

*М. В. Салтанова*

## **ИГРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ В ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА МУЗЕЯ**

Особенности современного искусства, как смысловые, так и физические, часто требуют от музея новых пространственных решений. Игровые стратегии искусства<sup>1</sup> диктуют новые тенденции в репрезентации современного искусства, что определяет подходы к размещению и показу произведений. Важен и тот факт, что современное искусство существует в общей культурной среде с архитектурой, дизайном, следуя общим тенденциям и концептам, они часто оказываются интегрированы друг в друга, что определяют активное влияние игровых стратегий современного искусства на смежные области искусства, включая архитектуру музейных зданий и экспозиционные решения, и предполагает создание единых универсальных пространств.

Поиски новых подходов музейной репрезентации искусства в XX в. были связаны с актуальными тенденциями художественного мира, а так же переменами в отношении к самому произведению искусства как объекту восприятия. Настроения рубежа веков, определяемые экзистенциальной философией, выводили на первый план иррациональные способы познания. Произведения искусства воспринимались теперь как замкнутый мир, доступный лишь интуитивному постижению. По мнению Т. П. Калугиной оно «перестало быть «документом», «художественным свидетельством об эпохе», и превратилось в самоценный «живой» организм»<sup>2</sup>. Это повлекло за собой и новые способы существования произведения в пространстве музея. Вместо простого «выставления» работ на показ, музей стремился акцентировать внимание зрителя на художественной индивидуальности каждого отдельного произведения с помощью архитектурных и экспозиционных средств. Первые экспозиционные эксперименты, направленные на создание с одной стороны целостного образа, и выделения конкретных экспонатов с другой, были осуществлены на Промышленных выставках, как европейских стран, так и СССР. Например, в некоторых павильонах Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 г. были использованы первые приемы экспозиционной «режиссуры», расставлены акценты, чи-

---

<sup>1</sup> Под стратегией автор понимает комплекс интеллектуальных и практических усилий, имеющих своей целью достижение и/или поддержание некоего желаемого состояния.

<sup>2</sup> *Калугина Т. П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 114.

талось стремление к метафоричности за счет образно-пространственных решений<sup>3</sup>.

При построении экспозиции начали использовать драматические и режиссерские принципы, необходимые для помещения экспоната в фокус. Концентрация внимания посетителя на экспонатах требовала создания органичной и активной архитектуры и экспозиционного пространства, способных к контакту со зрителем.

Необходимо отметить и то, что в музееведческой науке еще в начале XX в. зародились идеи построения экспозиции как текста. Основной вклад в развитие подобных идей, во много опережая коллег, внес Федор Иванович Шмит. В экспозиционной деятельности он выделял тему как «исходный мотив», что корреспондируется с современным концептуальным подходом. «Шмит заменил понятие «ансамбль» на «повесть» или «драма», поскольку его интересовал не «симбиоз вещей», а создание образа эпохи»<sup>4</sup>. Ф. И. Шмит предложил новый музейно-образный метод создания экспозиции. В дальнейшем он получил развитие в музейной практике и теории, и определяется по терминологии Т. П. Полякова, как образно-сюжетный или художественно-мифологический метод.

В экспозиционной практике, наряду с созданием павильонов Промышленных выставок начала века, яркой является деятельность самих художников. Они, выходя за рамки привычного, стремясь охватить все пространства, выводят искусство в окружающую среду и даже на улицу, вторгаясь, в том числе, и в экспозиционную. Так, М. Ларионов в начале XX в. устроил акцию, расписав себя и своих соратников, и вышел в таком облике на улицу. К. Малевич и художники его круга также пытались вывести искусство на улицы, раскрасив в Витебске трамваи. Важным, в этом отношении, является «Последняя футуристическая выставка «0,10»» 1915 г. Она объединила 14 художников нового авангарда, но фактически представляла новое направление – супрематизм. Поскольку многие из участников выставки протестовали против употребления термина супрематизм, К. Малевич решил прибегнуть к эпатажному экспозиционному ходу, носившему явный игровой оттенок. Он разместил «Черный квадрат», выставлявшийся впервые, в «красном углу», т.е. в том самом месте, где традиционно помещают икону. Таким образом, К. Малевич, визуально провозгласил манифест, обозначив главенство «Черного квадрата» «как оппозицию предметности, основанную на приоритете чистой геометрической формы»<sup>5</sup>.

В начале XX в. в экспозиционной деятельности намечаются тенденции, получившие развитие на протяжении всего последующего столетия, и во

---

<sup>3</sup> *Майстровская М. Т.* Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте архитектуры, искусства, дизайна). Автореферат диссертации доктора искусствоведения. М., 2002. С. 22.

<sup>4</sup> *Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н.* Становление и развитие музееведческой мысли в трудах Ф. И. Шмита // *Собор лиц: Сборник статей.* СПб., 2006. С. 35.

<sup>5</sup> *Горячева Т.* Почти все о «Черном квадрате» // *Приключения черного квадрата. Каталог выставки.* СПб., 2007. С. 6.

многим изменившие взгляд на экспозиционное искусство современности. С одной стороны, создатели музеев и выставок стремились привлечь внимание зрителя за счет «зрелищности». Разрабатывались новые приемы оформления экспозиции, часто довольно яркие, развлекающие публику, несущие игровые аспекты. С другой стороны, шло теоретическое осмысление экспозиционного пространства, выявлялись принципы комплексно-тематической системы организации экспозиции, отвечающей требованиям научного осмысления музейного и выставочного пространства. Само искусство стремилось проникнуть в пространство экспозиции. Заложенные в начале XX в. векторы развития архитектурно-пространственных решений музейной среды органично продолжили свое развитие в западной практике, а позже и в отечественной.

Важно, что музейная архитектура, подчиняясь общим тенденциям XX в., была направлена на создание гибких, лаконичных, мобильных и комфортных музейных пространств. Наряду с этим, благодаря разработкам в области музееведения, обобщению опыта и стремлению музея утвердиться в статусе информационно-воспитательного института, нарастает стремление к научному осмыслению экспозиции, изобретаются разнообразные образно-пространственные решения, средовой дизайн и пр. Важно отметить, что пространство музея современного искусства является целостным организмом, где архитектура и экспозиционное пространство – это единая система, подчиненная общим задачам. Соответственно, архитектурно-пространственные и экспозиционные решения часто подчинены общим тенденциям и отвечают на одни и те же вопросы.

Пионером в способах показа современного искусства является МоМА (Museum of Modern art). Не смотря на то, что попытки репрезентации современного искусства (современных художников соответствующего исторического периода) предпринимались различными музейными институциями, начиная с эпохи романтизма, МоМА первый выработал принцип показа искусства модернизма, который долгое время был доминирующим и остается актуальным сегодня. Альфред Барр, первый директор музея, разработал и применил в 1936 г. на выставке «Кубизм и абстрактное искусство» схему показа, в основу которой легла «концепция эволюции «измов», в результате смены которых искусство совершило путь от фигуративности к абстракции»<sup>6</sup>. Согласно этому принципу, репрезентация искусства модернизма выстраивалась на развитии в большей степени «формы», а не «содержания», пролегая в русле определенных художественных течений, соответствуя определенным хронологическим рамкам, но, в то же время, не построенном на традиционном хронологическом принципе.

Одним из основных вопросов, поставленных западными учеными относительно экспонирования современного искусства, был поиск «нейтрального фона»<sup>7</sup>. В этой связи интересной представляется концепция музея как бе-

---

<sup>6</sup> Карлова А. И. Музей современного искусства: история институализации // Вопросы культурологии. 2009. № 3. С. 39.

<sup>7</sup> Майстровская М. Т. Композиционно-художественные тенденции ... С. 26.

лого куба, получившая популярность в послевоенный период. Ориентирована эта концепция была именно на экспонирование произведений модернистского и, впоследствии, современного искусства, поскольку оно нарочито лишено внешнего контекста и исключает возможность включения его в какую-либо систему. Согласно этой концепции, музей представляет собой идеальную белую «коробку», где в хаотическом порядке, ориентированном в основном на эстетические принципы, помещены произведения современного искусства. Посетитель воспринимает произведения искусства сами по себе, вне контекста, основываясь лишь на эмоциях и игре собственных воображения и ассоциаций. Концепция белого куба, как музейного пространства, в 1970-х гг. была подвергнута критике, но подобный принцип экспонирования современного искусства остается актуальным и в современной музейной деятельности.

Одной из основных позиций в современном экспонировании является достижение диалога зрителя и произведения искусства. Эта тенденция является доминирующей в экспозиционной деятельности второй половины XX в., особенно с введением в 1960-х гг. Д. Камероном теории музейной коммуникации, оказавшей значительное влияние на развитие экспозиционной и образовательной деятельности музея. Д. Камерон предложил рассматривать музей как особый вид коммуникативной системы, где акт коммуникации совершается между музейными предметами, размещенными в экспозиционном пространстве (источником сообщения), и посетителем (получателем сообщения). Если «язык вещей» доступен и понятен зрителю, имеющему свои культурные и личностные установки, и сообщение им воспринято адекватно, то акт коммуникации можно считать успешным<sup>8</sup>. Подобный подход выделил уже намеченные ранее акценты в деятельности музея, направленные на выстраивание экспозиции как текста, некоего невербального пространственного высказывания, которое в свою очередь, должно быть доступно для «прочтения» аудиторией.

Рождение новых отношений зрителя и музея обострило так же вопрос привлечения зрителя в музей. В процессе тотальной визуализации, агрессивного потока информации, бешеного развития и захвата все новых пространств масс-медиа, музей был вынужден вступить в конкурентную борьбу. Музеи начали становиться более открытыми для публики, более доступными для понимания и, в то же время, более открытыми к экспериментам. Было необходимо создание богатой, разнообразной визуальной среды, имеющей аттрактивные, динамичные, игровые составляющие. Создание экспозиции становится синтетическим действием, где в единой связи существуют архитектура, экспозиция и сами экспонаты, являя собой целостный художественный организм.

Ярким примером попытки изменения отношений со зрителем может служить выставка «Дилаби» (Динамический лабиринт) 1962 г. в Стеделийк-музее в Амстердаме. Эта выставка не только пересматривала взаимоотношения художника и музея, но, главное, определяла одной из целей сделать

---

<sup>8</sup> Основы музееведения: Учебное пособие / Отв. Ред. Э. А. Шулепова. М., 2005. С. 422.

посетителя активным участником<sup>9</sup>. «Вместо того чтобы выражать великие идеи, искусству предписывалось здесь создавать ощущение беззаботной игры, предоставляя посетителю разнообразные визуальные и тактильные стимулы»<sup>10</sup>. Художникам было предложено самостоятельно трансформировать музейные залы посредством игры со светом, звуком, пространством и т.д. Зрителям же разрешалось трогать экспонаты.

Важно отметить, что во второй половине XX в. складывается отношение к экспозиции как предмету художественного проектирования, имеющего четкую концептуальную базу. Выход на первый план образовательной функции музея обусловил создание экспозиции как «высказывания». Основопологающим здесь является комплексный подход, который предполагает единство научного и пространственно-художественного решения. Такой подход предполагает организацию экспозиции на основе научной концепции, с использованием драматургических экспозиционных решений, создание целостного художественного образа и эмоциональной среды.

Научная концепция определяет содержательную канву и задает вектор художественно-пространственных решений. Использование драматических элементов, таких как конфликт, завязка с развязкой, пауза, ритм и пр., предполагает наличие сценария, и позволяет создать сложную образно-динамическую систему. При таком подходе, зритель должен двигаться в пространстве музея и воспринимать представленные произведения, расставляя эмоциональные, визуальные и интеллектуальные акценты. Сценарный план помогают реализовывать вспомогательные средства, нацеленные на активизацию не только визуальных, но и тактильных и аудиальных каналов. По мнению М. Т. Майстровской «Экспозиция является в своей сути прямой информационной системой, построенной по законам искусства, и функционирующей как система искусства, способная передавать разнообразную информацию, которую она может создавать самостоятельно и только ей одной присущими средствами»<sup>11</sup>.

Использование сценарного подхода, различных выразительных средств, а так же «существование экспозиции по законам искусства» предполагает использование игровых принципов. Кроме того, необходимо отметить, что экспонирование современного искусства, впитав общие тенденции развития экспозиционной деятельности, с одной стороны, само оказало на нее влияние, но имеет определенную специфику, с другой. Творческие поиски современных художников привели к полному вторжению, а в некоторых случаях слиянию произведения искусства и экспозиционной среды. Кроме того, концептуальное содержание самого произведения искусства подчиняет себе и концептуальное решение экспозиции, часто наравне с художественно-образным решением. Таким образом, игровые стратегии современного ис-

---

<sup>9</sup> Коростылева М. Или вы музей, или вы современны // Новый мир искусства. 2001. № 19. С. 45.

<sup>10</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. С. 116.

<sup>11</sup> Майстровская М. Т. Композиционно-художественные тенденции ... С. 28.

куства часто диктуют использование игровых принципов и приемов в экспозиционном пространстве.

Во второй половине XX в. становится особо актуальной выставочная практика, где концепция выставки подчиняет себе отбор произведений, ее художественные и теоретические задачи. Куратор выставки стремится к репрезентации идеи, образа, явления, а не творчества одного или группы художников.

Поиск новых способов репрезентации актуален соответственно развитию современного искусства. Так, подход, который лег в основу постоянной экспозиции Галереи Тейт в Лондоне, является одним из наиболее популярных на сегодняшний момент. Создатели нового пространства Тейт в здании бывшей электростанции разместили коллекцию искусства XX – XXI вв. таким образом, что каждый, так называемый, блок (часть заданного пространства), должен был представлять собой целостную законченную картину искусства XX в., притом преломленную сквозь призму современности. Каждый из блоков формировался соответственно заданной теме, которыми стали «Окружающая среда», «Тело», «Реальная жизнь», «Социум»<sup>12</sup>.

Авторы выставки «Искусство про искусство» (Государственный Русский Музей, 2009), сознательно заложили в концепцию выставки один из главных постмодернистских принципов. Цитирование классических произведений искусства, коллажирование образов и смыслов, намеренное снятие пафоса устоявшихся образов, придание иронического оттенка, а иногда и нового смысла – все это, несомненно, несет в себе игровой принцип, который был усилен авторами экспозиции за счет столкновения в залах «цитат» и «оригиналов», реалистических и концептуальных произведений и т.д. В одних экспозиционных залах сосуществуют произведения А. А. Мыльникова и Р. Лихтенштейна, Т. Новикова и В. Н. Яковлева, И. Кабакова и Г. Коржева. Интересно, что, несмотря на игровую составляющую самой концепции выставки, авторы не отказались и от игровых приемов при пространственно-художественном оформлении выставки.

Похожий принцип был использован кураторами выставки «Энгр и художники-модернисты» в Музее Энгра (Монтабан, Франция 2009). На выставке были представлены оригинальные работы Энгра и произведения, где его работы уже живут собственной жизнью.

Движение от специфики современного искусства к его репрезентации обусловлено и желанием музея отразить наиболее полно художественную реальность. Разработка концептуальной экспозиции современного искусства предполагает создание целостного организма, способствующего раскрытию произведения в определенном контексте с помощью адекватных художественно-выразительных и дидактических средств. Неразрывная связь концептуальной и эстетической сути произведения с экспозиционным пространством позволяет говорить о том, что игровые стратегии современного искусства продолжают органично существовать и в экспозиционной среде. Это мо-

---

<sup>12</sup> Blazwick I., Wilson S. Showing the Twentieth Century // TATE Modern. The Handbook. Ed. by Blazwick I., Wilson S. London, 2000. P. 35

жет быть выражено как в самой концепции выставки, так и в различных экспозиционных решениях.

Как уже упоминалось выше, в современной ситуации экспозиционная деятельность нередко приобретает статус искусства, а куратор, соответственно, – художника. На Венецианской биеннале современного искусства 2009 г. павильон Дании и Скандинавии был оформлен кураторами Эльмгрином и Драгсетом как некая квартира, где размещались как произведения искусства, так и предметы дизайна, и аутентичные коллекции, например, коллекция мух. Павильон был назван «Коллекционеры», что отражает его концепцию. Он в действительности представляет собой квартиру неких коллекционеров, где в интерьере собраны различные вещи. Перед входом в «квартиру» находится бассейн, где лицом вниз плавает тело человека в окружении разбросанных листков. Это работа самих Эльмгринга и Драгсета, которая называется «Смерть коллекционера». Таким образом, кураторы павильона создали экспозиционное пространство, которое можно воспринимать как цельное произведение с определенной концепцией и едиными художественными принципами. Кроме того, в построении этого экспозиционного пространства явно задействована стратегия игрового обмана.

При подобном подходе к экспозиционной деятельности возникает вопрос баланса во взаимодействии куратора, художественного пространства и роли зрителя. Множество возможных интерпретаций произведений современного искусства дает куратору свободу их использования в различных презентациях. С другой стороны, художники сами сознательно идут на провокацию зрителя, с тем, чтобы подвигнуть его к размышлению, а куратор, посредством образно-пространственных решений, дополнительных текстов и пр. создает готовый «к прочтению текст», репрезентируя не только произведения, но идею. Экспозиция в XX – XXI вв. становится художественным произведением, существующим по законам искусства.

Это естественное развитие вектора, берущего свое начало в первые десятилетия XX в., когда искусство и архитектура интегрировались, и поле деятельности художников вышло за рамки холста и направилось в пространство вокруг себя, в пространство музея, на улицу. Эти преобразования художественно-музейной среды создали импульс, усиливающийся на протяжении всего XX в., позволяющий проникать игровым стратегиям искусства в архитектурное и экспозиционное пространство, развиваться и реализовываться уже в концептуальных и образно-пространственных решениях.

В 1960-е гг. музей получил новый толчок к развитию архитектуры и экспозиционной деятельности, поставив перед собой задачу привлечения посетителей. Музей стал ориентироваться на принципы, способные дать посетителю ощущение физического и эмоционального комфорта, заинтересовать и развлечь его. Это повлекло за собой создание более легких, и в то же время аттрактивных пространств, готовых предложить зрителю множество «визуальных и тактильных стимулов». Таким образом, игровые принципы вышли на один из первых планов и в пространственной среде музея. Кроме того, взятый музеем ориентир на посетителя, предполагает не только его привлечение, но и достижение «диалога», согласно теории коммуникации. Это

предполагает выстраивание экспозиции как текста, доступного к прочтению, что влечет за собой изобретение новых способов репрезентации. Учитывая вышеперечисленные факторы, а так же игровой характер постмодернистской эпохи, можно говорить о том, что в подобных условиях использование игровых стратегий при выстраивании экспозиционного текста становится вполне органичным и продуктивным.

Теоретизация современного искусства и музейной деятельности, поиски новых подходов привели к созданию концептуальных экспозиций, где репрезентируется не столько само искусство, сколько идея. В музейном мире центральные позиции занял куратор, соединяющий воедино произведения искусства и экспозиционное пространство, подчиняя их общей концепции. Нередко, создавая выставочные проекты и постоянные музейные экспозиции, кураторы играют с множественностью смыслов произведений современного искусства, задействуют их игровые стратегии и закладывают собственные, используя различные приемы и способы показа, стремясь наиболее полно отразить художественную, а иногда и общественную реальность.