внутреннего мира, расширяет свою перспективу, меняет свои отношения к окружающему миру, приобретает новые знания и другие устойчивые изменения психологической природы. Объект переживания тоже меняется, приобретая новые значения и взаимосвязи в контексте переживания.

Эстетические впечатления могут быть различными и располагаться на широком спектре. Некоторые из них могут вызывать чувства, которые переворачивают нашу жизнь, в то время как другие являются частью эстетического опыта, но не обязательно направлены на цель, например, наблюдение за красивым закатом. Эстетические впечатления имеют три общие характеристики.

Полнота. Опыт не прерывается или не исчезает внезапно, а имеет свое завершение. Это может быть что-то повседневное, например, приятное блюдо, или что-то трансформирующее, например, посещение готического собора. В любом случае, опыт приходит к концу.

Каждый такой опыт уникален и целостен. Его нельзя разложить на части и проанализировать во время его прохождения. Вместо этого, он представляет собой "поток сознания" — состояние ума, которое отражает переживание опыта в целом.<sup>1</sup>

Объединение эмоций. Мы не испытываем эмоции в отрыве от контекста, который придает им значение. Эмоция связывает эстетический опыт вместе, и ее целостность является ключевым фактором для создания эстетического опыта.

---

<sup>1</sup> Bedford L. "The art of museum exhibitions. How story and imagination create aesthetic experiences". Left Coast Press. 2014. 169 p.

Опыт, который возникает после завершения восприятия представляет собой размышление, которое продолжает и углубляет эстетический опыт. Этот опыт может быть не столь эстетически значимым, но он имеет важную воспитательную ценность.

Существует важное различие между восприятием и узнаванием. При узнавании объекта, мы фокусируемся на его возможном использовании для достижения определенной цели, которая может быть за пределами нашего непосредственного опыта. В то время как восприятие подразумевает не только восприятие через зрение, слух, обоняние, вкус или осязание, но также понимание его значения и важности.

Это различие имеет отношение к нашему "Я". Узнавание - это форма восприятия, которая ограничена заранее сформированными схемами и стереотипами, и не позволяет свободно развиваться. Однако в искусстве объект сам по себе имеет ценность и заслуживает внимания.<sup>2</sup>

Расширение смысла относится к открытому характеру восприятия. Всегда есть что-то новое, что можно увидеть, услышать, потрогать, понюхать или подумать. Чем больше мы узнаем об объекте и его связях с другими вещами в мире, тем более значимым он становится. Опыт воздействует на объект, который мы воспринимаем, а также на нас самих, которые его переживаем.

Хотя каждый опыт связан с взаимодействием воспринимающего субъекта с окружающей средой, он становится осознанным и воспринимаемым только тогда, когда включает в себя значения, полученные из предыдущих переживаний. Воображение является единственным каналом, через который эти значения могут влиять на текущее взаимодействие. С

---

<sup>2</sup> Bedford L. "The art of museum exhibitions. How story and imagination create aesthetic experiences". Left Coast Press. 2014. 169 p.

другой стороны, сознательное приспособление нового к старому является формой воображения.

Поэтому данный подход к воображению оказывается полезным для развития выставок, особенно если основная цель - передача конкретного содержания. Однако, если выставки создаются для того, чтобы дать возможность играть воображением или создавать смысл с какой-то целью, то такой подход становится полезным не только потому, что он отделяет воображение от приобретения содержания, но и потому, что он точно описывает то, что посетители на самом деле делают на выставках - сознательно согласовывают новые и старые впечатления.

В целом, человек должен внести свою личность, свой жизненный опыт в произведения искусства, чтобы по-настоящему их оценить и понять.

Существует три различных типа воображения - поэтическое, этическое и эмпатическое. Однако традиционное понимание воображения, основанное в основном на романтизме, является слишком индивидуалистическим и противоречит современной социокультурной теории. Это интересное открытие соответствует текущим исследованиям в многих областях, включая исследования поведения посетителей выставок. Эти исследования используются в качестве контекстуального материала для учащихся, после того как они сформировали свое собственное понимание и смысл вопроса.<sup>3</sup>

Искусство и эстетический опыт сами по себе обеспечивают уникальный, полный, эмоционально насыщенный и потенциально трансформирующий опыт.

Однако, физическая выставка и работа с выставочным пространством также играют важную роль в создании такого опыта. На выставке зритель

---

<sup>3</sup> Bedford L. "The art of museum exhibitions. How story and imagination create aesthetic experiences". Left Coast Press. 2014. 169 p.

может не только рассмотреть произведение искусства, но и взаимодействовать с ним, ощущать его текстуру, запах, цвета и формы в пространстве. Выставка создает атмосферу, которая может помочь зрителю лучше понять произведение, углубить его восприятие и включить внутренний диалог с ним.

Выставочное пространство всегда было важным местом, где искусство встречалось с публикой, и оставляло на зрителя сильное эстетическое впечатление, расширяющее границы их бытия. В наши дни, когда цифровые технологии становятся все более влиятельными, необходимо пересмотреть подход к созданию выставочных экспозиций. Сегодняшнее выставочное пространство должно быть рассмотрено как средство передачи содержания, а не просто как контейнер, а сама выставка - как произведение, в котором содержится цель создания полного произведения искусства, а не только экспозиция отдельных произведений и объектов.

Экспонирование искусства через выставки является ключевой составляющей визуальной культуры, которая продолжает развиваться и совершенствоваться с течением времени. В последние три десятилетия, в свете этих изменений, выставочное пространство превратилось в центральный объект изучения для многих научных работ и исследований в области архитектуры музеев. Благодаря многочисленным конференциям и дискуссиям, а также опубликованным книгам, возможно документировать историю выставок и проанализировать принципы, лежащие в их основе, чтобы сделать их более привлекательными и значимыми для широкой аудитории.

В 1935 году Вальтер Беньямин подчеркнул огромное значение художественных выставок и их способность оказывать влияние на зрителей, определив это качество как "экспонируемость" или "выставочная ценность".<sup>4</sup>

Сегодня оригинальность, уникальность и подлинность опыта происходят из взаимодействия каждого зрителя с произведениями искусства, а не из самих произведений. Именно поэтому многие посетители выставок стремятся присутствовать в особенном месте, которое позволяет им насладиться эстетическим опытом в полной мере.

Следовательно, дизайн выставочного пространства становится важным фактором, и каждый музей должен переосмыслить свои выставки, темы, кураторские выступления и сценографию, чтобы вызвать интерсубъективное и саморефлексивное участие посетителей. Опыт искусства - это всегда опыт жизни. Если мы хотим изменить наше отношение к искусству, нам нужен способ, чтобы покинуть наш обычный жизненный контекст. Этим средством может стать эстетический опыт, который начинается там, где заканчивается смысл в обычном понимании".<sup>5</sup>

Таким образом, выставка представляет собой возможность для создания уникального эстетического опыта, объединяющего людей друг с другом и со всем миром через искусство. Она способствует расширению нашей эмпатии, чувствительности и критического мышления, восстанавливая искусство на своё исконное место в жизни человека и укрепляя роль музея как центра культуры и образования.

Архитектура выставочного пространства является ключевым фактором для создания эффективного эстетического опыта, поскольку она определяет место, систему экспонирования и размещение объектов.

---

<sup>4</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва : Медиум, 1996. 239 с.

<sup>5</sup> Dos Santos Coutinho B., Tostões A. "The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition.", *Sophia Journal*, Vol. 5, Issue 1, 2020. 36-54 p.

Феноменологический подход к архитектуре имеет особую важность, поскольку он признает роль восприятия зрителем в процессе создания эстетического опыта. Приоритет, отдаваемый точке зрения субъекта, позволяет создать открытые, вызывающие взаимосвязи между экспонатами, пространством и публикой, что в конечном итоге приводит к более полному и глубокому пониманию искусства.

Рассматривая организацию пространства в выставках и архитектуре, нельзя не уделить внимание основам пространственной композиции. Ведь это именно они определяют, каким образом пространство будет восприниматься зрителем и как будет взаимодействовать с экспонатами. Понимание этих основ и умение их применять является важным фактором в создании уникального и эстетически приятного пространства. Поэтому, чтобы достичь максимального эффекта, архитекторы и дизайнеры выставок должны иметь хорошее представление о том, как пространственная композиция может влиять на восприятие зрителей и их эстетический опыт.

## **1.2 Принципы восприятия объемно-пространственных форм.**

В основе восприятия объемно-пространственных форм лежат характеристики, присущие всем трехмерным объектам и используемые в создании пространственных композиций. Эти характеристики являются объективными.

Основные характеристики объемно-пространственных форм включают: их геометрический вид, положение в трехмерном пространстве, размеры и массу. К дополнительным характеристикам можно отнести фактуру поверхности, освещение и цвет. Каждая из этих характеристик может изменяться в определенных пределах и иметь бесконечное количество состояний. При сочетании различных состояний характеристик возможны самые разнообразные их комбинации.

Человеческое восприятие окружающей действительности не просто копирует ее, а скорее формируется в результате сложного взаимодействия жизненного опыта, социокультурных условий и других факторов. Поэтому характер восприятия у людей различается и меняется в зависимости от этих факторов, а также от индивидуальных особенностей каждого человека.

Закономерности восприятия, которые проявляются в устойчивых составляющих со временем, представляют особый интерес для исследования. Основываясь на этих закономерностях, можно формулировать элементарные, но надежные рекомендации, которые помогут избежать возможных ошибок в построении объемно-пространственной формы. Человек стремится упорядочить свою окружающую среду, чтобы ориентироваться в ней, что вытекает из инстинктивного желания ориентации в пространстве. Один из проявлений этого стремления – симметрия в организации среды и парность элементов. Она связана с бинокулярным зрением и особенностями строения человека, а также его первичными ориентировочными навыками, определенными еще в древности

При рассмотрении сложных композиций из нескольких предметов, человек стремится обнаружить в них некую систему, свести наблюдаемую сложность к более простому порядку. Согласно результатам исследований психологов, близко расположенные друг к другу элементы воспринимаются закономерно как единое целое. Это связано с другой закономерностью - более простые формы легче воспринимаются. Также установлено, что максимальное количество элементов, которое человек может одновременно воспринимать, составляет около 7 - 2 по правилу Мюллера).<sup>6</sup> Если в поле зрения находится больше элементов, то это воспринимается как хаотический набор.

---

<sup>6</sup> Степанов А.В., Малыгин В.И., Иванова Г.И. и др. Объемно-пространственная композиция: учебник. М.: Архитектура-С, 2011. 256 с.

Систематизация множества элементов позволяет легче воспринимать сложные образования. Более яркое внимание обычно привлекают элементы, которые помогают ориентироваться в пространстве, а именно - элементы, расположенные в центре группы или на пересечении направлений. Если это сопровождается неожиданным элементом, то это может увеличить интерес зрителя.

Фактор повторяемости противоположен неожиданности. Повторяемость способна укреплять впечатление, но при слишком частом использовании может вызывать пресыщение и потерю интереса. При восприятии формы важно соблюдать соответствующее соотношение между повторяемостью и неожиданностью. Один из группирующих признаков формы - это симметрия, которую Витрувий определил как "связь между отдельными частями и связь каждой части с целым". Симметричные элементы воспринимаются как единое целое, а визуальная целостность - это одно из важнейших условий эстетического воздействия объемно-пространственной формы.

Восприятие объемно-пространственной формы зависит не только от ее характера, но также от местоположения зрителя. При удалении от объекта четкость восприятия уменьшается, и форма становится сложнее для различения. Определено, что оптимальная зона восприятия находится в угле 54 градусов по горизонтали и 37 градусов по вертикали (27 градусов выше и 10 градусов ниже линии зрения).<sup>7</sup>

Учитывая, что восприятие и эстетическое воздействие на зрителя играют важную роль в организации выставок и музейных экспозиций, было необходимо разработать принципы музейно-выставочного дизайна. Эти принципы были сформированы на протяжении многих лет и их исследование

---

<sup>7</sup> Степанов А.В., Малыгин В.И., Иванова Г.И. и др. Объемно-пространственная композиция: учебник. М.: Архитектура-С, 2011. 256 с.

является важным шагом в понимании того, как создавать экспозиции, которые будут привлекательны и информативны для посетителей.

Изучение формирования принципов музейно-выставочного дизайна может быть полезным для понимания того, как современные музеи и галереи стали тем, чем они являются сегодня. Конечно, принципы музейного дизайна варьируются в зависимости от времени и места, но рассмотрение их истории позволяет выявить общие тенденции в развитии музеологии.

Многие музеи и галереи начинали свою историю как частные коллекции, которые были открыты для публичного просмотра. В таких музеях экспонаты обычно располагались в простых стеклянных шкафах, без какой-либо организации по тематике или хронологии. Однако, с течением времени, музейное дело стало более профессиональным, и музейные коллекции стали все более систематизированными и организованными.

Важно понимать, что дизайн музея не только помогает воспринимать информацию, но и создает атмосферу места. Он может вдохновлять, эмоционально воздействовать, а порой даже удивлять посетителей. Таким образом, изучение принципов музейного дизайна позволяет не только лучше понимать историю музейных коллекций и их развитие, но и оценить значимость дизайна в создании вовлеченного зрительского опыта.

### **1.3. Истоки и формирование принципов музейно-выставочного дизайна.**

Термин "дизайн" в контексте музейного дела появился относительно недавно и был принят в профессиональном сообществе музеологов. Ранее использовалось понятие "художественное конструирование" для описания процесса разработки экспозиций, а теория создания предметов в музее

сводилась к "технической эстетике".<sup>8</sup> Сегодня дизайн в музее понимается как комплексный процесс, который включает в себя не только разработку визуальной концепции выставки, но и выбор материалов, создание экспозиционной среды, организацию пространства и т.д. Важно подчеркнуть, что дизайн в музее не ограничивается только эстетическими качествами экспозиции, но также учитывает целевую аудиторию, музейные коллекции, технические возможности и другие факторы.

Выставочный дизайн, по мнению многих специалистов, представляет собой сложный и комплексный процесс, включающий в себя архитектурное проектирование, дизайн интерьера, графический дизайн, использование электронных и цифровых медиа, световые и звуковые эффекты, а также множество других элементов и отраслей дизайна. Целью выставочного дизайна является создание определенной атмосферы и эффекта, чтобы улучшить восприятие посетителями тематики выставки и позволить им лучше понять и запомнить информацию, которая представлена в экспозиции.

Выставочный дизайн включает в себя использование различных методов и средств, таких как функции памяти, специфические световые и цветовые эффекты, множественные коммуникационные каналы, которые создают ассоциации и увеличивают интенсивность понимания посетителями темы выставки. Таким образом, выставочный дизайн играет выразительную роль в выставочной среде, отображая содержательную, научную, концептуальную, коллекционную и коммуникативную сущность выставки.

Музейно-выставочная архитектура является важным элементом любого музея или выставочного пространства, так как она определяет визуальное и функциональное впечатление, которое посетители получают от пространства. Архитектура создает общую атмосферу музея, определяет масштабы и

---

<sup>8</sup> Щербина А.В. Музейное проектирование. Учебно-методическое пособие. Тольятти : ТГУ, 2011. 32 с.

пропорции, а также расположение выставочных залов и экспонатов. Более того, музейно-выставочная архитектура может влиять на поведение и восприятие посетителей, направляя их в нужном направлении, помогая ориентироваться в музее и создавая определенную эмоциональную атмосферу.

Таким образом рассмотрение удачных примеров музейно-выставочной архитектуры является важным шагом перед глубоким погружением в выставочный дизайн. Правильно спроектированное музейное пространство помогает выставочному дизайну работать наилучшим образом и создает благоприятную атмосферу для посетителей, что в свою очередь способствует более полному и глубокому восприятию экспозиции.

Один из знаменитых архитекторов XX века Ле Корбюзье проявлял интерес не только к проектированию городов и жилых комплексов, но и к музейной архитектуре. Его инновационные архитектурные концепции включали использование света сверху и принципа спирали, а также использование павильонов с оригинальными изгибами на крыше, напоминающими оригами. Еще одна архитектурная форма, придуманная Корбюзье, породила необычный подход к созданию музейных экспозиций - принцип "Растущего музея", который позволял создавать новые выставочные залы, примыкающие к уже построенным залам в прямоугольной спиральной форме. Этот подход не только увеличивал эффективность использования пространства музея, но и формировал логичные маршруты осмотра экспозиции.<sup>9</sup>

Другой выдающийся архитектор, оказавший значительное влияние на развитие новых принципов дизайна музея, Мис Ван дер Роэ, ввел в практику концепцию универсальности. Его музеи и выставки представляют собой

---

<sup>9</sup> Ле Корбюзье. Модуль: опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике. М.: Стройиздат, 1976. 340 с.

универсальное пространство, которое легко трансформируется для создания любых экспозиций. Концепция "Универсального музея" заключается в создании музейно-выставочного пространства, где перегородки между отдельными залами могут изменять свое положение в зависимости от требований конкретного выставочного проекта. Важным аспектом этой концепции является динамичность экспозиции, которая достигается за счет интеграции внешней и внутренней среды музея.<sup>10</sup>

В своих проектах Френк Ллойд Райт стремился к сочетанию предметов обстановки с элементами здания в органической архитектуре, создавая простые формы, соответствующие функциональности зданий. Он убирал все излишества, придерживался принципа единства формы и функции и избегал усложнений в конструкции. В результате этих принципов был построен музей Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Внешне музей напоминает опрокинутую спираль, а внутри его интерьер напоминает раковину. Центральным элементом является остекленный атриум, а экспозиции располагаются на наклонных стенах, имитируя положение картины на мольберте художника. Кроме того, экспозиции осматриваются сверху вниз, начиная с верхнего этажа и постепенно спускаясь по спиральному пандусу в центре. Такой дизайн позволяет посетителям переключать внимание между экспозицией и пространством атриума, что помогает избежать усталости от длительного пребывания в музее. В итоге, мы видим, что эффективный музейный дизайн способствует лучшему восприятию коллекции музея и может существенно повлиять на время, которое посетитель проводит в музее.

---

<sup>10</sup> Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. Серия: Мастера архитектуры. М. Стройиздат. 1969г. с. 75-116

Рассмотрение архитектурных особенностей музеев имеет важное значение для формирования выставочного дизайна. Архитектура музея создает основу для экспонирования коллекций и определяет организацию пространства, которое может повлиять на восприятие и понимание посетителями экспозиции. При этом, выставочный дизайн должен учитывать не только архитектурные особенности здания, но и специфику выставляемых объектов, задачи выставки и потребности целевой аудитории. Поэтому, при разработке выставочного дизайна, архитектурные решения музея являются важным фактором, который необходимо учитывать.

## **Глава 2. Истоки и развитие выставочного дизайна.**

### **2.1 Формирование принципов музейного и выставочного дизайна.**

Развитие музейного дизайна началось в XIX веке, когда музеи стали более общедоступными и широко известными. Однако, до середины XX века музейный дизайн был в значительной степени ограничен консервативными традициями искусства и дизайна. Экспонаты были просто выставлены в витринах, без какой-либо системы или логики.

В 1930-х годах было замечено, что музейный дизайн должен быть более функциональным, что привело к изменениям в пространственной организации экспозиций. Введение систематизированных и группированных дисплеев, использование подсветки и эффектов звука и движения стали обычным явлением в музейном дизайне. В этот период также появилась концепция "витринного музея", где экспонаты стали представляться как объекты на равных с зрителем расстояниях.

С началом 1960-х годов музейный дизайн стал рассматриваться как форма коммуникации. Музейные экспозиции были воспринимаемы как способ передачи знаний и опыта, что привело к усилению внимания к вопросам дизайна и оформления текстов. Новые технологии и методы визуализации, такие как компьютерные графика и мультимедиа, стали широко использоваться в музеях.

В рамках данного исследования необходимо обратить внимание на различия между подходами к проектированию музейных и выставочных пространств. Экспозиционное пространство строится на основе единства научных и художественных начал и является совокупностью отдельных экспонатов. Методы и способы организации и группировки экспонатов направлены на полное и достоверное раскрытие темы экспозиции. Поэтому в настоящее время понятие "музейная экспозиция" включает

архитектурно-художественные аспекты экспозиционно-выставочной деятельности.

Выставочное пространство имеет другую специфику организации экспозиции. Оно изначально рассматривается как художественное пространство, в которое включены элементы архитектуры с их стилевыми особенностями. Пространство выставки рассматривается как форма "выражения окружающего нас пространства, которое в своем выставочном проявлении приобретает конкретные смысловые и эмоциональные характеристики, сохраняя все свойства и качества пространства, как физического явления".<sup>11</sup> Физическое пространство выставки включает существующие интерьеры, элементы декора и различные экспозиционные конструкции.

Выставочное пространство имеет ограниченное время существования и определенную пространственную форму, в отличие от экспозиционного пространства, которое предполагает постоянное дополнение и продолжение.

В свете вышесказанного становится понятно, что изучение истории выставочного дизайна важно для формирования современных подходов и методик дизайна выставочных пространств. Именно в XX веке произошли значительные изменения в этой области, и были созданы проекты, которые до сих пор вдохновляют дизайнеров и становятся объектом изучения.<sup>12</sup>

Рассмотрение удачных исторических примеров выставочного дизайна позволит более глубоко понять принципы, которыми руководствовались выдающиеся персоналии этой области, а также увидеть, как эти принципы были реализованы на практике. Это поможет сформировать более эффективные подходы к созданию современных выставочных пространств.

---

<sup>11</sup> Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. Прогресс-Традиция, 2018 680 с.

<sup>12</sup> Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. Прогресс-Традиция, 2018 680 с.

## **2.2 Значимые примеры экспозиционного дизайна XX века.**

С этой целью будут рассмотрены выставочные проекты Фредерика Кислера, Марселя Дюшана, Франко Альбини, Понтюс Хульета и Лины Бо Барди, анализируя их теоретические и практические принципы и определяя, как они могут быть применены в современной практике выставочного дизайна. Взяв на себя роль кураторов, они использовали специализированный язык выставочной индустрии и переосмысливали традиционные способы коммуникации и архитектурные принципы, экспериментируя с использованием естественного и искусственного освещения, материалов, планировки, поверхностей и геометрии. Важным аспектом их работы было преодоление дихотомии "контейнер/содержимое", что позволило им создавать выставки, которые вызывали интерес субъективную и саморефлективную реакцию у посетителей и рассматривались как произведения искусства.

### ***Фредерик Кислер. Выставка как галактика.***

Фредерик Кислер был мастером радикальных выставочных проектов на всем протяжении своей карьеры. Он был не только архитектором, но и скульптором, дизайнером, художником, поэтом и теоретиком. Кислер не получил формального образования в области архитектуры или искусства, но к началу 1920-х годов он уже работал в качестве декоратора. Этот опыт оказал значительное влияние на его развитие теории корреляционизма в выставочном дизайне и сформировал его визионерские идеи.

Кислер рассматривал выставку как галактику, где объекты, пространства и посетители сочетаются в единую систему, в которой искусство играет роль жизненной силы для человека. Он привносил в выставочный дизайн инновационные идеи, давая возможность исследовать

различные аспекты выставочного пространства и создавать интересные взаимосвязи между экспонатами.

В 1942 году Фредерик Кислер кратко и точно изложил свою концепцию выставочных работ: "У первобытного человека не было отделения между миром восприятия и фактическим миром. Он знал только один мир, в котором они всегда были взаимосвязаны в рамках ежедневного опыта. Когда он резал или рисовал на стенах своей пещеры или на склонах гор, его творения не были разделены никакими границами от окружающего мира - того же мира, в котором жили его животные, демоны и сам он сам".<sup>13</sup>

Кислер рассматривал выставочное пространство как галактику, которая имеет космический масштаб. Он видел ее как сложную систему многих частиц, каждая из которых генерирует свои собственные энергетические поля. Эта система невозможна для полного охвата, но в ней человек - маленькая крупинка, являющаяся частью этой тотальности. В выставочном пространстве все элементы имеют одинаковую значимость и взаимодействуют между собой, создавая окружающую среду, которая приглашает нас испытать ее в мистическом смысле. Каждый элемент развивается в зависимости от того, как он соединяется с другими элементами "единства" времени-пространства-архитектуры, главной характеристикой которой является пластичность и эластичность каждого из ее компонентов.

Основополагающей идеей корреляционной теории, представленной Кислером, является убеждение, что реальность не заключается в отдельно взятых объектах, а скорее в их взаимодействии с окружающей средой. Такой подход обеспечивает целостное понимание мира и человечества. Суть корреляционизма заключается в изучении отношений между объектами и их окружением. Как отметил Кислер, "традиционный объект искусства, будь то

---

<sup>13</sup> Kiesler, Frederick, *Manifeste du Corréalisme*, 1947. Fac-simile in Bogner, Dieter; Noever, Peter. (ed.) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK and Hatje Cantz Publishers, 2001, 174 p.

картина, скульптура или архитектурное произведение, больше не рассматривается как изолированная сущность, а должен рассматриваться в контексте расширяющейся среды. Среда становится не менее важной, чем объект, если не более, потому что объект находится во взаимодействии со средой и принимает ее реалии вне зависимости от пространства".<sup>14</sup>

Хотя Манифест корреализма был опубликован в 1949 году, его идеи начали развиваться задолго до этого. В 1924 году Кислер создал модульную структуру, которая позволяла размещать двухмерные и трехмерные произведения на разных плоскостях, обеспечивая визуальную проницаемость между ними в пространстве. В следующем году, в темном помещении, Кислер повесил к потолку трехмерную деревянную конструкцию, созданную пересечением плоскостей в разных направлениях и на разной высоте, окрашенную в красный, желтый и синий цвета с направленным освещением. Этот эксперимент добавил трехмерный аспект в исследование неопластицизма и позволил зрителям физически ощутить его, проходя через конструкцию.

Однако только на выставке "Искусство этого века" в 1942 году Кислер полностью воплотил свою идею корреляционного выставочного пространства, предназначенного для экспонирования коллекции абстрактного и сюрреалистического искусства Пегги Гуггенхайм. Каждый проект был представлен в четырех различных средах, которые отражали различные атмосферы.<sup>15</sup>

Однако следует отметить две основные меры, направленные на восстановление единства между пространством, искусством и человеком:

---

<sup>14</sup> Kiesler, Frederick, "Note on Designing the Gallery and Press Release Pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery" (1942) in Davidson, Susan; Rylands, Philip et al. (ed.) Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century. New York: Guggenheim Museum Publications, 2004, 42 p.

<sup>15</sup> Dos Santos Coutinho B., Tostões A. "The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition.", Sophia Journal, Vol. 5, Issue 1, 2020. 36-54 p.

картины были извлечены из обычных рамок и выставлены прямо в пространстве, а восприятие посетителя было стимулировано его физическим положением в помещении.

По словам Кислера, первая мера была предпринята для того, чтобы прекратить искусственное выделение картин и превратить их в неотъемлемую часть помещения, создавая их как отдельную единицу, но взаимодействующую в динамическом соотношении с пространством и посетителем.

Второй шаг был направлен на стимуляцию восприятия посетителя через ряд корреляционных элементов, корректирующих обычное положение тела в отношении пространства и объектов. Кислер создал многопрофильный комплект элементов биоморфной формы, который работал как сиденья, позволяя посетителям сидеть и расслабляться, или как система дисплея, позволяющая зрителям ориентировать экспонаты в наилучшем угле обзора.

Особое внимание заслуживает парижская Международная выставка сюрреализма 1947 года, в которой был создан "Зал суеверий" - живой организм, в котором нет разделения между экспонатами и пространством. Куратором выставки был Кислер, который пригласил Марселя Дюшана, Макса Эрнста, Роберто Матту, Жоана Миро и Ива Танги к сотрудничеству над этим проектом, руководя их индивидуальным вкладом. В этом контексте Кислер выполнял роль демиурга новой галактики, где все элементы взаимосвязаны, и был не только архитектором-куратором, но и художником, определявшим роль других художников в его работе.<sup>16</sup>

Кислер также разрабатывал визионерские проекты, включающие физические элементы, чтобы создать ощущение невесомости в космосе и позволить посетителям созерцать экспонаты и ощущать пространство. Хотя

---

<sup>16</sup> Kiesler, Frederick, *Manifeste du Corréalisme*, 1947. Fac-simile in Bogner, Dieter; Noever, Peter. (ed.) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK and Hatje Cantz Publishers, 2001, 174 p.

эти проекты не были реализованы, они показывают, что Кислер верил в то, что можно изменить способ восприятия, ощущения и переживания искусства с помощью изменения окружающего пространства.

Таким образом Кислер переосмыслил пространство выставки применяя новые методы экспонирования работ и их взаимодействия с окружением. Также стоит заметить, что практикуемый им подход был направлен непосредственно на погружение зрителя в контекст выставленных работ и дизайн пространства являлся их смысловым продолжением. Кислер раскрывал и приумножал потенциал выставляемых произведений, что определенным образом отличается от практики Дюшана, чьи приемы экспонирования были склонны доминировать над работами других художников выставки.

### *Марсель Дюшан. Диалог пространства и произведений.*

Помимо своих художественных практик Дюшан был новатором и в организации выставок. В 1938 году он стал одним из организаторов "Международной выставки сюрреализма" в Париже. Дюшан сделал прямо противоположное тому, что должен был сделать создатель выставки в соответствии с модернистскими конвенциями, а именно выстроить наиболее нейтральное пространство, где можно было бы наслаждаться искусством без сторонних помех.<sup>17</sup>

Войдя в пространство выставки построенное Дюшаном, зрители сразу же сталкивались с причудливым "Дождливым такси" Дали, в котором дождь лил на двух кукол в натуральную величину, покрытых живыми улитками. Далее им предстояло пройти через коридор, полный странно одетых манекенов, прежде чем они попадали в основное пространство выставки. Потолок, которого обычно был высоким, светлым и нейтральным, теперь был

---

<sup>17</sup> Cousijn, Marian. "Marcel Duchamp and the art of exhibition making", Relief revue électronique de littérature française, 10, pp. 143–149. doi: 10.18352/relief.930., 2016. 143-149 p

завешан джутовыми мешками из-под угля. В образовавшемся темном и низком пространстве посетителям приходилось искать дорогу с помощью фонариков, лучи света которых выхватывали части окружения. Это были и куча листьев, и пруд с окружающими его камышами, в углах комнаты стояли кровати, а сюрреалистические произведения искусства были размещены не только на стенах, но и на вращающихся дверях универмагов, которые были статичны. Таким образом экспозиция выставки символически приглашала гостей в пространство сновидений, что, соответствует принципам сюрреализма.

В 1942 году Марсель Дюшан провел выставку в Нью-Йорке "Первая документы сюрреализма" вместе с Андре Бретоном и Пегги Гуггенхайм. И снова он сделал радикальный жест: по всему помещению была протянута веревка-струна, что сделало практически невозможным передвижение по экспозиции и рассмотрение картин. Во время открытия по выставке играя бегали маленькие дети. Дюшан велел им производить как можно больше шума, что ещё больше затрудняло восприятие выставленных работ.

Таким образом Марсель Дюшан произвел своего рода революцию в работе с пространством в рамках выставки. Однако его подход можно расценить как доминирующий над работами художников размещённых в экспозиции. Некоторые исследователи истории искусства видят в практике Дюшана своеобразную критику сюрреализма как ухода от реальности в подсознательное. И с этой точки зрения его работа с пространством имеет двоякий эффект. С одной стороны за счет проработки пространства выражает настроение сюрреалистического искусства, с другой же в некоторой степени препятствует погружению зрителя в контекст работ аннулируя значение части из них.

### ***Франко Альбини. Выставка как место взаимоотношений***

Франко Альбини был итальянским архитектором и дизайнером, известным своими инновационными работами в области архитектуры, дизайна интерьера и мебели. Альбини оформлял выставки на протяжении четырех десятилетий и в течение нескольких лет был постоянным участником Триеннале ди Милано. В начале своей карьеры Франко Альбини работал над проектами жилых зданий и театров, но вскоре он стал известен своими работами в области дизайна интерьера.

Одним из самых известных проектов Альбини является его работа над Павильоном Италии на Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе. Он создал легкую структуру, выполненную из стекла и стали, которая считалась одним из наиболее впечатляющих и инновационных зданий на выставке.

Альбини разработал дизайн нескольких знаковых выставок, среди которых: Искусство XX века Милан, 1951; выставка итальянского дизайна, Нью-Йорк, 1954; биеннале в Венеции, 1951, 1954 и 1964.<sup>18</sup>

Франко Альбини считал, что дизайн должен быть функциональным и соответствовать целям, которые предполагается достичь на выставке. Один из наиболее известных выставочных проектов, который иллюстрирует его подход к выставочному дизайну - "Сципион и черное и белое" (Scipione & Black and White) который он оформил для Пинакотеки Брера в 1941 году.<sup>19</sup> Рассмотрим этот проект более детально, чтобы понять методы работы Альбини с выставочным дизайном, которые он будет исследовать в последующие годы и которые выделяют его среди других представителей итальянской музеографии.

---

<sup>18</sup> Lanzarini, Orietta; Mulazzani, Marco. "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" in Bucci, F., Irace, F. (ed.) Zero Gravity. Franco Albini Construire le Modernità. Milan: Triennale Electa, 2006, 149-163 p.

<sup>19</sup> Lanzarini, Orietta; Mulazzani, Marco. "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" in Bucci, F., Irace, F. (ed.) Zero Gravity. Franco Albini Construire le Modernità. Milan: Triennale Electa, 2006, 149-163 p.

Франко Альбини представил уникальный подход к выставочному дизайну, который сочетал исторические и современные элементы, чтобы создать контекст, пронизанный современным чувством. Важность каждой детали была тщательно проработана, и каждое произведение искусства или предмет было организовано с изобретательным решением.

Альбини использовал пустоту комнаты в качестве выставочного материала и умело располагал работы на разных плоскостях в открытом пространстве. Он освободил холст от стены и разместил его внутри помещения на металлических профилях, образующих сетку из натянутых стальных тросов. Такое решение позволило зрителям оценить картины в более предметном виде, подчеркнув их трехмерную природу и архитектурные качества. Кроме того, апсиды в кирпичной кладке высотой около 1,3 метра представляли некоторые произведения искусства и приглашали посетителей на спокойное созерцание.

Витрины из алюминия и стекла были использованы для размещения бумажных рисунков, расположенных по диагонали. Проекторы, подвешенные на натянутых стальных тросах или встроенные в профили, обеспечивали правильное освещение. Кроме того, рядом с некоторыми профилями были установлены комплекты старых стульев, которые приглашали посетителей задержаться и насладиться произведениями искусства в уютной обстановке.

Этих принципов пришельцы публику, и создавали пространство социальных связей. Альбини воплощал свои идеи в различных местах, включая Палаццо Бьянко в Генуе в 1949-1951 годах, где он впервые начал сотрудничать с Франкой Хельг (1920-1989).<sup>20</sup> Один из многих объектов, созданных Альбини и Хельгом, был знаменитый стул Tripolina, который

---

<sup>20</sup> Dos Santos Coutinho B., Tostões A. "The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition.", *Sophia Journal*, Vol. 5, Issue 1, 2020. 36-54 p.

приглашал посетителей на время задержаться. Еще один - колонны, встроенные в основания, в том числе один, состоящий из слегка изогнутой металлической трубы, насаженной на старую голову колонны - произведение, вдохновленное Дада. Особое внимание заслуживают картины, у которых снята рама, или картины, размещенные на рычагах, чтобы стимулировать взаимодействие со зрителем.

Международная выставка стекла и стали (Триеннале ди Милано, 1960), где Альбини сотрудничал с Джемом Доблином, стала примером его точного размещения произведений искусства и дизайнерских объектов, активизируя пространственные качества места, предлагая изобретательные, но сложные инсталляции, которые призывали посетителей пережить опыт по отношению к своему окружению. Альбини и Доблин использовали различные элементы архитектуры, такие как плоскости монументальной лестницы и перила, для создания своеобразного "светового короба", в котором были размещены стеклянные и металлические объекты.

Таким образом, они удачно подчеркнули архитектурные особенности каждого произведения искусства, а также самого места. Получившаяся непрерывная и динамичная линия света, которая подчеркивает движение лестницы, превратила ее в своеобразный архитектурный променад, во время которого посетитель мог наслаждаться различными восприятиями окружающего пространства и созерцать объекты, обрамленные светом, в отличие от темного пространства, которое казалось почти парящим в воздухе. Данная инсталляция иллюстрирует, как Альбини использует характеристики места, чтобы усилить поэтику выставляемых объектов, демонстрируя их как формально, так и эстетически.

Таким образом, Альбини рассматривает выставку как реляционное пространство и отмечает, что архитектура сегодня имеет тенденцию смещать фокус самих произведений искусства на публику. Архитектура создает вокруг посетителя современную атмосферу и, следовательно, устанавливает связь с его чувствами, культурой и менталитетом современного человека.

На протяжении всей своей жизни Альбини занимался разработкой сценографии, которая переосмысливала исторические произведения искусства и устанавливала диалог между разными временами. Его работа активизировала архитектурное наследие, рассматривая его как самостоятельное содержание, а не просто как фон для содержания. Альбини создал оригинальные системы демонстрации и разработал выставку в драматической форме. Благодаря четкому и однозначному выставочному дизайну, Альбини внес новое измерение в традиционные отношения между картиной, рамой и стеной, выявив уникальность каждого произведения и подчеркнув объемы, планы и визуальные перспективы различных элементов.

Альбини обладал глубоким знанием различных материалов, таких как дерево, металл, камень или бетон, и использовал это мастерство для создания разнообразных выставочных цоколей и мест экспозиции, которые придавали тактильное качество каждой детали. Он также обладал глубоким пониманием сенсорного качества архитектуры и уделял особое внимание тому, как посетители будут воспринимать пространство через свои органы чувств.

Это понимание важности внедрения современной чувствительности в кураторство и выставочный дизайн очень ярко проявляется в его работе. Таким образом, выставки Альбини демонстрируют глубокое уважение к артефактам, прочную архитектурную основу, особое внимание к восприятию посетителя и утонченную визуальную чувствительность.

*Понтюс Хультен. Пространство как произведение искусства.*

Понтус Хультен курировал ряд новаторских тематических и монографических выставок, которые продвигали музей как эластичное и открытое пространство. Эта концепция открытого музея привела его к кураторству междисциплинарных выставок.

Хультен выступал за интеграцию искусства, литературы, кино, науки, театра и музыки в рамках того, что он называл "музей без стен", включающего в себя концерты, беседы, дебаты, кинопоказы и прочее. Его использование прозрачных конструкций для экспозиции создавало более непосредственное разделение между людьми и произведениями. С помощью крупномасштабных обзорных выставок, Хультен хотел сделать экспозиции одновременно сложными и доступными для широкой аудитории.

Музей Модерна в Стокгольме был ответом Понтуса Хультена на потребность в музее нового типа в меняющемся социальном и культурном контексте 1960-х годов.<sup>21</sup>

Своей задачей как директора музея и куратора Хультен видел в привлечении большого числа зрителей и вовлечение их в повествовательную систему выставок.

Проектом Хультена, который необходимо рассмотреть в контексте разбираемой темы является выставка "Она - Собор", организованная им в 1966 году при сотрудничестве с художниками: Никой де Сен-Фалль, Жаном Тэнгли.

---

<sup>21</sup> Benoît A. "HON – en katedral: Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness", Afterall Journal, no. 32, 2013.

URL:<https://www.afterall.org/article/hon-en-katedral-behind-pontus-hult-n-s-theatre-of-inclusivene>

"Она - Собор" была направлена на расширение аудитории искусства, предвосхищая при этом многие нерешенные проблемы, возникающие в современных социально ангажированных работах.

Выставка состояла из гигантской скульптуры "Собора" в виде беременной женщины, лежащей на спине, в которую могли войти зрители. Внутри посетители сталкивались с аквариумом, полным золотых рыбок, двухместным диваном для влюбленных, баром, выставкой с картинами, небольшим кинотеатром, в котором показывали фильм Греты Гарбо, горкой для детей и многими другими сюрпризами. В верхней части живота было отверстие, откуда посетители могли высунуть голову и осмотреть все выставочное пространство. "Она" была действительно "Собором", поскольку в соборе размещение отдельных частей в целое создает преобразованную концепцию.

"Она - Собор" стала крайне удачным примером перформативной выставки, где посетителям предлагалось взаимодействовать с искусством. Проект вызвал широкий спектр реакций среди общественности и прессы, от сильной агрессивности до экстатического энтузиазма.

Применяемый Хультенем подход к организации выставочного пространства, как и метод Кислера, был направлен на максимальное вовлечение зрителей и их погружение в экспозицию. Однако если пространство Кислера являлось скорее обрамлением работ, то в проекте Хультена "Она - Собор" уже само пространство являлось произведением искусства.

### *Лина Бо Барди. Выставка как праздник.*

Лина Бо Барди, бразильская архитекторка и дизайнерка, была также известна своей работой над выставочными проектами. Ее дизайн выставочных стендов и павильонов был инновационным и отличался от традиционных методов оформления.

Одним из наиболее известных проектов Бо Барди в области выставочного дизайна является ее работа над выставкой "A mão do povo brasileiro" ("Рука бразильского народа") в Музее ремесла в Сан-Паулу в 1969 году.<sup>22</sup> Она использовала простые и доступные материалы, такие как дерево, бетон и глина, чтобы создать натуральный и привлекательный дизайн. Она также включила интерактивные элементы, такие как рабочие станции и демонстрации, чтобы привлечь посетителей и сделать выставку более понятной и доступной.

Бо Барди использовала свой архитектурный подход для создания уникальных выставочных пространств, которые отвечали потребностям каждой выставки. Она считала, что выставочные пространства должны быть динамичными и изменчивыми, чтобы соответствовать различным потребностям выставки, а также быть привлекательными и легко воспринимаемыми для посетителей.

Лина Бо Барди была страстным защитником связи между искусством и жизнью, и ее работа в области выставочного дизайна была направлена на достижение этой цели. Она отвергала традиционную концепцию музеев и их иерархическое разделение на "высокое" и "низкое" искусство. Бо Барди выступала за включение культурных проявлений повседневной жизни в

---

<sup>22</sup> Anelli, Renato. "Gosto Moderno: O design da exposição e a exposição do design" in Latorraca, G. (ed). Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardí. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. 62-79 p.

экспозиции музеев, чтобы создать более демократическое и участие-ориентированное пространство. Она верила, что выставки должны быть доступны и значимы для всех людей.

Одной из уникальных черт ее работы была способность сочетать "эрудированную" и "популярную" культуру, работая со всей материальной и нематериальной культурой. Бо Барди была антропологом и используя эту перспективу, она инновационно решала вопросы прошлого и истории в настоящем, рассматривая строительное наследие без каких-либо иерархий.<sup>23</sup> Для нее монументальное и эрудированное наследие и популярное или индустриальное наследие имели одинаковую ценность. Она исследовала неортодоксальные темы и обращала свое внимание на использование необычных материалов и техник, чтобы создавать уникальные выставочные пространства.

Особый интерес представляет то, как Бо Барди акцентирует универсальность артефакта, а не его частную ценность. Она достигала этого, сравнивая и соединяя предметы разных типов и эпох, а также объединяя старинное искусство с современными творениями, археологическими находками, промышленными изделиями и ремеслами, чтобы подвергнуть сомнению устаревшие категории и стереотипы.

В ее выставочных пространствах всегда царила атмосфера веселья, праздника и всеохватности. Это проявлялось включением кулинарии, традиционных танцев, мистики, звуков и популярных отсылок.

В плане пространственной организации, Бо Барди предпочитала свободное и открытое пространство, исследуя понятия прозрачности, гибкости и различных точек зрения, опять же с эстетической, этической и политической целью.

---

<sup>23</sup> Dos Santos Coutinho B., Tostões A. "The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition.", *Sophia Journal*, Vol. 5, Issue 1, 2020. 36-54 p.

В рамках выставки "Bahia" 1959 года, созданной совместно с Мартимом Гонсалвесом для 5-й Биеннале искусств Сан-Паулу, Бо Барди экспериментировала с новыми материалами и технологиями. Она использовала стандартную алюминиевую фольгу для создания моделей барочных произведений на стене, а беленую кирпичную стену для плотной экспозиции фотографий. Она также выбрала металлическую конструкцию на бетонной основе для размещения произведений искусства. На выставке были установлены два огромных дерева, сделанных из бумажных цветов и флюгеров, создавая праздничную атмосферу. Барди использовала пол, покрыв его эвкалиптовыми листьями, и предложила на открытии традиционную кухню и танцы из Баии, чтобы создать событие.

На выставке "Дизайн в Бразилии: История и реальность" 1982 года Бо Барди стремилась создать атмосферу участия и праздника. Выставка была размещена на двух уровнях, построенных из сосны и строительных лесов, соединенных продольным пандусом, создавая архитектурный променад. Каждый посетитель мог наслаждаться различными видами панорамных произведений, расположенных на сосновых опорах или на полу в случае мебели и механизмов. Барди использовала артефакты коренных культур, документальные ремесла и бразильское промышленное производство в своем антропологическом прочтении дизайна.

В 1968/1969 годах мировое признание архитектуры и музейной экспозиции Бо Барди пришло с открытием грандиозного здания MASP на Авенида Паулиста. Для этой новой установки и временной выставки "A Mão do Povo Brasileiro"<sup>24</sup> Бо Барди реализовала две давно проработанные стратегии экспозиции: с одной стороны, она использовала отдельные, полупрозрачные, передвижные основания, размещенные в открытом

---

<sup>24</sup> Anelli, Renato. "Gosto Moderno: O design da exposição e a exposição do design" in Latorraca, G. (ed). Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. 62-79 p.

пространстве, чтобы обеспечить широкий обзор для каждого посетителя; с другой стороны, система витрин из необработанной или окрашенной сосны демонстрировала большое количество экспонатов, воссоздавая атмосферу уличных рынков и базаров.

Бо Барди была известна своим тесным связыванием между архитектурой здания и его содержанием - выставками, что стало одним из сильных моментов ее музеографии.

В своей работе в Пинакотеке Бо Барди использовала инновационные методы, чтобы усовершенствовать свой "хрустальный мольберт" - систему крепления картин. Она создала симбиоз между подвешенной в воздухе стеклянной конструкцией в форме параллелепипеда без колонн и разделений, и мольбертами с кубическим бетонным основанием, вертикальной стеклянной плоскостью и деревянными креплениями. Это позволило каждому посетителю испытать двойное ощущение подвешенности - ощущение чудесного архитектурного сооружения в городе и произведений искусства в пространстве.

Бо Барди была решительна в своем подходе и решила удалить надписи из их традиционного положения рядом с каждой работой и переместить их на заднюю сторону холста и мольберта. Это радикальное решение отделило акт прочтения от акта восприятия, давая приоритет созерцанию каждого произведения искусства.

Независимо от темы и места, Бо Барди всегда концептуализировала выставку как событие, выражение эстетической и идеологической концепции. Каждая инсталляция должна была стать общественным местом для творчества, образования и социализации, способствуя социальному преобразованию. Бо Барди стремилась вовлечь публику, обеспечивая ей первоначальное восприятие пространства во всей его полноте и призывая

каждого посетителя обратить внимание на свое периферийное зрение. Отказавшись от идеи линейного маршрута и замкнутого хронологического повествования, Бо Барди возложила на посетителей ответственность за поиск собственных смыслов и открытие собственного маршрута через выставленные произведения, которые были размещены без какого-либо чувства иерархии.

Фредерик Кислер, Дюшан, Франко Альбини Понтюс Хюльтен и Лина Бо Барди создали выставки, которые оказали влияние на современность, потому что объединили пространство, материю и время в единое измерение, основу бытия, которая проникает в наше сознание. По словам архитектора Юхани Палласмаа, мы отождествляем себя с пространством, местом и моментом, а эти измерения становятся частью нашего существования. Они считали выставку произведением искусства, которое преодолевает дихотомию "контейнер - содержание" и вызывает интерсубъективное и саморефлективное участие. В настоящее время процессы оцифровки информации и виртуализации могут привести к дематериализации физического опыта искусства, поэтому их пример может помочь нам переосмыслить физическую выставку. Выставочные проекты должны предлагать увлекательный и значимый эстетический опыт, который поможет людям выйти за рамки своего существования как личности.

Рассмотрев исторические проекты выставочного дизайна в XX веке, мы можем сделать вывод, что они оказали огромное влияние на современные выставочные проекты. В настоящее время выставки стали неотъемлемой частью культурной жизни, и мы можем наблюдать рост интереса к ним со стороны широкой аудитории. Современные выставочные проекты различаются по своим тематикам, форматам, пространственным и временным характеристикам, а также используют новейшие технологии и инновационные подходы.

В следующей части исследования будут изучены современные тенденции выставочного дизайна и рассмотрены удачные примеры выставок, которые исследуют и экспериментируют с выставочным пространством, создавая незабываемые и погружающие эстетические и культурные опыты для посетителей. Будет рассмотрено, как современные технологии и дизайн-подходы могут быть использованы для улучшения взаимодействия между посетителями и выставочными экспонатами, а также как они помогают подчеркнуть важность социальных, экологических и политических вопросов.

## **Глава 3. Современные тенденции выставочного дизайна.**

### **Разбор значимых современных проектов.**

#### **3.1 Разбор современных подходов в выставочном дизайне.**

Современное понимание музейного дизайна было сформировано постепенно. В настоящее время этот термин определяется как комплекс архитектурных и дизайнерских решений, которые разрабатываются для создания музейной среды, представления коллекции и продвижения музейного продукта перед широкой аудиторией.

Термин "дизайн экспозиции" появился в музееведческой терминологии относительно недавно и в настоящее время охватывает искусство проектирования окружающей среды, которое использует различные инструменты проектирования, конструкции, технологии и другие средства для создания художественно выразительных выставочных образов. Исходя из этого определения, экспозиционный дизайн включает в себя как функциональные, так и эстетические характеристики, которые создают целостную пространственно-предметную экспозиционную среду. Он может включать в себя различные аспекты, такие как пространственно-архитектурное компонование, конструкционные элементы, формирование образов, цветовые и световые решения.

Многолетняя деятельность музеев и выставочных залов, особенно в последние десятилетия, привнесла множество новаторских элементов в саму концепцию экспозиции, что потребовало пересмотра многих теоретических принципов. Современный дизайн экспозиций стремится к формированию эстетических и функциональных характеристик окружающей среды. В то же время, его задачами являются обеспечение соответствия формы и содержания экспозиций, визуальное выражение концептуальных идей, создание условий,

способствующих сохранению экспонатов и обеспечению удобства функционирования экспозиций. Кроме того, важным аспектом является высокий уровень коммуникации между экспонатами, экспозицией и зрителем.

В настоящее время музеи пересматривают свою роль и отношение к посетителям. Они становятся более открытыми и привлекательными, активно вступая в диалог с публикой. Согласно В. Глузильскому, известному теоретику современной музеологии, современный музей должен быть местом, где люди переживают человеческий мир ценностей и значений, а не просто местом для объективного познания.<sup>25</sup> Это взгляд разделяется исследователями, занимающимися экспозиционной деятельностью музеев, которые подчеркивают, что музеи не только предоставляют знания, но и вдохновляют, возбуждают эмоции и придают надежду.

Современная концепция организации экспозиций включает коммуникативную и знаковую систему. Такая система наделяет материальные объекты ценностными значениями и отражает отношение человека к миру. Важным аспектом коммуникации в музее является использование невербальных пространственных выражений через "язык вещей", чтобы эффективно передать информацию посетителям. Художественно-образная форма экспозиции играет важную роль в доступной и эффективной трансляции социально значимой информации. В процессе проектирования экспозиции объединяются различные виды искусства, такие как архитектура, сценография, драматургия, изобразительное и прикладное искусство, а также дизайн. Современный дизайн экспозиций стремится к комплексному

---

<sup>25</sup> Интерактивные экспозиции: реакция посетителей. Международный журнал Museum (ЮНЕСКО), No 208, 2001 53-59 с.

единству художественной выразительности, концептуальности и функциональности.<sup>26</sup>

При изучении дизайна экспозиций следует отметить различия в подходах к проектированию музейных и выставочных экспозиций. Ключевыми понятиями при разработке музейного дизайна являются "постоянная" и "стационарная" экспозиции. Без постоянной экспозиции музей не может существовать. В то же время, выставка является временной и охватывает определенный период времени, от нескольких недель до нескольких лет.

Из-за временного характера выставок, дизайнеры могут использовать необычные конструктивные решения, экспериментировать с выставочным пространством, быть смелыми в поисках новых подходов к экспозиции. Они могут воспользоваться ультрасовременными технологиями и решениями, чтобы усилить впечатление от выставки. В некоторых случаях они даже намеренно выбирают провокационные элементы, чтобы создать дополнительную эмоциональность и вдохновиться темой выставки. Архитектурные формы здания, где проходит выставка, также могут стать источником вдохновения и влиять на дизайн экспозиции.

Выставка, по определению исследователей, является эффективным средством привлечения общественного внимания к вечным ценностям человеческого бытия и наиболее важным явлениям искусства с помощью различных экспозиционных форм. Она выполняет роль оперативной публикации музейных коллекций и научной работы музейного коллектива по их изучению. Изначально термины "выставка" и "экспозиция" были близки по значению, так как происходят от одного корня "exposition", что означает выставку, показ, демонстрацию. Однако со временем термин "экспозиция"

---

<sup>26</sup> Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна: дис. М., 2012. 289 с.

стал использоваться для постоянного представления, а "выставка" - для временной презентации. Выставку можно рассматривать как почти театральное представление, которое обязательно имеет свое начало и конец, временную завершенность.<sup>27</sup>

Анализ современного развития экспозиционной деятельности показывает, что все больше музеев обращается к практике выставочного проектирования, отмечая ее динамичность и растущий интерес со стороны зрителей. В этом новом контексте меняются и требования, предъявляемые к оформлению выставочного пространства.

В целом, функциональность музейных и выставочных экспозиций определяется широким спектром использования самого пространства, в котором планируется создать выставку, а также требованиями к "высокой технологичности" музеев, которая обусловлена наличием развитой промышленной инфраструктуры и гарантирует высокое качество реализации проектных идей. Дизайнеры музейных зданий и экспозиций отмечают, что работать с простыми формами пространства гораздо удобнее, чем с историческими зданиями сложной архитектуры, поскольку простые формы легче разделить на функциональные зоны, спланировать маршруты и воплотить дизайнерские концепции.

Функциональность - это главное требование, которое предъявляется к экспозиционному оборудованию. Ни один музей или выставочный зал не может позволить себе затяжные процессы монтажа и демонтажа, поэтому быстрота и удобство установки экспозиционных конструкций играют первостепенную роль. Многие учреждения активно применяют модульные сборно-разборные системы. Они имеют неоспоримое преимущество в простоте использования и возможности собирать разнообразные комплексы с

---

<sup>27</sup> Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна: дис. М., 2012. 289 с.

одних и тех же элементов, а также зонировать пространство экспозиции. Другими словами, можно сказать, что элементы сборно-разборных модулей аналогичны конструктору с набором взаимозаменяемых деталей.

Использование одних и тех же конструкций, безусловно, позволяет моделировать новое экспозиционное пространство внутри музея или выставочного зала, но в то же время лишает саму выставку уникальности. Именно уникальность и неповторимость делают выставку культурным явлением, создают тот эмоционально-сюжетный образ, который объединяет и формирует цельную сюжетную линию экспозиционного пространства.

Вместо использования сборно-разборных конструкций в дизайне экспозиции следует сделать ставку на создание уникальных экспозиционных решений. Каждая выставка требует создания уникального и оригинального экспозиционного плана архитекторами и дизайнерами, при этом они не ограничивают свою фантазию определенными рамками, такими как размеры и количество предварительно существующих конструкций. Задача дизайнера заключается в создании неповторимого образа, в передаче особой стилистики и духа выставки с помощью визуальных средств. Затем, исходя из авторских чертежей, экспозиционные конструкции создаются и монтируются. В результате получается неповторимый проект выставки, в котором прослеживается уникальная авторская концепция, а экспонаты и экспозиционные решения гармонично сочетаются в едином целом.

Еще одним значимым аспектом дизайна экспозиции является ее информационная функция - способность предоставлять информацию и раскрывать содержательную сторону экспозиционной концепции. Если несколько десятилетий назад для получения сведений и разъяснений приходилось обращаться к персоналу музея, то в настоящее время, уже на этапе проектирования экспозиции, дизайнеры рассматривают

информационные носители, такие как QR-коды, специальные информационные панели, киоски, указатели и прочие средства, как неотъемлемую часть экспозиционного комплекса.

Коммуникативность является одним из основных качеств современного дизайна экспозиций. Основной целью коммуникации является достижение взаимопонимания, и только в этом случае можно считать, что коммуникация успешно произошла.

Современный подход к экспозиционному дизайну акцентирует внимание на коммуникативном аспекте как средстве установления диалога с посетителем, рассматривая его в качестве полноправного участника коммуникативного процесса, собеседника и партнера. Новые условия коммуникации расширяют область деятельности дизайнера и формируют проектные технологии.

В результате демократизации в современной музейной среде возникает возможность установления полноценной коммуникации, где посетителю предоставляется право на проявление своего мнения и его учет. Важные факторы, такие как сотворчество и вовлеченность, становятся новыми элементами в экспозиционном дизайне, помогающими решить проблему повторных посещений музея. Новая экспозиция предстает перед посетителем живым организмом, способным изменяться и позволяющим самому посетителю вносить изменения и дополнения. Западные музеи активно используют технологию комментирования для вовлечения зрителя в создание экспозиционного пространства. Например, Н. Саймон в своей работе "Participatory museum" описывает коммуникационную стратегию музея как учреждения, организованного по принципу вовлечения. Оно не только передает одно и то же сообщение каждому отдельному посетителю, но и

собирает и предоставляет разнообразный, персонализированный и постоянно меняющийся контент, созданный совместно с посетителями.<sup>28</sup>

Одним из важных свойств современной экспозиции является ее интерактивность, что подразумевает активное взаимодействие посетителя с экспозицией. Современный выставочный дизайн должен учитывать потребность музейного зрителя в новых знаниях, опыте и эмоциях, а также его желание и возможность для самостоятельного исследования. В интерактивной экспозиции посетитель взаимодействует непосредственно с экспонатами, касается их, запрашивает и получает дополнительную информацию, а также самостоятельно моделирует экспозиционное пространство. Важно отметить, что наличие информационных технологий и специального оборудования само по себе не делает экспозицию интерактивной. В первую очередь интерактивность должна быть обусловлена комплексным пониманием дизайнером-экспозиционером мотивов и интересов зрителя. При проектировании экспозиции профессионал ставит перед собой цель раскрыть потенциал музейного предмета, пробудить исследовательское любопытство у посетителя, а интерактивные технологии служат средством для удовлетворения этих потребностей. Особую популярность интерактивные технологии приобретают у детей, которым важно иметь возможность личного взаимодействия с объектами, ощутить их информационный потенциал и увидеть в действии различные явления.

Таким образом, демократизация современной музейной среды позволяет установить полноценную коммуникацию с посетителями, где они могут выразить свое мнение и быть услышанными. Концепция сотворчества и вовлеченности открывает новые возможности для решения проблемы повторных посещений музея, а интерактивный подход в экспозиционном дизайне удовлетворяет потребность посетителей в активном взаимодействии,

---

<sup>28</sup> Simon N. The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010. 28 с.

самостоятельном исследовании и обогащении знаний. Эти факторы вместе создают новый опыт и впечатления, делая музейную экспозицию увлекательной и доступной для всех.

Другим важным аспектом, на который мы обратим внимание в нашем исследовании, является принцип универсальности в современном дизайне экспозиции. Универсальность дизайна означает его способность быть доступным и удобным для использования без необходимости дополнительной подготовки или адаптации. Разработка универсального и доступного дизайна экспозиции имеет целью заинтересовать и понятным образом представить данный экспозиционно-выставочный проект различным группам населения, независимо от их возраста, образования и прочих характеристик.

Музей ставит перед собой задачу объединить посетителей разного возраста, с разными интересами, образованием и культурным уровнем, с целью создания единого пространства для всех.

Каждый посетитель музея стремится получить индивидуальный и неповторимый опыт, обогатиться новыми знаниями и пережить эмоциональные впечатления. Универсальность дизайна экспозиции заключается в способности удовлетворить потребности всех категорий посетителей.

Кроме того, универсальный дизайн отличается высокой степенью интуитивности. Он обеспечивает удобную навигацию, предоставляет дополнительный информационный материал, размещает техническое и интерактивное оборудование таким образом, чтобы каждый посетитель мог свободно передвигаться и ориентироваться в экспозиционном пространстве. Этот комплексный подход позволяет каждому посетителю не только

полностью погрузиться в выставку, но и чувствовать себя комфортно и уверенно.

Музейные и выставочные дизайнеры стремятся создать единый и цельный образ, будь то коллекция, интерьер или иллюстративный комплекс. В результате последних разработок в области экспозиционного дизайна, экспозиции сегодня отвечают принципам внутренней гармонии и информационной насыщенности, что придает им художественную выразительность и приближает к новому виду искусства. В настоящее время музеи все большую популярность приобретают музейно-образные подходы к созданию экспозиций, так как они наиболее соответствуют потребностям современного общества и способны "создать художественное представление о прошлом" и придать экспозиции "развлекательный характер". Современного посетителя музея можно назвать "новым культурным потребителем", который ориентирован не только на получение информации, но и на получение удовольствия. Автор также подчеркивает важность нерациональных способов восприятия реальности, таких как интуиция, воображение, ассоциации и эмпатия. Таким образом, становится очевидным, что "оценка воспринимаемой информации без эмоциональной окраски невозможна".

В современной музейной практике особенно ярко проявляются принципы театрализации, которая является одним из динамично развивающихся направлений в экспозиционной и выставочной деятельности. Современная экспозиция отличается многообразием и сложностью концептуальных решений, выразительностью пластического языка и сближается с театральным действием и сценическим оформлением музейной среды, которая все больше приобретает игровой характер. Театрализованная музейная экспозиция не только привлекает посетителей и делает их

пребывание в музее более ярким и образным, но и оказывает сильное психологическое воздействие, активно стимулируя внимание и память.

Она создает у посетителя настроение, необходимое для восприятия информации, представленной на выставке. Посетитель становится свидетелем особого представления, зрелища, которое привлекает его внимание и предоставляет материал для запоминания и последующего переосмысления прочитанного и услышанного". В дизайне музейных экспозиций широко используются театральные приемы, такие как освещение и спецэффекты, которые безусловно придают экспозиции зрелищность и эффектность.

Экспозиция обретает свойство сюжетности, превращаясь в цельное художественное произведение. Она использует языковую систему, включая тематические аудио и видео образы, а также музыкальные или шумовые эффекты. Кроме того, в современных музеях все чаще проводятся непосредственные театрализованные действия, перформансы и спектакли, которые оживляют пространство музея.

Взаимодействие между "научной" и "художественной" составляющими экспозиции становится все сложнее, и это приводит к усовершенствованию художественных решений и стремлению обеспечить адекватное восприятие экспозиционных образов посетителями. В результате возник новый проектный документ - сценарий. В терминологии музеев сценарий экспозиции рассматривается как "проектный документ, который представляет собой сюжетную схему, объединяющую научную концепцию с визуальными образами музейной экспозиции".<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна: дис. М., 2012. 289 с.

Исходя из этого определения, экспозиционер, опираясь на научную концепцию, создает драматургическое произведение для экспозиции, а художник воплощает его визуальными решениями. В отличие от научной концепции, которая отвечает на вопрос "о чем мы хотим рассказать", сценарий ищет ответ на вопрос "как мы хотим рассказать и зачем создается наша экспозиция вообще? При проектировании экспозиции сценарий и режиссерская разработка идут рука об руку. Сам сценарист выступает в роли режиссера, отвечающего за создание единого и гармоничного экспозиционного действия".<sup>30</sup> Сценаристы, опираясь на основные принципы научной концепции, стремятся выразить драматизм экспозиционной темы в литературной форме. При разработке сценария экспозиции учитывается моделирование желаемого психологического состояния посетителя, а также поиск способов создания и поддержания определенной эмоциональной атмосферы в экспозиционном пространстве. Для этого в сценарии прописываются маршруты по экспозиции, методы представления материала, будь то речь экскурсовода или действия мультимедийных программ. Сценарий музейной экспозиции, подобно полноценному театральному спектаклю, включает в себя завязку, акцент и кульминацию действия.

С помощью сценария создается сюжетность в рамках экспозиции, превращая ее в цельное художественное произведение. В языковой системе сценария используются тематические аудио и видеоизображения, включая музыкальные или звуковые эффекты. Кроме того, в современных музеях все чаще проводятся непосредственные театрализованные действия, перформансы и спектакли, которые добавляют живости и динамики в пространство музея.

Сценарий становится связующим звеном между научной концепцией и художественным оформлением экспозиции. Он обеспечивает гармоничное

---

<sup>30</sup> Дукельский В. Ю. Проектирование музейной экспозиции // Музейное проектирование. 63 с.

сочетание информации и визуальных элементов, создавая мощный эффект восприятия для посетителей. Это позволяет создать подходящую атмосферу и настроение для восприятия выставленной информации. Сценарий определяет путь движения по экспозиции и методы презентации материала, обеспечивая последовательность и целостность восприятия.

Таким образом, сценарий музейной экспозиции играет важную роль в формировании эмоционального и культурного опыта посетителей. Он объединяет научные и художественные элементы, создавая драматургическое произведение, которое погружает зрителей в увлекательное путешествие по миру знаний и искусства.

Среди наиболее популярных методов экспозиции можно выделить использование инсталляций - это пространственные композиции, созданные художником из различных элементов, таких как предметы быта, промышленные изделия, материалы, природные объекты, тексты и визуальная информация. Главная цель инсталляций в экспозиции - привлечь внимание, стимулировать мышление, фантазию и поиск аналогий и значений, а также вызвать яркие ассоциации.

Инсталляции можно рассматривать как символические декорации, имеющие собственную ценность. Некоторые из них могут быть близки к скульптуре, но отличаются тем, что они не создаются путем валяния, а монтируются из различных материалов, объединяющихся в одно целое.

Для эффективной и выразительной передачи информационного потенциала музейных объектов дизайнеры используют различные методы группировки в рамках экспозиции:

1. Выделение центральных экспозиционных зон и ключевых экспонатов, которые несут наибольшую смысловую и художественную нагрузку.
2. Создание пространства вокруг самых важных экспонатов, чтобы привлечь к ним внимание и акцентировать их значение.
3. Установление связей между объектами, использование метода "взаимной документации".
4. Расположение экспонатов, требующих близкого рассмотрения, в удобном для обозрения вертикальном пространстве экспозиционного помещения на определенной высоте от пола, от 70-80 см (нижняя граница) до 200-220 см (верхняя граница).
5. Организация "витринного" представления, которое позволяет через окно витрины заглянуть в другое пространство.
6. Использование зеркал, вращающихся подиумов, луп и других технических приемов, которые привлекают внимание к мелким экспонатам или особенно значимым деталям.
7. "Фокусировка на экспонате" или также известная как "выставка одного произведения искусства", где особое внимание уделяется отдельному объекту.<sup>31</sup>

Эти приемы позволяют создать увлекательную и информативную экспозицию, обеспечивая максимальное воздействие зрителя.

Изменение "масштабности" экспозиционного проекта. Происходит изменение размеров выставок, при котором выставочное пространство структурируется на небольшие зоны, соответствующие масштабу и удобству

---

<sup>31</sup> Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры СПб.: ИД Петрополис, 2008. 118 с.

для посетителя. В этом контексте дизайнеры активно используют различные перегородки. Вместе с демократизацией музея и его трансформацией из хранилища материальных ценностей в коммуникативную и многофункциональную институцию, меняется и подход к дизайну выставок. Они становятся более простыми, лишены пафоса и неприступности. В настоящее время дизайнеры-проектировщики осознают необходимость создания комфорта для посетителей в экспозиционном пространстве. Важными критериями для создания экспозиционного дизайна являются соответствие масштабу и удобству для человека. Креативность современной экспозиционно-выставочной деятельности и внедрение новых форм и приемов при разработке дизайна экспозиции направлены на качественное улучшение восприятия экспозиционного материала и задумки автора посетителями.

Экспозиционеры стремятся отыскать и разработать уникальные методы формирования выставочных комплексов. Вместе с традиционными подходами, современные творческие подходы позволяют привлечь в музей посетителей с новым, современным типом мышления, где происходит органичное соединение логики и образности, интеграция понятийного и визуального, формирование интеллектуальной образности и чувственного моделирования.

### **3.2. Роль куратора дизайнера и архитектора в конструировании современного выставочного пространства.**

Оформление выставки является инструментом кураторской практики, способным существовать самостоятельно. Однако оно становится частью одного и того же импульса, когда оно концептуализируется с самого начала, то есть, когда оформление выставки влияет на художников, посетителей или других участников.

Куратор, подобно режиссеру спектакля, отбирает драматический материал и организует сценическое пространство, воплощая свою постановку. Он должен обладать способностью не только анализировать, но и работать с пространством. Он должен представлять себе, сколько произведений искусства может вместиться на данных квадратных метрах и какого рода они должны быть.

По словам Екатерины Иноземцевой, главного куратора Музея "Гараж", традиционные музеи в прошлом не предусматривали должности куратора в своих штатных расписаниях. Они полагались на сотрудников, ответственных за сохранение и хранение коллекций, которые периодически организовывали выставки на основе своих знаний о фондах. Однако только в последние 30 лет стало формироваться понимание роли куратора и необходимости его специализированных знаний. Влияние кураторов на выставочные проекты привело к активному участию дизайнеров-архитекторов в разработке экспозиций и к изменению подхода к организации выставочного пространства.<sup>32</sup>

В начале 1990-х годов возник новый подход к музейному дизайну выставок. С развитием кино, а затем мультимедиа и цифровых технологий, значительная часть посетителей стала терять интерес к выставочным залам. В такой ситуации музеям пришлось искать новые способы привлечения широкой аудитории. Изменилось и отношение к самим музеям и выставочным залам: они перестали быть просто учреждениями для сохранения и изучения артефактов, а стали местами притяжения, изменяющими туристическую картину. Музеи начали активно работать над своей репутацией, привлечением финансирования и созданием захватывающих экспозиций. Выставочным залам пришлось претерпеть

---

<sup>32</sup> Харитоновна Д.М., Рыжиков В.О. "Экспозиционный дизайн: от объекта к событию". Вестник МАСИ № 2. 2022. 32-37 с.

буквальные изменения, чтобы создать и наполнить пространства новыми значениями.

Одной из первых выставок, в которой был задействован приглашенный архитектор, была организована в 1992 году в Музее Соломона Гуггенхайма. Томас Кренс, директор музея, пригласил Заху Хадид для создания экспозиции под названием "Великая утопия: Русский и советский авангард". Затем последовали другие проекты, такие как "Дизайн мотоцикла" Фрэнка Гери в 1998 году, "Китай: 5000 лет" Гаэ Ауленти и Арата Исодзаки в 1998 году, и выставка "Бразилия: Тело и душа" Жана Нувеля в 2001 году. Такая практика была редкой, и великие мастера редко соглашались на такую работу.<sup>33</sup>

В России существовала сильная школа экспозиционного дизайна, и ведущие архитекторы занимались созданием выдающихся выставок. В современном музейном дизайне можно увидеть влияние знаменитых международных выставок "Экспо" времен СССР. Эти выставки были мощными, величественными и самодостаточными, где архитектура самой выставки играла главную роль. Однако участие архитекторов в создании традиционных художественных и исторических экспозиций в конце XX века, за редким исключением, было относительно ограниченным.

В отечественной практике последних лет развивается отдельная специализация для архитекторов и дизайнеров, ориентированная на работу над крупными и малыми выставочными проектами в сфере культуры, истории и искусства. Если говорить о классической музейной выставке, то главным фокусом всегда является сам экспонат, и иерархия выставки подчинена именно ему. Кураторская и архитектурная работа также строятся вокруг объекта. Стратегия экспозиции основана на предмете-экспонате, вокруг которого разворачивается концептуальное прочтение, организуется

---

<sup>33</sup> Харитоновна Д.М., Рыжиков В.О. "Экспозиционный дизайн: от объекта к событию". Вестник МАСИ № 2. 2022. 32-37 с.

архитектурное пространство и выбирается палитра средств выразительности, чтобы подчеркнуть характер выставки, заданный ее создателями.

Таким образом, с участием приглашенных архитекторов музейные выставки стали неотъемлемой частью современного культурного ландшафта. Они придают новые смыслы и переосмысляют выставочное пространство, привлекая широкую аудиторию и изменяя восприятие посетителей. Важно отметить, что современный экспозиционный дизайн предоставляет архитекторам и дизайнерам возможность работать над проектами, которые имеют культурное, историческое и художественное значение. Такая специализация развивается и получает все большее признание в отечественной практике.

Таким образом, основной целью сотрудничества между куратором и выставочным дизайнером является приближение зрителя к сущности произведения и помощь в раскрытии его истинного замысла.

В итоге, организатор выставки становится куратором, чья авторская воля проявляется в организации выставочного события. Выставка превращается в кураторский проект, превышающий простое расположение статичных объектов в пространстве. Идея "кураторского проекта" подразумевает движение, изменение и новый взгляд на выставочное пространство. Куратор внимательно изучает и анализирует выставочное пространство, вкладывая концепцию и содержание выставки в дизайн и архитектуру.

Как отмечает Виктор Мизиано, характер помещения, его размеры и пространственные параметры определяют структуру выставки, ее визуальный потенциал, экспозиционный ритм и, в конечном счете, рассказывают свою историю. Выставка, спланированная для небольших

помещений, не может быть механически перенесена в пространство, состоящее из больших залов.

При создании музейных выставок классического типа основное внимание уделяется экспонируемому объекту, и вся структура выставки строится вокруг него. Кураторская работа и архитектурное решение подчиняются задачам экспозиции. Таким образом, каждый элемент выставки служит раскрытию истории и особенностей представляемого объекта, а визуальные и архитектурные средства призваны подчеркнуть его смысл и эстетическую ценность.

Такая симбиозная работа между кураторами, архитекторами и дизайнерами сегодня является неотъемлемой частью современного музейного пространства. Она создает привлекательные и эмоционально насыщенные выставочные проекты, которые удовлетворяют потребности и интересы посетителей, а также способствуют расширению культурного диалога и понимания искусства.

### **3.3. Разбор удачных примеров современного выставочного дизайна.**

В последние годы область экспозиционного проектирования стала привлекать широкий спектр специалистов из различных областей по разным причинам. Изменились требования к содержанию экспозиций, которые требуют специалистов с узкой специализацией. В то же время возникла необходимость в адаптации материала для неподготовленного пользователя, перевода научных концепций на понятный язык. В результате возникла потребность в поиске новых форм и методов коммуникации, что привело к развитию экспозиционного дизайна и появлению новых профессий или специализаций.

В последние годы наблюдается заметное появление значительного количества амбициозных проектов в области выставочного искусства, в том

числе так называемых "блокбастеров". Теперь музейные выставки перестали быть исключительной прерогативой кураторов-искусствоведов, и в команду привлекаются совместные кураторы и архитекторы с звездными именами, которые создают особую привлекательность.

Если рассмотреть ряд значимых выставок последних лет, то можно отметить несколько интересных примеров, где архитекторы играли важную роль. Например, выставка "Линия Рафаэля. 1520–2020" в Эрмитаже, которая была разработана Агнией Стерлиговой и Викторией Косаревой из бюро Planet 9 совместно с кураторами Зоей Купцовой и Василием Успенским.<sup>34</sup>

Также стоит отметить выставку "Мы храним наши белые сны" в "Гараже", где экспозицию создала Екатерина Головатюк из бюро Grace в Италии. Необходимо упомянуть также знаменитую и обсуждаемую выставку "Русская сказка. От Васнецова до сих пор" в Государственной Третьяковской галерее, где театральным художником Алексей Трегубов внес свой вклад. Неотъемлемой частью списка является выставка "Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры" в Государственном Историческом музее, которая открылась в традиционных и элегантных залах Музея войны 1812 года, с созданием экспозиции Агнией Стерлиговой, Еленой Рассединой и Planet 9.<sup>35</sup> Эта выставка стала одним из наиболее ярких и обсуждаемых событий в недавнем прошлом. Кроме того, существует множество других выдающихся проектов, несколько из которых будут рассмотрены ниже. Реакцией на такие яркие события стало проведение Биеннале музейного дизайна в Санкт-Петербурге в 2014, 2016, и 2018 года. А дальше что-то случилось...

---

<sup>34</sup> Харитонов Д.М., Рыжиков В.О. "Экспозиционный дизайн: от объекта к событию". Вестник МАСИ № 2. 2022. 32-37 с.

<sup>35</sup> Харитонов Д.М., Рыжиков В.О. "Экспозиционный дизайн: от объекта к событию". Вестник МАСИ № 2. 2022. 32-37 с.

Рассматривая современные выставки в музеях, проанализировано то, какие элементы считаются наиболее существенными в их концепции, а также насколько точно архитекторы и кураторы придерживаются принципа выделения главного предмета экспонирования.

Для осуществления концепции выставки "Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии" в Государственной Третьяковской галерее в 2021 году был приглашен Даниэль Либескинд, опытный американский архитектор-деконструктивист, имеющий значительный опыт работы с музейными пространствами. Ведущий куратор выставки, Сергей Фофанов, отмечает, что главной целью проекта было отойти от традиционной формы сотрудничества между кураторской группой и архитектором. Либескинду была предложена роль метахудожника всего проекта, задачей которого было создание атмосферного пространства, отражающего романтическую концепцию, а не просто сооружение стен и выставочного дизайна. По мнению кураторов, он великолепно справился с поставленной задачей.

Даниэлю Либескинду удалось буквально изменить пространство привычных залов новой Третьяковской галереи на Крымском валу. Он разрушил существующую структуру и воссоздал ее заново, увеличив пространство в несколько раз. Либескинд создал два лабиринта, вписанных один в другой, вращающихся относительно друг друга и разделенных двумя коридорами.

Архитектурное и пространственное мышление сыграли определяющую роль в формировании облика данной выставки, обогатив ее содержанием, установив связь между объектами и зрителем, а также сбив с толку и избегая обыденного линейного развития сюжета, которое неизбежно вызывает чувство однообразия. Во время пресс-конференции, посвященной открытию выставки, Зельфира Трегулова, директор Третьяковской галереи, отмечала,

что когда архитектурная композиция была завершена, задержка в размещении экспонатов из-за пандемии и закрытия границ на два месяца вызывала беспокойство у организаторов, опасаясь негативного влияния такой задержки на общее впечатление. Однако концепция Даниэля Либескинда оказалась поистине самодостаточной, соответствующей своим целям и потребностям.

Тема лабиринта - одна из предпочтительных в творчестве Даниэля Либескинда, чего можно пронаблюдать, например, в его работе "Национальный монумент Холокоста" в Онтарио. Выставка в Москве, во многом, является авторским, субъективным выражением идеи романтизма в искусстве. Одна из привлекательных черт концепции лабиринта заключается в ее многозначности и символическом отображении поиска. Таким образом, этот архетип имеет потенциал быть примененным к различным художественным произведениям.

Созданное Либескиндом пространство обращает зрителя вокруг себя, нарушая хронологические связи и эпохи, не предлагая четкого маршрута движения. Оно дает посетителю возможность самостоятельно выбирать, заблудиться и снова обнаружиться, делая собственные открытия и возвращаясь к уже пройденному, но под другим углом. Пространство, состоящее из острых и тупых углов, коридоров и тупиков, манипулирует и пробуждает публику, создавая чувство взаимосвязи и сопричастности с произведениями искусства. Удивительным образом жесткая цветовая палитра, состоящая из оттенков серого, черного и красного, а также острая архитектурная форма наполняют выставку новыми значениями и раскрывают ее название - "Мечты о свободе".<sup>36</sup>

На данной выставке можно наблюдать уникальный синтез различных искусств, где выставочная архитектура, живопись, артефакты и видео

---

<sup>36</sup> Да будет цвет! Проект Россия. Электронный ресурс.  
URL: <https://prorus.ru/interviews/o-rol-i-cveta-v-ehkspozicii/> (дата обращения: 19.03.2023).

объединяются в одно цельное и законченное произведение, которое воспринимается как единое целое. Таким образом, связь между объектом, куратором и архитектором приобретает новую иерархию, отличную от привычной.

Рассмотрим другой пример - выставку "Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры" 2021 года, проведенную в Государственном Историческом музее. На данной выставке было представлено более 120 произведений, включая почти все значимые графические циклы А. Дюрера, доставленные из Пинакотеки Брешии. Сюжеты этих произведений вдохновили кураторов и послужили основой для концепции выставки: каждый зал был украшен инсталляцией, вдохновленной темой и контекстом представленных в нем работ. Золотой коридор пронизывал всю выставку, символизируя традиционную технику гравюры на медной доске.

В первом зале, инсталляция отсылала к гравюре "Меланхолия I" с изображением кометы, которая в эпоху художника была знаком тревоги и вдохновила организаторов выставки на размышления о луне или затмении. Во втором зале были представлены работы, объединенные в серию "Труды и дни", и инсталляция из хвороста, плотно покрывающая потолок, создавала визуальное впечатление снижения высоты помещения, что соответствовало масштабу маленьких гравюр. Золотые нити, пронизывающие и моделирующие пространство, отражали нимбы святых в зале "Размышляя о священном".

Однако наиболее смелым и впечатляющим является зал, содержащий знаменитую серию "Апокалипсис". Здесь создана атмосфера конца времен: стены, покрытые углем, приглушенное освещение и остатки камней, словно парящие в воздухе после взрыва. Дизайнеры выставки несомненно, сумели создать яркую и, в некотором смысле, скандальную экспозицию, которая сама

по себе привлекала зрителей. Однако иногда возникали сомнения, не являются ли эти дизайнерские изыски излишними, и осознает ли организатор выставки ценность арт-объекта.

Возвращаясь к постулату о приоритете объекта в выборе основной концепции, можно заметить, что сам объект выставки зачастую рассматривается куратором как предлог для абстрактного творчества или реализации собственной линии смысла, которая не всегда прямо связана с выставленным художественным произведением. В случае с художественным произведением, выступающим в качестве экспоната выставки, вероятность такой абстрактной интерпретации возрастает, именно поэтому при оценке художественных выставок последнее время наблюдается значительное расхождение мнений.

При рассмотрении выставки Дюрера 2021 года возникает впечатление о значимости самой архитектурной среды, которая отвлекает внимание от самих художественных произведений и уделяет особое внимание пространственному языку экспозиции, создающему прямолинейный авторский образ.

Тематические или исторические выставки, как показывают примеры, требуют иного подхода к организации экспозиций. Можно предположить, что при обработке большого объема информации и научных данных организаторам и проектировщикам необходимо создать достаточно крупную объемно-пространственную тему или ряд тем, подчиненных ясной концепции, для облегчения их восприятия. В данном случае дизайн окружающей среды может и должен играть важную роль в интерпретации информации.

Если в исторических или краеведческих музеях основной рассказ строится вокруг артефактов, а в художественных выставках сами

произведения искусства являются главным повествованием, то в случае научного сообщения куратору зачастую не предоставлены предметы, связанные с феноменом или научным явлением. Дизайнер, архитектор, художник и редактор, работая вместе с куратором, вынуждены создавать объектность, соответствующую предполагаемому коммуникативному языку адресата, чтобы облегчить восприятие сообщения.

Следующим примером послужит выставка фэшн-фотографии ""Красота и стиль. История модной фотографии" проходившая в Главном штабе Эрмитажа Санкт-Петербурга в 2021 году. Данный выставочный проект реализован под кураторством Дмитрия Озеркова - заведующего, на тот момент, отделом современного искусства.

Одним из важных аспектов этой выставки является ее футуристический дизайн, который сразу же привлекал внимание посетителей. Основная идея дизайна заключается в создании впечатления космической капсулы, парящей в вакууме. Изогнутые линии белых стен и холодное распределенное освещение призваны погрузить сознание зрителей в уникальную атмосферу выставки и создать ощущение отчужденности пространства выставки от внешнего окружения музея. Таким образом, дизайн подчеркивает концепцию капсулы, парящей в невесомости, искусно передавая ее смысловую глубину.

Общая экспозиция выставки оказывает сильное воздействие на зрителей, предлагая им хорошо выверенное эстетическое пространство, в котором они не хотят оставаться равнодушными. Благодаря изощренным деталям и внимательно продуманной организации, посетители могут погружаться в инкапсулированную космическую станцию, меняя направление движения вдоль коридоров и открывая новые перспективы.

Важно отметить, что хорошо продуманное пространство выставки имеет великое значение для ее запоминаемости. Зрители, посетившие

выставку, способны восстановить образы и впечатления в своей памяти, вновь погружаясь в них и наслаждаясь уникальной атмосферой выставочного пространства.

Каждая деталь дизайна, освещение и композиционные решения были тщательно продуманы с целью создания гармоничного и эмоционального впечатления у зрителей. Эффект хорошо эстетически выверенного пространства выставки заставляет людей задержаться и насладиться красотой произведений искусства. Каждый шаг по коридорам и переходам становится путешествием в мир моды и фотографии, оживляя воспоминания и вызывая восторг.

Кроме того, пространство выставки играет важную роль в сохранении и передаче информации о модной фотографии. Выбор цветов, форм и освещения способствует эффективному восприятию произведений искусства и акцентирует внимание зрителей на ключевых элементах. Организация экспозиции в виде капсулы в космосе подчеркивает важность модной фотографии в современной культуре и позволяет зрителям увидеть ее в новом, уникальном контексте.

Таким образом, выставка фэшн-фотографии "Красота и стиль. История модной фотографии" в Главном штабе Эрмитажа представляет собой прекрасный пример успешной реализации инновационного дизайна выставочного пространства. Идея космической капсулы, футуристический дизайн и хорошо продуманная организация пространства делают выставку запоминающейся и эмоционально насыщенной. Зрители ощущают удивление и восторг, восстанавливая образы в памяти и снова погружаясь в уникальную атмосферу выставки.

Ещё одним примером удачной реализации дизайнерских решения является выставка "(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева" реализованная в ЦВЗ Манеж Санкт-Петербург 2021 г.

Основой данного проекта являлось обширное научное исследование, проведенное в течение более двух лет, с целью представления редких и особо значимых скульптурных произведений второй половины XVIII-начала XX века, которые имеют особое значение для отечественного искусства.

Для художественного оформления пространства выставки было проведено сотрудничество с оперным режиссером Василием Бархатовым и Творческой мастерской "Циркуль". Представленное архитектурное решение включает трансформацию выставочного пространства Манежа в образец нескольких императорских театров. Например, пространство аванзала было преобразовано в театральное фойе, в котором зрители могут услышать звуки настройки оркестра. Первый этаж стал символическим отражением исторических сцен из разных стран мира. Второй этаж представлял собой образ закулисья театра. Путешествуя из одного пространства в другое, посетители выставки имели возможность познакомиться с творчеством величайших мастеров русской классической скульптуры, сопровождаемым звучанием оперных арий той эпохи.

Наполнение пространства оперными звуками создавало дополнительное измерение и позволяло зрителям увидеть красоту и эстетическую самодостаточность скульптуры с новой точки зрения. Работа с оперным звучанием предоставляла возможность рассмотреть искусство скульптуры под другим углом и воспринять его с новой глубиной и смыслом.

Одной из главных разрешенных сложностей являлось то, что и скульптура, и опера имели устоявшуюся репутацию самодостаточных искусств среди широкой публики. Их репутация связана с восприятием как

излишне утонченных, красивых, но элитарных и скучных форм искусства. Важным аспектом было избежать впечатления о попытке придания одному виду искусства преимущества над другим. Необходимо было избежать того, чтобы скульптуры просто стали декорациями для оперы, или чтобы опера стала просто музыкальным сопровождением для выставки скульптур.

Основная идея заключалась в том, чтобы зритель мог перенестись через оркестровую яму во время оперного спектакля и оказаться в центре застывшей сцены, где каждая скульптурная фигура исполняет свою оперную партию и находится в соответствии с либретто и музыкальной драматургией. Зритель, приближаясь к скульптурам, мог выбрать любого героя из общего ансамбля, услышать и рассмотреть его, перемещаясь по сцене и за кулисами. Таким образом, посетители выставки получали возможность участия и взаимодействия с произведениями искусства.

В итоге, данное художественное решение выставочного пространства позволило работам обрести новый язык коммуникации с зрителем и "право голоса". При этом осознавалось, что взаимопроникновение различных видов искусства может либо обогатить красоту и содержание произведений, либо привести к их пренебрежению и утрате индивидуальности. Однако, в данном случае, реализованная идея позволяла зрителям пережить уникальный опыт, где скульптура и опера слились воедино, соз

Рассмотрение примеров экспозиционного дизайна, где активное участие принимает архитектор, позволяет сделать следующие наблюдения: выразительный экспозиционный дизайн превращает выставку в запоминающееся событие, привлекает больше зрителей, осуществляет образовательную функцию и помогает зрителям воспринимать разрозненную и неструктурированную информацию. В современных выставках мы наблюдаем синтез искусств, где архитектура, объекты и философия смысла

соединяются и порождают новый образ. Эмоционально насыщенная выставочная среда становится неотъемлемым условием представления выставочного объекта, однако это может привести к опасности, когда акцент смещается с объекта экспозиции на архитектурную среду.

В задачи архитектора, помимо разработки общей концепции выставки, связанной с экспозицией, часто входит создание нескольких уровней погружения для зрителей. У каждого посетителя разный опыт восприятия информации, поэтому он может глубже погрузиться в мир выставки на индивидуальном уровне.

## **Заключение.**

Проведенное исследование экспозиционного дизайна музеев и выставочных залов позволило рассмотреть и проанализировать теоретические основы, становление и современные подходы экспозиционного дизайна, его эволюцию до самостоятельного вида экспозиционной деятельности современного музея. Проанализированы значимые успешно реализованные приемы работы с выставочным пространством. Конструирование выставочного пространства в современной музейно-выставочной деятельности представляет собой архитектурные и дизайнерские находки и решения, предназначенные максимально интерактивного взаимодействия зрителя с предметами искусства и создание вовлеченного опыта.

Понятие "дизайн экспозиции" в современной музейведческой терминологии понимается как "искусство средового проектирования, использующего комплекс проектировочных, конструктивных, технологических и других средств для создания художественно образного строя выставок"

В ходе исследования найдено подтверждение гипотезы о том, что в противостоянии контейнер (выставочный дизайн) - содержание (экспонируемые объекты искусства) контейнер обретает самоценность и вступает в равный диалог с содержанием. Однако в случае удачной реализации всегда направлен на раскрытие деталей нарратива экспозиции, кураторского концепта и создание погружающей атмосферы.

При рассмотрении значимых проектов выявлено, что решение по созданию уникального выставочного дизайна и проработки пространства в большинстве случаев выигрывает подходу по применению стандартных монотипных сборно-разборных конструкций. Эксперимент выигрывает

унификации и создает запоминающийся эмоционально-соматический опыт переживания выставочного пространства.

В то же время, подходы к проектированию постоянных музейных экспозиций, разрабатываемых на протяжении продолжительного временного периода, отличаются более основательным и консервативным подходом. Они учитывают комплекс факторов, которые воздействуют на процесс художественного и эстетического восприятия человека, а также его способность воспринимать определенное количество информации.

По результатам исследования можно сделать вывод о том, что современные экспозиционные проекты проявляют открытость к различным толкованиям и идейным интерпретациям, они предельно творческие и направлены на активное участие зрителя, стимулируют его к сотрудничеству. Однако, необходимо учитывать, что новшества, эксперименты и открытия в области создания современных выставочных экспозиций базируются на теоретических разработках и долговременно утвердившихся принципах проектирования.

Современный выставочный дизайн обладает рядом характеристик, которые обеспечивают его актуальность. Среди них можно выделить функциональность, информативность, коммуникативность, интерактивность и экспрессивность. Каждая из этих характеристик играет важную роль в формировании целостного восприятия выставочного пространства зрителем. Так, функциональность обеспечивает оптимальную организацию пространства и эффективное использование выставочной площади, информативность позволяет передавать необходимую информацию о выставке, коммуникативность обеспечивает взаимодействие зрителя с экспозицией, интерактивность стимулирует активное участие зрителя в

процессе восприятия, а экспрессивность позволяет выразить идею и концепцию выставки в наиболее яркой и запоминающейся форме.

Специалисты в области дизайна и кураторы музеев и выставочных залов стремятся находить и разрабатывать собственные оригинальные подходы к созданию экспозиционных комплексов с целью привлечения посетителей с новым, современным мышлением, в котором объединяются логическое и образное мышление, интеграция понятийного и наглядного, а также формирование интеллектуального образа и чувственного моделирования.

Креативность, которая присуща современной экспозиционно-выставочной деятельности, и внедрение новых форм и методов при разработке дизайна экспозиции направлены на качественное улучшение восприятия экспозиционного материала и задумки автора посетителями. Это позволяет создавать уникальные и запоминающиеся впечатления, активно вовлекая посетителей в процесс восприятия и интеракции с экспозицией.

Исследования показывают, что осознанное применение передовых цифровых и мультимедийных технологий в дизайне экспозиции существенно улучшает ее информационные и коммуникативные возможности. Эти технологии способствуют более глубокому раскрытию потенциала подлинных музейных объектов и предметов.

Социальные и технологические инновации, интегрирующиеся в пространство экспозиции, открывают перед ним огромные новые ресурсы и возможности. Они содействуют эффективному обмену информацией с посетителями, предоставляя новые способы и средства передачи знаний и контента. Это позволяет создавать более интерактивные и привлекательные

впечатления, а также обогащает образовательный и культурный опыт посетителей.

В работе было проанализировано выставочного дизайнера, архитектора и куратора, определена возрастающая тенденция взаимопроникновения этих специальностей, усиление внутри командного диалога и увеличение влияния до этого сугубо технической направленности позиций выставочного дизайнера и архитектора.

В последние годы наблюдается все большая популярность подхода, в котором музейные посетители активно вовлекаются в экспозиционные процессы и становятся соавторами. Это включение посетителей в действие экспозиции существенно улучшает усвоение информации, эмоциональное взаимодействие и формирует более прочную связь с конкретным музеем или выставочным залом.

Современные дизайнеры и проектировщики все более осознают необходимость создания комфортных условий для восприятия экспозиционного пространства музейными посетителями. Они стремятся изменить масштабность экспозиционных проектов, делая их более доступными и удобными для посетителей. Последние выставки часто становятся более компактными, где экспозиционное пространство разделено на небольшие зоны, соответствующие размерам и потребностям человека при восприятии материала. В этом контексте дизайнеры активно применяют различные перегородки и ниши, чтобы создать комфортные и интимные области. При создании экспозиционного дизайна существенную роль играют такие факторы, как пропорциональность и соответствие человеческим масштабам.

Результаты этого исследования явно указывают на то, что современная экспозиционная практика стремится в своей деятельности к созданию целостного образа, будь то музей классического искусства или выставочный зал реализующий выставки-блокбастеры современного искусства. Поэтому экспозиции, спроектированные в последние годы отвечают принципам внутреннего единства, информационной емкости, что создает в конечном итоге художественную образность, приближает саму музейную экспозицию к новому виду искусства. Такие методы конструирования и работы с выставочным пространством способны оказывать глубокое эмоциональное и эстетическое воздействие и создать устойчивый вовлеченный опыт для зрителя.

## Список использованной литературы.

1. Азизян И.А., Добрицина И.А., Лебедева Г.С. Теория композиции как поэтика архитектуры. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
2. Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XI века. М.: НИИ культуры, 1989. 256 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
4. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва : Медиум, 1996. 239 с.
5. Бонет Л. Дизайн выставок Рип-холдинг. М., 2006. 216 с.
6. Брайан Одогерти. Внутри белого куба. Москва: АдМаргинем Пресс, 2015. 86 с.
7. Буррио Н. Реляционная эстетика / Постпродукция. Ad Marginem. Серия GARAGE Pro, 2016. 216 с.
8. Бхаскаран Д. Дизайн и время. Арт-родник. 2007. 256 с.
9. Веселицкий О. В. Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций // ВМ. 2010. №1.  
URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-isuschnost-hudozhestvennogo-proektirovaniya-muzeynyh-ekspozitsiy> (дата обращения: 03.10.2022).
10. Водчиц С.С. Эстетика пропорций в дизайне. Техносфера, 2005. 250 с.
11. Гельфонд А.Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений: учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2006. 345 с.
12. Дёмкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ: дис. Барнаул, 2012. 156 с.

13. Дёмкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ: дис. Барнаул, 2012. 156 с.
14. Дукельский В. Ю. Проектирование музейной экспозиции // Музейное проектирование. 63 с.
15. Дущев М.В. Концепция архитектуры современного центра искусств: диссертация. Нижний Новгород, 2005. 249 с.
16. Ермолаев А.П., Шулика Т.О., Соколова М.А. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: учеб. пособие. М.: Архитектура-С, 2005. 464 с.
17. Ефимов А., Шулика Т. Открытое проектирование // Музейная экспозиция. Теория и практика музейной экспозиции. Новые сценарии и концепции: сборник научных статей. М.: Российский институт культурологии, 1997. 178 с.
18. Желондиевская Л.В., "Новое понимание коммуникативно-логических связей в проектировании системы коммуникаций в экспозиции". №5 (166) / май 2014 23 с.
19. Интерактивные экспозиции: реакция посетителей. Международный журнал Museum (ЮНЕСКО), № 208, 2001 53-59 с.
20. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры СПб.: ИД Петрополис, 2008. 118 с.
21. Клике Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. М.: Высшая школа, 1978. 368 с.
22. Лаврентьев А. Эксперимент в дизайне. М.: Университетская книга, 2010. 340 с.

23. Ле Корбюзье. Модульор: опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике. М.: Стройиздат, 1976. 340 с.
24. Лебедев А.В. Музейное проектирование. Лаборатория музейного проектирования, Российский институт культурологии, 2009 256 с.
25. Литвинов В.В. Практика современной экспозиции. Рудизайн, 2005. 540 с.
26. Лоренс Я., Сколник Л. Дизайн выставок: практическое руководство. М.: АСТ, 2008. 345 с.
27. Мазный, Н.В. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Н. В. Мазный, Т. П. Поляков, Э. А. Шулёпова. - М. : Б. и., 1997. 211 с.
28. Майстровская М.Т. Выставка как жанр пластического искусства: "Chanel". Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2020. № 1.
29. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. Прогресс-Традиция, 2018 680 с.
30. Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна: дис. М., 2012. 289 с.
31. Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. Серия: Мастера архитектуры. М. Стройиздат. 1969г. с. 75-116
32. Мелодинский Д.Л. Школа архитектурного дизайнерского формообразования. Архитектура-С. Москва. 2004 312 с.
33. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ad Marginem Press, 2014. 231 с.
34. Никишин Н.А. Музейные средства: знаки и символы. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века): сб. науч. трудов. М., 1997. 216 с.

35. Павлова В. А. Пространственные иллюзии. Методы визуальной коррекции среды: архитектура и современные информационные технологии МАРХИ Электронный ресурс.  
URL:<https://marhi.ru/AMIT/2009/2kvart09/Pavlova/Article.php>
36. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования, или "Как делать музей?" М.: ПИК ВИНТИ, 2003. 454 с.
37. Раппопорт А.Г. Архитектура и эмоциональный мир человека. Эмоции и профессиональное сознание архитектора. М., 1985. 245 с.
38. Ревякин В.И. Выставки: Архитектура и экспозиция. М.: Стройиздат, 1975. 100 с.
39. Розенсон А.И. Основы теории дизайна: учебник. СПб.: Питер, 2010. 219 с.
40. Рунге В.Ф. Сеньковский В.В. Основы теории и методологии дизайна. М.: МЗ-Пресс, 2003.
41. Салтанова М.В. Игровые принципы в организации экспозиционного пространства музея. Вопросы музеологии, 2010. 139 с.
42. Сидоренко В.Ф. Комплексное художественное конструирование и вопросы системного подхода в дизайне. М., 1977. 123 с.
43. Скрипкина Л. И. Значение теоретического наследия А. М. Разгона для решения современных проблем развития музейного дела России // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. 37 с.
44. Скуратовский Г.М. Искусство архитектурного пропорционирования. Новосибирск : Наука : Сиб. предприятие, 2001. 182 с.
45. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология. М.: Стройиздат, 1993. 295 с.

46. Степанов А.В., Малыгин В.И., Иванова Г.И. и др. Объемно-пространственная композиция: учебник. М.: Архитектура-С, 2011. 256 с.
47. Харитонов Д.М., Рыжиков В.О. “Экспозиционный дизайн: от объекта к событию”. Вестник МАСИ № 2. 2022. 32-37 с.
48. Чеснокова М.Н. Эволюция музейной экспозиции как знаковой системы: дис. специальность 24.00.03 музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов. СПб., 2010. 192 с.
49. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование: основы теории: учебное пособие. М.: Архитектура-С, 2007. 160 с.
50. Щепеткова И.А. Музей: метаморфозы театральности СПб., 2005. 38 с.
51. Щербина А.В. Музейное проектирование. Учебно-методическое пособие. Тольятти : ТГУ, 2011. 32 с.
52. Да будет цвет! Проект Россия. Электронный ресурс.  
URL: <https://prorus.ru/interviews/o-rol-i-cveta-v-ehkspozicii/> (дата обращения: 19.03.2023).
53. Anelli, Renato. "Gosto Moderno: O design da exposição e a exposição do design" in Latorraca, G. (ed). Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014. 62-79 p.
54. Bedford L. "The art of museum exhibitions. How story and imagination create aesthetic experiences". Left Coast Press. 2014. 169 p.
55. Benjamin, Walter in Steeds, Lucy (ed.) Exhibition. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2014. 26 p.
56. Benoît A. “HON – en katedral: Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness”, Afterall Journal, no. 32, 2013.

URL:<https://www.afterall.org/article/hon-en-katedral-behind-pontus-hult-n-s-theatre-of-inclusivene>

57. Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel. 2002, p.58.
58. Bogner, Dieter. "Staging Works of Art. Frederick Kiesler's Exhibition Design 1924–1957" in Susan; Rylands, Philip; et.al (ed.). *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2004. 47 p.
59. Cousijn, Marian. "Marcel Duchamp and the art of exhibition making", *Relief revue électronique de littérature française*, 10, pp. 143–149. doi: 10.18352/relief.930., 2016. 143-149 p.
60. Dos Santos Coutinho B., Tostões A. "The role of architecture in an engaging and meaningful experience of the physical exhibition.", *Sophia Journal*, Vol. 5, Issue 1, 2020. 36-54 p.
61. Greenberg R., W.Ferguson B., Sandy Nairne S. "Thinking About Exhibitions". Taylor & Francis e-Library. 2005. 122 p.
62. Greenberg, Reesa. "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web", *Tate Papers*, n° 12, Autumn 2009.  
URL:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web> (Accessed: 5.05.2016).
63. Heinich N., Pollak M. *From Museum Curator to Exhibition Auteur*. P. <http://hersonesteatr.org.ua/?tag=спектакли>
64. Pallasmaa, Juhani. *The eyes of the skin: architecture and the senses*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005 126 p.
65. Kiesler, Frederick, *Manifeste du Corréalisme*, 1947. Fac-simile in Bogner, Dieter; Noever, Peter. (ed.) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK and Hatje Cantz Publishers, 2001, 174 p.

66. Kiesler, Frederick, "Note on Designing the Gallery and Press Release Pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery" (1942) in Davidson, Susan; Rylands, Philip et al. (ed.) Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century. New York: Guggenheim Museum Publications, 2004, 42 p.
67. Lanzarini, Orietta; Mulazzani, Marco. "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" in Bucci, F., Irace, F. (ed.) Zero Gravity. Franco Albini Construire le Modernità. Milan: Triennale Electa, 2006, 149-163 p.
68. Latorraca, Giancarlo (ed.) Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014, 11 p.
69. Rapport. Experimentelle raumstrukturen von J. Mayer H. Berlinische Galerie, 2011. 79 p.
70. Simon N. The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010. 28 c.