

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

И.В. Горбунов

**МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ:
ЦВЕТ, ПЛАСТИКА,
ПРОСТРАНСТВО
(в контексте проектной культуры
последнего тридцатилетия)**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2017*

УДК 72.012:747:069.3
ББК 85.110.5+85.127.5+79.17
Г67

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 24.12.2015 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 1 от 02.02.2017 г.

Автор: доцент кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения
И.В. Горбунов

Рецензенты:

профессор кафедры декоративно-прикладного искусства
Московского педагогического государственного университета, доктор педагогических наук,
кандидат философских наук *А.А. Ковалев*; научный сотрудник ГНУ «Центр исследований
белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения *А.Н. Кулагин*

Горбунов, И.В.

Г67 Музейная экспозиция: цвет, пластика, пространство (в контексте проектной культуры последнего тридцатилетия) : монография / И.В. Горбунов. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 167 с.
ISBN 978-985-517-599-6.

Монография является самостоятельным авторским исследованием основных формообразующих элементов музейной экспозиции, таких как цвет, пластика и пространство. Раскрыта связь этих элементов в построении современного музея и представлены новаторские подходы дизайнеров и художников в сфере музейного оформления. Изучены принципы построения экстерьера зданий музеев, методы экспонирования предметов материальной культуры в музее.

Научное издание адресовано студентам и преподавателям художественных специальностей, музейным работникам, руководителям творческих студий, специалистам в области теории и методологии дизайна.

УДК 72.012:747:069.3
ББК 85.110.5+85.127.5+79.17

ISBN 978-985-517-599-6

© Горбунов И.В., 2017
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ГЛАВА 1. ЭКСПОЗИЦИЯ МУЗЕЯ В СИСТЕМЕ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ	8
1.1. Международная практика экспозиций музеев	8
1.2. Организация внутреннего пространства музея	13
1.3. Пластическое решение экспонатов новыми методами и проблема типологии музеев	16
ГЛАВА 2. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОЗДАНИИ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА СТРАН МИРА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ	26
2.1. Цвет и пластика современного музея в контексте организации экспозиции	26
2.2. Влияние цвета на структуру интерьера и экстерьера здания	27
2.3. Эстетическое воздействие на зрителя	28
2.4. Музеи Австралии, Израиля, Китая, Южной Кореи и Японии	31
2.5. Скандинавские страны и Англия	37
2.6. Центральная Европа. Музей как новое явление	39
2.7. Архитектура музеев США, Южной Америки и Канады	41
2.8. Музеи Южной и Северной Америки	44
2.9. Влияние российских музеев на развитие белорусского музейного дизайна	47
ГЛАВА 3. ТРЕБОВАНИЯ К ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ИНТЕРЬЕРА СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ	55
3.1. Функциональные основы архитектурного дизайна интерьера музея ...	55
3.1.1. Общие положения	55
3.1.2. Методы организации построения экспозиции	70
3.1.3. Функциональная программа	74
3.1.4. Экспозиционная работа, экспозиционный комплекс. Приемы и типология	76
3.1.5. Особенности проектирования экспозиции	83
3.1.6. Цвет и пластика	88
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	113
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	116
ПРИЛОЖЕНИЯ	123

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первое десятилетие XXI века предоставило человечеству возможность совершить технологический прорыв в архитектуре. Главным элементом этого явления в архитектурном дизайне и формотворчестве (проектировании) стали технологические возможности применения новых материалов и как следствие – создание уникальных по своей пластике зданий музеев нового поколения. В каждом конкретном случае мы имеем дело с новаторским проектом, абсолютно не похожим на стереотипный проект прошлых десятилетий, потому что современная музейная экспозиция – это не только интерьер, как мы привыкли считать в свое время, но и само здание музея, его внешний облик. Элементами его формы являются не только очертания здания, но и цвет, пластика его внешней формы, в тесном взаимодействии с окружающим ландшафтом. Новейшие технологии проектирования интерьера персонифицируются и заставляют современных архитекторов создавать нечто такое, что было неподвластно зодчим прошлых эпох. Сегодня изменилось и наше мнение о самом музее, в котором мы видим особый «институт», прогнозирующий будущее и отображающий великое прошлое. Его внешняя структура изменчива и импозантна. На нее влияет свет, цвет самого здания, его пластическое решение и новые технологии.

Сегодня в сфере проектирования и создания музеев появились различные симбиозы: *корабль-музей, музей-тоннель, музей-батискаф, музей-скульптура*. И видовая структура и пластика занимают умы искусствоведов и теоретиков дизайна музейных экспозиций в России, которые пытаются как-то систематизировать эти различные направления на фоне быстро развивающихся музейно-выставочных технологий и дизайна.

В свое время к проблеме художественного проектирования музейных экспозиций отечественные исследователи обращались с 1960-х гг. В результате научной деятельности центров музееведческой работы появились коллективные труды «*История музейного дела в СССР*» и «*Очерки истории музейного дела России*». Вопросы экспозиционной работы получили обобщение в монографиях А.И. Михайловской «*Музейная экспозиция (организация и техника)*» (1964) и Р.Р. Кликса «*Художественное проектирование экспозиции*» (1978). Эти работы до сих пор не утратили своей актуальности.

Главная цель данной публикации – предоставить развернутый анализ процесса формообразования музеев в странах мира на примере наиболее **оригинальных объектов** их видовой структуры в контексте цвета экстерьера и интерьера, пластического решения объемов с позиции архитектоники и окружающего пространства в их тесном взаимодействии. Приводятся данные *тридцати крупнейших музейных объектов в разных странах* и детальный разбор структуры одного из этих объектов как наиболее удачные стороны внутренней организации и цвето-пластического решения – музея Сальвадора Дали в г. Санкт-Петербурге (штат Флорида, США). Выбор этот не случаен, а связан с положительными критическими высказываниями многих искусствоведов у нас в стране и за рубежом. Сейчас считается эталоном музейного комплекса во взаимосвязи всех его элементов. Данная научная работа представляет собой обобщенный и переработанный материал по узкой специализации, не затрагивающей структурные моменты самой архитектурной организации (инженерные расчеты, коммуникации, технико-экономические расчеты и т.д.), а преследующей целью дать развернутый анализ формообразования музейной экспозиции с точки зрения цвета, формы, пластики и пространства. Остановимся на одной цитате. «Создание музейной экспозиции – процесс, как правило, длительный. Поэтому, говоря о переменах, необходимо учитывать также музейные проекты и замыслы, еще не осуществленные, включая те, которые, быть может, не будут осуществлены никогда. Зачастую в них в чистом виде выражены новые тенденции, и даже новая музейная философия», – пишет О.В. Веселицкий в своей научной работе. Как уже было отмечено, выводы сосредоточены на проблематике изучения великого наследия ленинградской экспозиционной школы периода (1970–1980 гг.). К этому можно добавить, что крупных обобщающих научных трудов в России с 2004 года не наблюдается, в связи с этим наши исследования в Беларуси носят скорее рекомендательно-ознакомительный характер для студен-

тов и музееведов, также как и вышедшие с интервалом в 10 лет двух монографий, посвященных видовой структуре диорамного искусства и архитектонике музейной экспозиции.

Следовательно, актуальные исследования данного вопроса в свете последних сложных процессов в самой мировой архитектуре, которая за последние годы стала ареной споров и низвержения старых отживших методов проектирования на фоне развития и строительства чрезвычайно сложных концептуальных объектов от Австралии до Норвегии и от Москвы до Торонто. Проследим их путь развития на наиболее ярких примерах из мировой практики. Методология исследования дизайн-деятельности в работе формируется на основе теоретических положений, выработанных Г. Щедровицким, С. Хан-Магомедовым, М. Федоровым, В. Сидоренко, Э. Григорьевым, К. Кондратьевой, А. Лаврентьевым, А. Рубиным, Г. Минервиным, Г. Демосфеновой, Е. Жердевым, О. Генисаретским, В. Глазычевым, Л. Переверзевым, В. Пузановым, К. Кантором и др.

«Архитектура нового XX в. повлияла на становление предметно-пространственных принципов организации предъявления коллекции. Огромные пространства, геометризованная логика и визуальная чистота, эстетика ясности и минимализма, ограниченные средства выразительности (главное из которых – пространственная аранжировка) – все это характеризовало интерьер и среду интернациональной музейной архитектуры. Эта стилистика привела к тенденции рассредоточения, слабого насыщения экспозиции, в состав которой входили лишь выдающиеся предметы – “шедевры”, к тенденции т.н. “нейтральной среды”. Пространственная среда представлялась тем главным формообразующим фактором, который организует экспонирование, формирует экспозиционный ряд и создает экспозиционную картину с фокусировкой и сосредоточением на объекте показа, для чего и должно было служить обширное пустое пространство вокруг предметов».

На переломе двух веков (1998–2008) в обозначенный период был издан большой обобщающий труд в издательстве «PHAIDON», в котором музеям уделяется ведущее место в мировой архитектурной пластике. Эксперты выделяют интерьеры и экстерьеры, более чем 60 зданий музеев от Австралии до Норвегии.

Вышли в свет и труды Санкт-петербургских практиков В. Ривина и В. Короткова. В Москве в 2002 году состоялась защита докторской диссертации «Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: В контексте искусства, архитектуры, дизайна». В ней шел разговор не только об интерьере музея, но и его месте в исторической застройке города. Были обобщены материалы и исследования последних лет в сфере научного поиска такого важного явления, как современный музей.

В Беларуси такого рода комплексные исследования не проводились. Частично к практике формирования системного подхода в изучении курса «Композиция в архитектурном дизайне» в подготовке дизайнеров обращался и автор данной научной работы на занятиях со студентами по курсу предмета «Формальная композиция» кафедры дизайна художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова. Основное внимание кафедра дизайна уделяла вопросам *стилистики градостроительного комплекса*, и новаторству архитекторов. В 2005 году автором была защищена кандидатская диссертация. Был рассмотрен уникальный опыт создания *музея-диорамы* как взаимосвязанного экспозиционного комплекса с методикой экспонирования художественного произведения, каким является сама диорама, которая своими размерами и масштабом коренным образом изменила архитектонику музея. В его изогнутой по дуге архитектурной интерпретации с трудом, но улавливается внутреннее содержание самого художественного произведения. Это значит, что экспозиция музея и его строение, и архитектурная организация – явление уникальное. Так же строится архитектоника театра, цирка, торгового центра, банка и других архитектурных сооружений. Практически можно с уверенностью сказать, что дизайнерское выражение «форма следует за функцией» применительно к музею имеет основополагающее значение» [4; с. 37]. Еще в XIX веке распространились две схемы организации внутреннего пространства музеев – Радиальная и сегментная, – писал В.И. Ревякин, автор первых в СССР методических работ по проектированию музеев.

В своей научной работе доктор искусствоведения М.Т. Майстровская, в частности, указывает, что «в эпохи больших стилей – Ренессанса, Барокко, Рококо, Классицизма, т.е. XVI – нач. XIX в., ведущими были пластические искусства, *ориентированные на визу-*

альное восприятие. Основными в организации экспозиции – были визуальные, архитектурно-художественные принципы. С середины XIX в. – первой половины XX в. ведущим искусством становится литература и средствами распространения информации – печать, радио, т.е. превалирует вербальное восприятие, что влечет за собой смену экспозиционных принципов на повествовательные и вербальные. Наше время и современное искусство испытывают новые влияния. На первый план выходят искусства, связанные с техникой, научно-техническим прогрессом – фото- и киноискусства, аудиовизуальные виды, формирующие новые навыки восприятия, связанные с движением в передаче информации – визуальнодинамические. И, наконец, эра компьютеров открывает новые горизонты для расширения восприятия в сфере построения виртуальных композиций, связанных с новыми техническими возможностями и спецификой видения и понимания современного зрителя. Все это дает нам право проследить, как же развивались музейно-выставочные комплексы последние 10–15 лет с тем, чтобы определить границы архитектурного творчества в эпоху постмодернизма начала XXI века. Важно отметить, что «постмодернизм» не просто название художественного течения, а его содержательное самоназвание. Исторически и этимологически это самоназвание примыкает к получившим распространение в 60–70-е годы прошлого столетия в американской социально-политической литературе терминам «постиндустриальное общество», «постурбанистический» образ жизни. При всей алогичности буквального значения этого термина «после современный» – самоназвание «постмодернизм» четко выражало сердцевину концепции течения: не просто отказ от идей и приемов модернизма, но и претензию на его замену. В свою очередь, в отечественной литературе встречаются два определения этого направления – «постмодернизм» и «постмодерн», которые нуждаются в понятийно-критическом прояснении. Буквально «постмодерн» означает «то, что следует после “модерна”». Однако в русском языке «модерн» – эстетическая категория, закреплённая за определенной эпохой в истории искусства и за определенным художественным стилем (соответствующим «ар – нуво»), то есть слово употребляется в гораздо более узком смысле, чем в других европейских языках. Поскольку здесь открывается простор для недоразумений, диссертант использует только один вариант термина «постмодернизм», в значении – «следующий после модернизма». Модернизм как художественно-эстетическая система, возникшая в начале XX века, имеет в диссертационной работе и более узкое значение этой дефиниции – как аналог движения «современная архитектура» на Западе. Возникают новые средовые объекты, и проектировщики и сами заказчики начинают понимать, что необходимо менять парадигму истолкования самих терминов “тектоника” и “архитектоника” применительно к действующей практике. *Можно и не создавать ничего нового.* Возможно поменять объемное наполнение экспозиции реально созданным объектом. На музей стало влиять все: от места размещения до режима экспонирования мельчайших артефактов и микроклимата. Поэтому мы условно разделили наше исследование на три теоретических блока.

В главе 1 «Экспозиция музея в системе формообразующих элементов» рассматриваются новые подходы и методы в организации средств музейно-выставочного ансамбля на современном этапе, какими они должны быть при правильном подходе к проектированию: *Проблематика полихромии в предметно-пространственной среде. Пластическое решение экспонатов новыми техническими и технологическими методами. Музей – как цельный организм, как экспонат. Пластика внешняя и пластика внутренняя и вопросы согласованности этих элементов в контексте собирательного образа музея. Новые формы синтеза искусства на примере экспозиций Государственного исторического музея (ГИМа) Москвы, музеев на западе Беларуси (Брест, Кобрин, Ивье), музеефикации Калининграда.* Сегодня важным становится разнообразие интерпретации музейной среды, а не единая версия ее трактовки, как было еще совсем недавно. Это приводит к резкому возрастанию роли *проектирования экспозиций и выставок*, в сферу которого, помимо художественного, включается *научное и сценарное проектирование*. Выставки и экспозиция современного музея рассматриваются как крупномасштабный социально-культурный проект. Приведены данные о *тридцати наиболее оригинальных с точки зрения цветопластики, музейных объектов* по оценке международных экспертов. В список занесены не только новейшие экспозиции, но исторические здания, имеющие высокий

статус в международном сообществе. Например, здание Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

В главе 2 «Новые тенденции в создании музейно-выставочного комплекса стран мира и особенности его художественно-эстетического оформления» рассматриваются главным образом проблема синтеза искусств в ансамбле экспозиции с точки зрения средового подхода и мировые тенденции создания современного музея в городской среде с позиции тектоники здания как нового явления. Где ему обрести свое место, по какому пути и по каким главенствующим законам развиваются сегодня музеи мира? Что у них осталось от предыдущего времени с точки зрения архитектурного убранства и как оно используется сегодня, и какие методики при построении экспозиций используются в нашей стране. К ряду лучших современных экспозиций причислен музей Сальвадора Дали в г. Санкт-Петербурге (США. Штат Флорида). Его светопластическое решение интерьеров имеет большое значение в выявлении методик проектирования средовых объектов и влияет на все прогрессивные тенденции в экспонировании музейных собраний. Часть объема здания этого музея экспонирует картины мастера и не имеет оконных проемов (иначе живопись может выгореть), а другая его часть наоборот представляет собой стекловидную массу и выражает космогоническую теорию Дали о мироустройстве в виде спирали (закон развития мира) и выявляет все последние достижения в области проектирования предметной среды средствами дизайна. Этого примера достаточно, чтобы ощутить искания современных зодчих в убранстве музейной экспозиции на современном этапе.

В главе 3 «Требования к организации предметно-пространственной среды интерьера современного музея» рассматриваются основные *вопросы зонирования* экспозиционного пространства. Здесь все взаимосвязано между собой. Студент, музейвед, художник-экспозиционер обязаны выработать свою собственную стратегию и методологию в проведении работ. Выявить акценты. *Рассмотреть и подобрать тип экспозиции.* От этого выбора зависит предпроектный этап. Мы его изучаем особенно внимательно. Вне всякого сомнения, каждый должен взвешенно определить свои собственные силы. Музейный художник здесь чем-то похож на кинорежиссера, причем их сходство очень велико, ввиду того, что музейная экспозиция, как и фильм, раскрывается не сразу, а под влиянием множества слагаемых драматургии показа. Это достаточно сложный и длительный процесс. *Посещение любого музея – это несколько часов просмотра.* По протяженности это такое же действие, как и просмотр кинофильма с его психофизиологией, эмоциональной напряженностью, отточенностью акцентов – слуховых, визуальных, тактильных. Все лежит на поверхности восприятия. *Музей утомляет человека намного сильнее, чем все известные виды досуга* ввиду того, что зритель и читает, мыслит художественными образами в соединении с предметным окружением. В структуре научной работы доминирующим акцентом являются развитие идеи и мысли предыдущей монографии «*Архитектоника музейной экспозиции: Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев*». Там речь шла о стратегии архитектоники здания в русле созидания новых форм музейно-выставочного комплекса. Основной акцент был сделан на научно-методической составляющей в связи с выработкой стратегии поиска модели образования на последующие годы. Для данной монографии характерен другой акцент – тщательное изучение таких элементов, как *цвет, пространство и пластический объем.* Введение нового предмета «История проектной культуры» с 2015 года на кафедре дизайна обусловило изучение такого сложного и изменчивого объекта, как современный музей. В нем уже нет тех примет, какие мы видели в предшествующие годы. Приводим ряд проектов студентов ХГФ по курсу «Проектирование» (задание по плану кафедры «Музейная экспозиция»).

Практика создания специализированного помещения для музея нашла свое решение в строительстве нового типа зданий для музеев на проспекте Победителей в Минске архитектора В.В. Крамаренко и выявила еще одну черту интерпретации музейного объекта как сложного и взаимосвязанного комплексного объекта. Он должен повторять линии и изгибы ландшафта, вписываться в него. А не мешать природе быть с музеем в тесном взаимодействии.

ГЛАВА 1

ЭКСПОЗИЦИЯ МУЗЕЯ

В СИСТЕМЕ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ

1.1. Международная практика экспозиций музеев

Мировой процесс создания принципиально новых по своему пластическому объему зданий для музеев начался в конце 1990-х гг. Причина этого сложного явления – коренной перелом в мышлении архитекторов не только на Западе и США, но и в центрально-азиатском регионе – Японии, Китае, Корее и в других странах. Причем такой огромный континент как Австралия с его новыми достижениями в архитектурном дизайне не был внесен в сферу обсуждения вопросов формообразования музеев, за исключением каталога PHAIDON. Не был освещен в постсоветский период и опыт Скандинавских стран: Норвегии, Финляндии, Швеции. Сведения об их практике отрывочны и носят фрагментарный характер. Журналы «Декоративно-прикладное искусство СССР», «Техническая эстетика» в связи с развалом СССР практически перестали существовать. Активизация критики по данному вопросу сосредоточилась главным образом в Москве. Практика создания музеев как комплексов в их тесном взаимодействии со средой и внутренним объемом имела место при комплексном проектировании, но учитывая то обстоятельство, что в СССР сфера музеев касалась прежде всего мифологизации строя и разворачивалась в узком направлении проектирования музеев В.И. Ленина. В последние годы тематика исследований по проблеме художественного проектирования музейных экспозиций значительно расширилась от вопросов, связанных с фондовой, экспозиционно-выставочной и коммуникативной деятельностью до проблем маркетинговой и рекламной политики музеев, взаимосвязи с туристическим бизнесом, внедрением новейших информационных технологий в музейное дело. Среди сборников статей можно отметить: «Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века» (1997), «Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков» (2001), «Музей и современные технологии» (2005). Публикации, посвященные проблемам художественного проектирования музейных экспозиций в контексте концепции музейной коммуникации, принадлежат Государственному историческому музею, Российскому этнографическому музею. Лаборатория музейного проектирования Российского института культурологии ведет научные исследования. Эти проблемы рассматриваются такими авторами, как М.Б. Гнедовский, И.В. Иксанова, Л.И. Скрипкина, В.Ю. Дукельский, Э.А. Орлова, Н.А. Никишин и др. Диссертация О.В. Веселицкого указывает на этот факт [6]. В свое время советские экспозиционеры В. Ривин и Е. Коротков вообще отошли от самой практики *приспособления музея из ряда жилых застроек*. Они создали ансамбль здания с прилегающей инфраструктурой и этот факт заслуживает своей оценки в сфере музееведов. Это здание Музея Ленина в столице Монголии Улан-Баторе. В этом проекте, чертежи которого были опубликованы в журнале «Декоративно-прикладное искусство СССР» и журнале «Советский музей» в 1980-х гг., были внедрены самые передовые технологии своего времени. Лучшие заводы Ленинграда и талантливые инженеры электронной промышленности СССР работали над реализацией этого грандиозного проекта. Возникает вопрос – почему сегодня так резко разделяется сфера городской застройки центра с нуждами музейного строительства. Все это иная сфера и относится к проблематике дизайна и архитектуры, точнее – средового проектирования, для которого так же музеи представляют чрезвычайно сложный и специфический объект, обусловленный научно-содержательными и концептуальными идеями. Здесь уместно указать на то, что незнание самими авторами новых тенденций музейно-выставочного оформления приводит к негативному явлению, называемому «старение формы». Наше отставание в данном вопросе еще и связано с тем, что мы практически не знаем мировых тенденций формообразования в области цвета и пластики музея как принципиально нового типа зданий. А в Приложении 1 мы показываем архитектурную организацию здания музея, которая очень тесно переплетается с *интерьером*. Это первое условие для всех современных проекти-

ровщиков со стороны заказчика. Выбраны именно те здания, которые спроектированы в период между 1960–2010 гг. Проектировщики, планируя здание музея, учитывают не только архитектурные правила, но и стараются подойти к решению новаторски. Иногда, даже слишком радикально, изменяя геометрию углов здания, а порой вставляя новую пристройку в старое здание, расчленяя фасад. Например, новое здание в Дрездене (Приложение 1).

Мы приводим данные о **тридцати** наиболее оригинальных архитектурных идей по созданию экспозиций музея не для того чтобы выразить свою предрасположенность идеям постмодернизма, а для того чтобы внимательно изучить новые технологические подходы зодчих. *Музеи расположены по ролевантности*. Проанализируем сложившуюся ситуацию в градостроительной практике. Насколько далеко может зайти архитектор в своем стремлении к эпатажу. Да и стоит ли «зацикливаться» на этом, когда сами конструкционные материалы в руках зодчих и современные технологии проектирования привели всех практиков к созданию симбиозов архитектурного дизайна очень сложных по форме, цвету и пластике, чему собственно и посвящена эта монография. **Рассмотрим 30 лучших музейных экспозиций и зданий музеев стран мира.**

1. Музей компании БМВ. Германия. Это новое прочтение такого течения в современной архитектуре как *деконструктивизм*. Внешне само здание вообще не похоже на то, что мы привыкли видеть в совокупности четких линий и пропорций. Вольфу Приксу, известному мастеру своего дела и одному из основоположников этого направления в дизайне архитектурной среды, удалось создать кипучий турбулентный поток в проекте *центра компании BMW* в Штутгарте, в состав которого, кроме экспоцентра, входит детский музей совершенно оригинальный по своей идеи и конструкции. Именно с этого объекта начинаем вести обзор крупнейших музеев мира (рис. 1).

2. Музей дизайна Холон. Это другой проект уже превращает здание в современную скульптуру. Это проект сравнительно молодого дизайнера и архитектора. Разрабатывая свой эпатажный ряд, он не переступил главного условия конкурса – придать видимость экспрессии как символ протеста молодого государства Израиль в виде тугой спирали, доведя мысль до гротеска неистовой силы. Таков музей Холон архитектора Рона Аранда (рис. 2).

3. Военно-исторический музей в Дрездене. Наиболее «спорный» в тектоническом плане музейный объект представил Даниэль Лебескиндт, который «расколол» почти в буквальном смысле здание клином из стекла и стали, чем создал недовольство во многих рядах ортодоксальных архитектурных кругов в Западной Германии. Это также влияние деконструктивизма и органической архитектуры. Кризис философии постмодернизма к 1970 годам привел к появлению этого направления в архитектуре, творческим методом которого провозглашалась деконструкция, аналитическое расчленение (рис. 3).

4. Город искусств и науки. Испания сегодня показывает свои выдающиеся достижения в области архитектурного дизайна и как уже отмечалось в нашей предыдущей монографии главным образом именно в сфере проектирования музеев. Город искусств и науки. Валенсия. Испания. Архитектор Сантьяго Калатрава. Это уже не просто музей, а целый культурно-выставочный и исторический комплекс. Сантьяго Калатрава здесь демонстрирует свои притязания на роль лидера современной архитектуры, связывая европейские камерные традиции небольших исторических музеев с размахом архитектуры своих заокеанских коллег. Огромный тектонический объем из стали и стекла, будто мифический кит расположился на берегу залива. Креативная и спекулятивная архитектура (рис. 4).

5. Музей транспорта. Китай. Современная разработка концепции. Постмодернизм настолько уверенно распространил свое влияние по всему миру, что не оставил место ни одному явлению. Поэтому здание музея в виде спиральных пандусов продиктовано логикой мышления китайского архитектора в виде концептуального решения, где именно мотив «дороги» обусловил его художественно-архитектурное решение. Здание смотрится цельно и оригинально. Вместе с тем здесь есть мотивация торговли автомобилями. Это симбиоз музея техники и супермаркета (рис. 5).

6. Королевский музей в Онтарио. Торонто. Канада. Архитектор Даниэль Лебескиндт предворяет целую эпоху ломки отживших стереотипов в практике проектирова-

ния музеев. На объем здания и его пластическое решение начинает влиять все: от идейной установки в виде формального образа до тектонически строго выстроенной парадигмы, где внутренне ощущение никогда не «подводит» предвидение автора. Канада как цельный материк представлен совокупностью различных тектонических объемов, впечатление усиливается «игрой стальных» ферм и конструкций внутри здания (рис. 6).

7. Кунстхауз или музей современного искусства в Граце. Австрия. Архитекторами Питером Куком и Колином Фурнье построено удивительное здание, фотографии которого заполнили все сайты в интернете, посвященные проблематики постмодернизма. И это не случайно. Здание все светится изнутри, как бы выявляя свое основное предназначение – привлечь публику для развлечения (отдохнуть, посмотреть экспозицию). В дневное время он как бы сам примиряет две архитектурные традиции на стыке двух веков. Поэтому один фасад как «алогизм» встречается с другим. Чем вполне начинает вступать в конфликт с городским пространством, «выпячивая» часть объема здания на тротуар (рис. 7).

8. Центральный Музей истории Великой Отечественной войны. Мы взяли за основу анализ самых разных объектов ввиду того, что данный тип искусствоведческого исследования дает возможность сравнить глубоко диаметрально разные уровни проектной культуры и стилистические особенности. Наиболее ярким монументальным проектом последнего прошедшего десятилетия было создание Центрального музея истории Великой Отечественной войны в Москве на Поклонной Горе. Мы уже указывали в наших предыдущих научных работах, что освещение формообразования средовых объектов должно охватывать широкий диапазон архитектурной практики от небольших музеев и экспозиций до масштабных проектов. Монументальное здание в Москве имеет очень сдержанный метроритмический композиционный строй, строгий и величественный. Но сердцевиной этой архитектурной массы является купол с расположенными в нем шестью диорамными залами. В монографии «Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века» очень подробно исследован опыт создания этих величественных полотен. Но в центре на первом этаже в холле мы видим плафон в виде лаврового венка. Мажорный ряд строгих белых пилонов окружает эту композицию. Светопластика в нем играет доминирующую роль. В ней сосредоточен весь пафос темы. В центре плафона – орден Великой Отечественной войны. Москва. Россия. Каскад световых волн разного цветового спектра излучает этот плафон, создавая композиционную доминанту зала (рис. 8).

9. Музей в Канберре. Австралия. С фасада на зрителя «обрушивается» такой же световой поток, который мы наблюдали в Москве на Поклонной Горе. Молодая австралийская нация дорого заплатила за свою независимость, принимая участие и в Первой и во Второй мировых войнах. Австралийские «анзаки», которым посвящены экспозиции двух крупнейших музеев, стали символом непреклонной силы выносливого австралийского народа. Именно поэтому такое лаконичное и величественное художественное решение (рис. 9).

10. Музей воды. Санкт-Петербург. Экспозиция построена на антитезе двух философских мировоззренческих школ. Метафизичность воды как главного регулятора всех жизненных процессов указывает на выбор не только пластического объема (он здесь чрезвычайно классический в виде арок и перекрытий) и цветового решения. Фактура пола с отражением небольших светильников и мерцающим голубоватым светом «обволакивает» зрителя, дает ему расслабиться и вникнуть в суть экспозиционного показа (рис. 10).

11. Музей военно-морского флота. Израиль. Очень лаконично и просто начинает знакомить зрительскую аудиторию с темой обороны молодого государства, которому всего 70 лет, но история еврейского народа это другой музей и другая структура пластического объема, выполненного в идее круглой юрты. (Музей истории Израиля. Тель-Авив). Здесь мы видим другое решение. Технически и технологически осуществить такой проект довольно сложно. Необходимо два решения. Или разрезать капсулу подводной лодки на секции и затем вновь ее собрать, или перевозить специальной мощной техникой. Но для нас главным притягательным моментом будет выстреливаемая подводной лодкой оранжевая торпеда и сама покраска лодки в изумрудно-зеленый цвет моря. На фоне неба объект сливается в единое целое (рис. 11).

12. Музей современного искусства Чикаго. США. Архитектор Йозеф Паубдт Кляйхус выполнил с фасад музея в виде суперграфики и внешне он немного напоминает супермаркет. Привлечение в пластический объем зданий монументально-декоративных форм в виде различных элементов рекламы из другого мира – торговых центров очень распространен в США. Есть Музей компании Coca-Cola, напоминающий огромный павильон сети закусочных Мак-Дональдс. Тем не менее, внутренняя структура этих музеев – дань истории дизайна, где сохранены не только вещественные свидетельства и артефакты, как например элементы рекламы, но и исчезнувшие автоматы по продаже напитка и все детали интерьера закусочных. Согласимся с тем, что к истории самой Америки это имеет самое прямое отношение (рис. 12).

13. Подводный музей Канкун. Мексика. Экспозиция развернута на дне Мексиканского залива. Олицетворение совершенно-новых технологий и возможностей экспонирования продемонстрировал разработчик. Причем пополнение экспозиции для «дайвинга» туристов осуществляется при помощи крана и подъемных устройств круглый год (рис. 13).

14. Музей GCPROSTHO. Япония. Архитектурное бюро KengoKuma&Associates. Внешне здание напоминает нам о структуре наиболее распространенного материала в Японии – дереве. Умение его «подать» в виде сложного концептуального решения, подчеркивая пластику здания и его объем, выводит этот архитектурный объект в разряд наиболее оригинальных разработок (рис 14).

15. Музей компании Сваровски. Швейцария. Все здание музея расположено внутри этого холма. Экспозиция построена на световых эффектах драгоценных камней (о ней в главе 3) Сверху мы видим скульптурную композицию, вписанную в окружающий ландшафт (рис. 15).

16. Музей искусств компании SUMSUNGLEEUМ. Сеул. Южная Корея. Архитекторы Марио Ботта, Рэм Колхасс, Жан Нувель. Вписанный в окружающий ландшафт города Сеула он практически ничем не напоминает о своем первоначальном назначении. В этом архитекторы увидели возможность сnivelировать его с урбанистической средой и сделать его как бы незаметным, как и сеть магазинов прославленной корейской компании (рис. 16).

17. Музей науки MUSE. Тренто. Италия. Архитектор Ренцо Пиано. Прославленный архитектор лидер хай-тека и один из основателей этого стиля в архитектуре не отходит от своего кредо – тесного слияния разных фактур в сочетании с различными материалами, вписывая здание в небольшой объем, подчеркивая значение науки через синтез символического значения воды и земли на планете (рис. 17).

18. Музей современной музыки. Сиэтл. США. «Свингующая» пластическая форма (свинг-стиль музыки рэггей первого послевоенного десятилетия) как родоначальник музыкальной традиции сильно повлиял на решение архитекторов выполнить его из алюминиевых листов, придавая ему цветопластическое решение из ярко окрашенных розовых «модулей». В Сиэтле это знаковый музейный объект продолжает традиции американской архитектуры в ее стремлении вырваться из цепких «объятий» эпохи небоскребов, которые завели американскую современную архитектуру в тупик (рис. 18).

19. Музей Перформанса и дизайна. Сан Франциско. Архитектор Марк Дзивульский, владея в совершенстве экстраординарными приемами, решил представить сам перформанс в виде резкой ленточной формы, придавая зданию вид стелющейся ленты и уводя нас в мир поп-искусства столь радикальным способом свел на нет и внутреннее содержание самой экспозиции. А в принципе можно и не посещать музей, а любоваться игрой световых эффектов на фасаде здания (рис. 19).

20. Музей Гласси Бренnero. Италия. Архитектор Карло Коста – лидер неоконструктивизма Италии, создавая здание, принял во внимание два фактора. Первое – это яркое солнце и жаркий климат. Второе – отход от традиционных видов итальянских музеев, расположенных в исторических местах Рима и Флоренции. Но в целом такое архитектурное решение по пластике, пожалуй можно сравнить только со зданием аэропорта, а не музея. В дальнейшем мы покажем еще один пример того же неординарного решения. Все это знаменует появление новых взглядов не только на цвет и пластику решения, но и дает повод поразмыслить, куда движется конструкторское решение (рис. 20).

21. Музей искусств. Гуанджоу. Китай. Молодая архитектурная традиция в Китае радикально отличается от тех напластований, которые чересчур долго доминировали в этой стране. Можно уловить главное—это прямую связь с культурой страны, где иероглифическое письмо развито и в данном архитектурном объеме представлено в виде сложных тектонических форм ориентированных на вековые традиции Китая (рис. 21).

22. Музей Сальвадора Дали. Санкт-Петербург. Флорида. Архитектурная группа компании НОКС. А данному объекту мы предоставили часть главы 2 в монографии. И это не случайно. Само здание органично вписывается в окружающий ландшафт жаркого климата Флориды и видовая структура это дань уважения таланту С. Дали, картины которого и все документы представлены в одном здании.

23. Музей искусств Нитерой. Бразилия. Архитектор Оскар Нимейер – классик южноамериканской архитектуры, знакомый нам своими концептуальными разработками зданий в самом сердце Бразилии, названной тоже так же (Бразилия—столица страны) только потому, что архитектор в себе сочетает традиции обоих Америк (Южной и Северной) Причем это слияние позволяет ему творить ярко и оригинально. Здание напоминает летающую тарелку тесно привязано к побережью округлыми пандусами и дорожками, Идеальный пример ландшафтного решения музея первого десятилетия XXI века (рис. 23).

24. Музей искусств. Дубай. Архитекторы из Англии продолжают линию постмодернистских проектов в самом центре столицы Дубай. Внешне архитектурный объем зданий имеет приятные воздушные линии. Соляризация здания практически сосредоточена именно на этих пандусах. Жаркий климат повлиял на архитектуру здания. Концепция Франка Гери и ряда других ярких представителей постмодернизма сосредоточена на строгом соответствии формы и пластики в их тесном слиянии друг с другом. Белый цвет здания как бы нивелирует объем окружающих зданий (рис. 24).

25. Музей компании Нестле. Швейцария. Шоколадные короли Швейцарии решили увековечить значение своей отрасли, создав свой корпоративный музей. У нас в Беларуси он называется «ведомственный» по типологии. Яркие цвета (красный в данном случае) с упрощенной структурой здания больше похожего на выставочный павильон с резкими углами напоминают традиции перфомансов и детских романтических грез и целиком отвечает стилю «Ноэли, фолли и фэнтази» (рис. 25).

26. Музей Сумайя. Мехико. Мексика. Архитектор Фернандо Ромеро. Яркий пример глобализации. «В 1995 году архитектор Грег Линн, работая в области виртуального дизайна, для создания сложных объектов в компьютерном проектировании ввел понятие “блоб”. Как правило, это были пластичные с плавными линиями формы и объемы. Так появилось движение в архитектуре, называемое «глобализация», или попросту “глобализм”, – пишет белорусский исследователь А. Локотко. Здания с аморфными формами или виртуальные темы и композиции создают перетекающее пространство без резких граней и жестких геометрических форм. В виртуальном дизайне такие эксперименты ведут архитекторы группы НОКС и Асимптота (парящие в невесомости формы). Таков музей в центре мексиканской столицы (рис. 26).

27. Музей транспорта Риверсайд. Глазго. Шотландия. Архитектор Заха Хадид никогда не повторяет свои предыдущие проекты. Это ее стиль. На редкость цельные и сильные стороны ее дарования и архитектурного видения выводят нас из обычного состояния. На нас не может повлиять ни резкие грани гексаграммы на фасаде здания. Это музей техники со всеми специфическими чертами. Поэтому архитектор самостоятельно придает ему очертания, не сочетающиеся с окружающим ландшафтом, а скорее наоборот противопоставляя ему. Типичный пример нелинейной архитектуры – одного из новейших направлений, которое было сформулировано в 1977 году Чарльзом Дженксом для обозначения течения, образовавшегося в распадающейся системе постмодернизма (рис. 27).

28. Музей компании Феррари. Модена. Италия. Future System. Самый крупный центр по производству автомобилей «формулы-1» и спортивных автомобилей концерн «Феррари» в Модене, где расположен музей – это сочетание двух архитектурных школ Старой Италии 1920-х гг. Здание красно-кипичного цвета и мощного архитектурного объема чем напоминает вокзал Римини (рис. 28).

29. Национальный музей Хайед. Абу Даби. ОАЭ. Архитектор Норман Фостер. Маэстро от архитектуры позволил себе создать нечто такое, что вообще не укладывается в наше представление о классическом музее. Кинетическая скульптурность форм обусловила мощный аккорд округлых линий вписанных в окружающий ландшафт небольшого полуострова. В закатных лучах солнца здание больше похоже на фантастический космический корабль Норман Фостер пришел в архитектуру из авиации (он был военным летчиком). После выхода в отставку он полностью реализовал свои мысли и наблюдения на архитектурных проектах. Пример виртуальной архитектуры (рис. 29).

30. Музей Науки и искусства. Сингапур. Архитектор Моше Сафди. Завершает обзор крупнейших музейных объектов первого десятилетия XXI века. Музей по проекту Моше Сафди. Это комплекс зданий из сложных тектонических объемов. Немного напоминает лепестки «лотоса». Ближе к бионическим формам нелинейной архитектуры. Чарльз Дженкс выделяет четыре глобальные проблемы современности: 1) экологический кризис, 2) технологический прогресс и 3) демографический взрыв. Сами здания такого типа избавлены от архитектурных кодов. Приверженцы нелинейной архитектуры отрицают семантический смысл. Такую архитектуру еще называют «жидкой». Этот термин впервые предложил в 1985 году Маркос Новак (рис. 30).

Все это в совокупности напоминает причудливый калейдоскоп различных напластований современной архитектуры, где пластике и убранству современного музея придается символическое значение. Музей перерастает в своем значении гиперцентра гуманистической культуры, противопоставляя себя унылой и безликой урбанизированной архитектурной традиции «башенок», «устаревших византийских куполов» украшающих сегодня московские высотки. Иногда там появляются даже архитектурные новации, продиктованные неким «мистическим» проектам привлечь внимание к зданию, водрузив на его крышу проект памятника «III Интернационал» В. Татлина. Такова парадигма музейного бума этого периода в архитектурной пластике. Сегодня цвет, пластика, пространство слились в единый мощный аккорд и симфонию света. Неординарные решения распространились и на ландшафт, привлекая еще одну группу дизайнеров. Дизайнеров по ландшафту. Их идеи трудно воплотить сразу. Нужно несколько десятков лет, чтобы увидеть правильный выбор их прогнозов. Природа молчаливо взирает на притязания современных зодчих.

1.2. Организация внутреннего пространства музея

Архитектура музея и его внешние данные влияют на объемно-планировочное образное решение всего здания. Залы должны быть приближены к посетителю, а **пешеходные коммуникации** максимально сокращены и облегчены. Принцип экономии помещений, который определяет построение музея от вестибюля до экспозиции, должен соблюдаться и в самих залах. Поскольку движение в зале начинается от входа, рассмотрим, как его расположение влияет на маршрут движения. Для тупиковых залов положение входа несущественно. После осмотра по периметру зритель снова возвращается к входу. Холостых переходов нет. В проходных залах при расположении дверей на одной оси выгоднее оказывается их размещение по широкой стороне. Диагонально расположенные двери обуславливают самый длинный холостой проход. Промежуточные пространства между залами не должны быть просто коммуникационными. Они должны создавать паузы для отдыха, разрядки от эмоциональной нагрузки, возникающей при осмотре экспозиции. Большинство музеев Украины и Беларуси выстроены именно так. Например экспозиция, Киевско-Печерской лавры. Четко выраженная архитектоника здания создала предпосылки для формирования колористической среды музея (рис. 31).

Современные технологии компьютерного проектирования дали сегодня художнику именно тот инструмент, который за сравнительно небольшой срок при проектировании дал огромную экономию средств и времени. Наиболее полно эти технологии связали опыт всех предшествующих поколений художников-проектировщиков с основными направлениями в прогнозировании ошибок тектонического характера. В этом плане зарубежный опыт доказал, что лучший музей – это связь его внутренней архитектоники с прилегающим рельефом местности. Функция полностью следует за формой. Это пример тотальной архитектуры во всем ее многообразии. Если мы учтем этот опыт, то для буду-

щих архитекторов он даст повод применять строительные технологии в полном соответствии с пожеланиями музееведов. Основой всей современной музейной экспозиции **являются технологии освещения зданий**. Иными словами светопластика моделирует внутренний объем полностью, подчиняя его главному – приятному общению зрителя с музейным предметом. Именно поэтому вопросам освещения музеев в научной работе уделяется такое значение. Киевско-Печерская лавра. Сокровище кочевников. Световой акцент на формирование образа самой экспозиции (рис. 32).

В музеях наряду с естественным освещением применяется и искусственное, причем большинство проектировщиков отдают предпочтение последнему типу, в связи с чем, закрывают все окна, тем самым увеличивая экспозиционную площадь во много раз. Освещение – очень действенный фактор в современной архитектуре зданий. Однако есть все основания предполагать, что в будущем дизайнеры вернуться к смешанному типу освещения при создании музеев, потому что естественное освещение улучшит визуальное восприятие при просмотре произведений искусства: живописи, графики, скульптуры. Верхний свет широко распространен в экспозициях картинных галерей, но применяется также и для других экспозиций, например, в Национальном художественном музее Республики Беларусь. При системе различных фонарей над окнами в потолке он дает большую освещенность стен. Над потолочными окнами во избежание прямых солнечных лучей строят на крыше стеклянные фонари, направляющие световые лучи на стены и центральную часть зала. Верхний свет хорошо освещает стены за исключением той их части, которая расположена над экспозиционным поясом. Чтобы увеличить освещенность стен, создают подвесной экран – веларий (ложный потолок), направляющий основной световой поток на стены зала. Но такой прием удобен, когда на центральной оси зала нет экспонатов. Система освещения должна обеспечить наилучшие условия видимости предметов при наименьшем утомлении зрения, а также предохранять экспонаты от яркого света, особенно от воздействия ультрафиолетовых и инфракрасных лучей. Например, основной световой поток должен быть направлен на экспозиционный пояс (рис. 33).

Музеи обычно используют днем естественный свет, освещая искусственным светом лишь отдельные витрины и экспонаты, а вечером – искусственный. Во многих случаях в экспозиционных залах применяют только искусственный свет. При проектировании историко-краеведческих музеев с экспозиционной площадью до 1000 кв. м, где вопрос экономии пространства стоит очень остро, необходимо вообще отказаться от естественного освещения. Однако есть ряд проектов, где учтены требования заказчика и применен веларий в силу определенной специфики показываемого материала, или в связи с необходимостью показывать наряду с постоянными экспонатами произведения искусства. Кроме того многие экспонаты: ткани, бумага и прочие меньше выцветают от искусственного света, чем от солнечного. Ведущую роль в организации внутреннего пространства музея играет *освещение*. Можно выявить следующие подходы к его решению:

- максимальное раскрытие и естественное освещение всего пространства;
- разграничение световых потоков (отдельные залы с верхним светом);
- в 2-этажном здании — боковое освещение по 1-му этажу и верхнее – по 2-му этажу; верхнебоковое и системы искусственного освещения.

Кстати именно свет играет роль основного формообразующего элемента и его трактовка сфокусирована на выявлении объема витрин и образа экспозиции в целом (рис. 34). В концептуальном плане **трактовка интерьерных пространств музеев** решается разными путями. Наиболее традиционный тип **внутреннего пространства музея, замкнутый и самодостаточный, в современных проектах часто вытесняется более открытым и комплексным**. Это более органично отвечает идеологии музея как универсального центра искусств и более демократичного пространственного объекта – части окружающей среды. Это стремление к открытости выражается на разных уровнях. Важное значение приобретает игра открытых и закрытых пространств, а также акцент на использовании «полузакрытых пространств как метафоре подвижности и неоднозначности современного искусства. Если традиционно остекление применялось для разного «рода коммуникаций и буферных пространств (атриумов, переходов, холлов), то в современной практике авторы все чаще прибегают к раскрытию экспозиционных пространств, добивая-

ясь неожиданных эффектов дополнительных визуальных связей (с парковым окружением, с городом). По данным Р. Келли (Англия) выцветание от люминисцентного освещения составляют 59,4 процента, а от ламп накаливания – 55,2 процента, выцветания от естественного света принимается за 100. Рациональное освещение должно прежде всего обеспечивать достаточную освещенность площади и экспонатов. Достаточной обычно считают освещенность равную примерно 60 люксам. В среднем норма освещенности естественным светом – от 60 до 100 люкс. При искусственном освещении люминисцентными лампами доводят до 300 люкс. Специальная литература содержит данные о различной отражательной способности освещаемых поверхностей различного цвета и фактуры. Для хорошего освещения требуется достаточно равномерное распределение светового потока. Очень важно равномерно распределять световую нагрузку, потому что при особенно резких контрастах для полного восстановления чувствительности глаза иногда нужно длительное время (до 40–50 минут). Исключить резкие тени от предметов, прямой слепящий свет от источников света. В настоящее время художники стали все чаще применять рассеянный естественный свет, используя хрустальные, призматические, рифленые или матовые оконные стекла и стеклоблоки, экраны из матового стекла на окнах и т.п. В качестве светильников очень часто используют гильзы от снарядов, вставляя в них различные светофильтры, лампы накаливания. Вид матовой полированной бронзы в экспозиции создает свой особый, неповторимый колорит. Чтобы в поле зрения не попали слепящий или отраженный источник света и другие отражения, не следует применять мебель с большими лакированными поверхностями, делать полы из блестящих плиток, помещать вход против стены с окнами, использовать источники света без матовых колпаков или отражающих приспособлений. Хорошо рекомендовали себя жалюзи из тонкого алюминия или пластмассы: они создают равномерное освещение, устраняют блескость, мешающую зрителю. Применение новых технологий позволило сместить художественные акценты в русло новой экспозиционной подачи материала. Круговая витрина полностью изолирует экспонаты от зрителя и создает эффект замкнутого интерьерного пространства: экспозиция в экспозиции. Государственный исторический музей в Москве (рис. 35).

Например двусторонний боковой свет в недостаточно широких залах (6–7 м) мешает равномерной освещенности экспонатов. К сожалению, можно констатировать, что в большинстве периферийных историко-краеведческих музеях это обстоятельство недооценивается персоналом музея, что ухудшает общее впечатление от просмотра экспозиции. Следует закрывать окна одной стороны зала. На стендах перпендикулярных между оконным простенкам, наиболее благоприятно освещены участки, расположенные на линии, идущей от центра окна под углом 45 градусов. Ввиду того, что простенки между окнами иногда очень затенены, ставят двойные щиты углом, обращенным к середине прохода или добавляют небольшие щитки под углом 45 градусов. Это экономит площадь и дает равномерное освещение щитов; при таком расположении стендов нельзя делать длиннее 2,5–3 м, так как дальше этого падает освещенность поверхности (рис. 36).

В современной музейной экспозиции подвижные экраны из матового стекла помогают регулировать освещение в зависимости от направления лучей. Матовые и рифленые стекла в нижней части окон способствуют уничтожению отражений, но полностью их не устраняют. Особые рассеивающие и призматические стекла в окнах, и пустотелые стеклянные блоки помогают получить равномерное освещение, создать минимум отражения в витринах. Верхнее освещение витрин с застекленным потолком обладает крупным недостатком: переплеты верхних рам и предметы на верхних полках отбрасывают через стеклянные полки тени на экспонаты, помещенные ниже. Поэтому желательно делать верхнее матовое стекло или сплошным или составным из более мелких стекол, соединенных встык, без переплетов при этом необходим двойной стеклянный потолок, в котором места стыков верхнего потолка не совпадают со стыками нижнего. Именно светопластика в музеях России и Беларуси стала определяющим характером построения новых технологических приемов экспонирования. Свет играет роль стилизатора скульптурной пластики, нивелируя объем экспоната до минимума. Планировка должна быть простой, в ряде случаев должна предусматриваться возможность выборочного осмотра части экспо-

зиции (рис. 37). Свет доминирует в музее неслучайно, потому что мы имеем дело с полностью замкнутым объемом, чаще всего без окон.

Для музея характерна *относительная стационарность экспозиции* и определенный график движения. Планировка должна быть простой, в ряде случаев должна предусматриваться возможность выборочного осмотра части экспозиции. Драматургия восприятия экспонируемого материала диктует в каждом конкретном случае свои пути решения интерьера музея:

- организация центрального ядра – распределительного пространства;
- дифференциация пространства в зависимости от запросов посетителей.

Экспозиционное оборудование в музеях очень разнообразно, как разнообразна и сама экспозиция, однако один принцип присутствует всегда: оно должно быть максимально незаметным, не привлекая к себе внимания. В структуре музея очень существенно соотношение между постоянной экспозицией и временными выставками. Действительно, музей, которому нечего прибавить к ранее созданному, неизбежно превращается в музей в нарицательном значении этого слова. В современной практике есть музеи, деятельность которых целиком основана на организации временных выставок. Именно выставочная зона посвящена временному и преходящему, что находит отражение и в архитектуре зданий. Наиболее часто в процессе развития комплекса композиция приобретает сложный, расчлененный характер. В современной практике проектирования авторы изначально закладывают развитую пространственную структуру комплекса. Развитие новых конструкций расширило представление о морфологии архитектурного языка музеев, и сложные формы разнообразных пространственных структур занимают в архитектуре современных музеев заметное место наряду с более простыми, традиционными. Конструктивное решение здания музея может трактоваться в двух направлениях: как следование чисто утилитарным (функциональным) потребностям и как важный элемент архитектурно-композиционного решения объекта. В первом случае конструктивное решение призвано обеспечить удобное функционирование комплекса, что касается в первую очередь крупногабаритных пространств (атриумов, экспозиционных и концертных залов), а также надежной и целесообразной организации фондохранилищ. Для организации свободных перетекающих пространств в интерьере сооружения целесообразно использование каркасной схемы. Это решение, характерное для модернизма, позволяет изящно решать архитектуру минимальными средствами, предоставляя при этом полную свободу в поисках иных решений (применение всевозможных навесных панелей, использование декора). Применение ферм постепенно вытесняется использованием пространственных покрытий. Перекрытия на основе гигантских рам (на этаж) позволяют использовать междуэтажное пространство для подсобных помещений и запасников. На таком принципе построено концептуальное решение новой очереди музея истории Великой Отечественной войны в Минске. Передовые технологии немецких экспозиционеров нашли свое рациональное решение при создании ряда концептуальных проектов на территории Республики Беларусь. Есть смысл взять за основу этот опыт. Наиболее перспективным считается развитие модульной системы. Витрина со световым оборудованием встроенного типа и боковыми рефлекторами для полной изоляции бликов (рис. 38). Лондон. Вестминстерский собор. Полихромия фасада очень точно вписывается в эстетику английской архитектуры. Закругленные крыши башен имеют ярко выраженную «ориенталистскую» тенденцию в светопластике (рис. 39). Наиболее ярким примером адаптации ордерной классики в музее может служить купол сооруженный Норманом Фостером для Национальной галереи в Лондоне. Национальная галерея – «застывшая классика» ордерной системы (рис. 40). Этот пример приведен в монографии «Архитектоника музейной экспозиции. Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев».

1.3. Пластическое решение экспонатов новыми методами и проблема типологии музеев

Проблема типологии музеев является наименее разработанной в современном музееведении. Ее изучение продолжает сохранять свою остроту в связи с существенными изменениями, которые произошли в теории, методике и практике музейного дела за последние де-

сятилетия. Вопросы современного состояния музеев и их функционирования стали объектом обсуждения научных конференций и получили освещение в профильных периодических изданиях по отношению к конкретным музеям (археологии, истории, геологии, зоологии и др.). Новый этап (2000-е гг.) исследований связан с осмыслением проблемы художественного проектирования музейных экспозиций как неотъемлемой части историко-культурного наследия и социальной роли музея в современном обществе. Целый ряд авторов рассматривают результаты изучения, использования и сохранения музейных экспозиций: А.И. Мартынов; Я.А. Шер; В.В. Бобров; С.А. Васютин; Л.М. Плетнева; Н.В. Лукина; В.И. Бедин; А.М. Кулемзин; М.И. Бурлыкина; И.В. Окунева; Н.А. Томилов; В.М. Подобина; С.С. Москвитин; Ю.Ф. Кирюшин; Г.Д. Нехведавечюс; Ю.И. Ожередов; Т.Е. Мартынова; И.В. Сальникова; Н.П. Ермолаева; Е.А. Миклашевич; Т.И. Кимеева; Захарова; О.С. Советова; Л.Ю. Китова; В.М. Кимеев; И.В. Окунев; Л.Ю. Боброва (Касастикова); Н.А. Белоусова; М. Данченко; И.В. Белич; Э.Н. Колмакова; Р.А. Галанова; В.Г. Ходецкий; Г.М. Патрушева; Ю.Ф. Кирюшин; А.В. Ремизов; И.В. Волохина; М.А. Жигунова и др. Несмотря на большое количество публикаций, ощущается недостаток обобщающего искусствоведческого исследования по проблеме художественного проектирования музейных экспозиций. В процессе подготовки специалиста-музееведа на кафедре музееведения Санкт-Петербургской академии культуры в курсах «Музееведение. История» и главным образом в курсе «Музееведение. Теория» вопросам типологии музеев уделяется значительное внимание. Однако представляется закономерным и обоснованным обращение к типологии музеев и рассмотрение этой проблемы под иным углом зрения в курсе «Музейные заповедники» в силу следующих соображений. Во-первых, осуществляя принцип преемственности в образовании, мы рассматриваем курс «Музейные заповедники» как связующее звено между базовыми научными музееведческими дисциплинами и курсами, которые имеют прикладной характер. Во-вторых, объектом изучения являются музеи-заповедники и музеи под открытым небом, которые представляют собой особый вид музеев, демонстрирующих историко-архитектурные, историко-этнографические, археологические или мемориальные комплексы, в единстве с окружающей средой, ландшафтом. К ним примыкает и относительно новая форма организации музея под открытым небом – экомuzeи, посвященные комплексному показу культуры конкретного региона, условиям жизни, занятиям и быту населения, а также активно привлекающие местное население к созданию музея и различным формам работы с посетителями.

Всемирный «музейный бум», затронувший и Советский Союз, послужил предпосылкой открытия многих тысяч музеев по всей стране, что, в свою очередь, требовало усилий значительного количества людей, вовлеченных в процесс художественного проектирования экспозиций. Потребности в проектировании музейных экспозиций в то время были столь велики, что отдельные художники и даже группы художников были бы не в силах выполнить бесчисленный поток заказов, в связи с чем возникали мощные производственные структуры, в которых высокий уровень материально-технической базы и наличие высококвалифицированных художников позволял решать любые проектные задачи. Таких крупных структур, называемых обычно комбинатами, в СССР было несколько, причем каждая из них имела свой неповторимый стиль в проектировании экспозиций. Таким образом, отечественные музеи-заповедники и музеи под открытым небом за рубежом представляют собой особый тип музеев, появившихся в самом конце XIX века и получивших интенсивное развитие в XX веке. Следовательно, во время обучения требуется напомнить о сложившейся общей типологии музеев, для того чтобы «вписать» данные музеи в традиционно выделяемые типы. При этом мы считаем возможным пересмотреть взгляды предшественников с целью активизации научного поиска в данном направлении и включения в этот процесс будущих специалистов-музееведов. В Государственном историческом музее в Москве расстановка объемного экспоната требует достаточно большого объема помещения (рис. 41). Данный экспонат настолько важен для всего зала, что поместить в него что-либо другое уже не представляется возможным.

В отечественном музееведении впервые к изучению типологии музеев обратился Ф.И. Шмит. В связи с общественным предназначением он выделил три типа: научные, учебные, публичные музеи. Долгое время к вопросу о типологии музеев не возвращались. Затем тот же признак был положен в основу типологии музеев, разработанной А.М. Разгоном и в пре-

дельно сжато в виде изложенной в учебном пособии «Музееведение. Музеи исторического профиля». Предложенная им типология строилась с учетом основного критерия – «соотношения характерных для музея общественных функций и методов их реализации». В соответствии с этим критерием в музейной сети выделялись три типа музеев: «научно-исследовательский, просветительный (массовый); исследовательский, академический; учебный». Далее, разрабатывая проблему типологии музеев, Д.А. Равикович предложила рассматривать совокупность музеев на двух уровнях. На первом уровне типология строится по отношению к функции документирования, в результате чего музеи подразделяются на две группы:

1. Музеи коллекционного типа. Приведем видовую структуру, например, музеев коллекционного типа. Государственный исторический музей. Москва (рис. 42).

2. Музеи ансамблевого типа. Второй уровень направлен на выявление специфических возможностей различных музеев в реализации образовательно-воспитательной и досуговой функций. На основании этого выделяются следующие типы музеев:

1. Музеи художественные и исторические, обладающие коллекциями национального и мирового значения. Здесь особый мир предметов, вещей архитектуры залов, росписей потолков, это как ансамбль в ансамбле. Самодостаточный и яркий. В нем свет сконцентрирован в центре зала и усиливает динамику. Государственный исторический музей. Москва (рис. 43).

2. Музеи экскурсионно-туристического типа, т.е. основанные на выдающихся исторически сложившихся историко-культурных комплексах и ансамблях-памятниках.

3. Музеи историко-революционные и военно-исторические, функционирующие как в столичных центрах, так и на местах реальных событий. Единственный в своем роде музей расположенный в реальном историческом здании XVIII в. Наиболее ярким примером взаимодействия Ленинградской экспозиционной школы и белорусских музееведов является музей А.В. Суворова в г. Кобрине Брестской области. Республика Беларусь (рис. 44).

Особое место в нашей работе занимают работы ленинградских музейных проектировщиков. Здесь, в атмосфере классических традиций города, при обилии музеев, родилось и развивалось своеобразное направление музейного проектирования, характерными чертами которого можно назвать тактичность и тонкое чувство архитектуры, хорошо разработанный для отечественной практики экспозиционный дизайн оборудования, сдержанность и «эlegantность» проектных решений и др. Ленинградская «школа» музейного проектирования более традиционна в музееведческом понимании. Ее тяготение к гармоничности своих экспозиционных решений, более чуткому отношению к экспонируемым предметам и целостному ощущению музейной коллекции заслужили признание в среде музейных специалистов. После распада одной из крупнейших стран мира – СССР, такая же участь постигла и крупнейшие предприятия страны, в том числе и ленинградский Комбинат Живописно-Оформительского Искусства (КЖОИ). Однако качество музейных экспозиций, созданных в Ленинграде, позволяет некоторым из них быть действующими и актуальными и сегодня. При этом нужно констатировать, что особенности ленинградской школы музейного проектирования, выраженные на практике, не закреплены в теории. Уровень научных исследований в этой области не дает целостного, законченного представления об особенностях проектирования музейной экспозиции в КЖОИ, о закономерностях ее построения в качестве специфического, уникального явления тех лет. До настоящего времени нет ни одного монографического, либо диссертационного исследования, посвященного изучению опыта художественного проектирования музейных экспозиций ленинградских специалистов. Существуют лишь единичные публикации по данной тематике и в периодической печати. Так, краткое упоминание о деятельности художников КЖОИ встречается в сборнике научных трудов «Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. На пути к музею XXI века» (ответственный редактор М.Т. Майстровская, 1997), монографии Т.П. Полякова «Как делать музей? (о методах проектирования музейной экспозиции)» (1997), статьях в журналах «Советский музей». Международном журнале «Museum» и др. Таким образом, обнаруживается противоречие между необходимостью изучения богатейшего опыта ленинградской школы художественного проектирования музейных экспозиций и отсутствием исследований в данной области.

Подобный подход представляется нам обоснованным, однако нельзя не отметить его искусственность, ибо трудно привести в пример музеи, в деятельности которых оба уровня не были бы тесно связаны между собой и социальные функции были бы сильно разведены. В данной системе трудно четко определить место музеев-заповедников. Авторы данной типологии относят их к музеям ансамблевого типа и к музеям экскурсионно-туристического типа. Подобная двойственность подхода вызывает подчас недоумение и несогласие. На наш взгляд, музей под открытым небом изначально является музеем коллекционного типа, ибо собранные памятники народной, городской, светской или культовой архитектуры по сути являются своеобразной коллекцией, размещенной и демонстрируемой в особых условиях ландшафта.

4. Краеведческие музеи.

5. Музеи – культурные центры.

В своей диссертации О.В. Веселицкий отмечает, что проектирование экспозиций 1970–1980-х гг. является важным этапом развития отечественного искусства, когда художественная жизнь в России отличалась большим разнообразием и повышенной активностью. Характерной чертой времени было противостояние официального и неофициального искусства. Героические усилия «неофициальных» художников постепенно раздвигали границы дозволенного для большинства мастеров, которые не порывали с официальными структурами Союза художников, но и не поддерживали своим искусством идеологию власти. Данный период следовал за временем демократизации общественной жизни в СССР, который называли «оттепелью». Общество готово было увидеть в музее источник информации, основанной на правде подлинного свидетельства, исторического документа, факта. И, возможно, вследствие этого число людей, посещающих музеи, постоянно увеличивалось. По данным Министерства культуры СССР, в 1964 г. музеи страны приняли около 50 млн. человек, в 1970 в два раза больше, 102 млн, а в 1979 г. – уже 152 млн человек. Масштабный внутренний музейный туризм в СССР объясняется несколькими причинами: во-первых, отправиться отдохнуть за границу было практически невозможно, а потребность в новых интересных впечатлениях, которые разнообразили бы серую действительность «развитого социализма», была весьма велика. Поэтому 1970–1980-е гг. можно ознаменовать подлинным расцветом отечественных музеев, когда руководители и специалисты данных учреждений (большинство из них) отошли от примитивного понимания музейной экспозиции, заключавшегося в расстановке экспонатов с хронологической точки зрения. В Беларуси под влиянием переезда многих выпускников ЛВХПУ им. В.И. Мухиной на работы в систему худфонда Белорусского союза художников сложились свои традиции оформления, которые взяли на вооружение метод ансамблевого типа и подготовились к решению больших концептуальных проектов, таких как реставрация Мирского замка и Несвижа на уровне масштабного государственного заказа. Несвиж. Слуцкая брама. Архитектурно-художественный комплекс восстановленный в конце первого десятилетия XXI в. Полихромия замка находится в тесном единстве с окружающим ландшафтом и климатом Беларуси (рис. 45). Основу таких музеев составляют *памятники архитектуры*, перенесенные и сконцентрированные в специально выбранном месте или сохраняемые *in situ*. Именно памятники архитектуры выступают одновременно как музейный предмет и экспонат в музее-заповеднике. Существует типологическая классификация памятников архитектуры, включаемых в круг объектов показа в музеях-заповедниках. Ее автор Е. Самсонова выделяет: жилые здания, общественные сооружения, культовые сооружения, военно-оборонительные сооружения, промышленные, хозяйственные, вспомогательные постройки, а также обосновывает необходимость демонстрации в музее памятников различного типа. Данная типология чрезвычайно важна при определении критериев отбора памятников (традиционность, художественность, сохранность и др.). Однако она не может быть положена в основу типологии музеев-заповедников, ибо в музее эти объекты оставляют основу экспозиции и включены в систему музейной коммуникации. Следовательно, типология должна строиться на иных принципах.

«Однако прежде, чем подойти к определению этих принципов, мы считаем необходимым рассмотреть многообразие подходов к решению проблемы классификации музеев-заповедников, так как классификация любого рода предметов и явлений предшествует типологии. Следует отметить ограниченность классификации ИКОМ (1982), выделяющей четыре категории музеев под открытым небом: этнографические, исторические, экологические и

археологические. Представляют несомненный интерес варианты классификаций Е. Чайковского, созданные на основе изучения музеев под открытым небом, получивших наибольшее распространение в Европе. Нельзя не учитывать классификации музеев, разработанные отечественными авторами (Г.В. Борисевич, А.Н. Давыдов, З.С. Гудченко, Г.В. Понтек, В.Г. Шмелев и др.). Анализ различных классификаций позволяет определить принципы, положенные в их основу: по способу создания (памятники культуры сохраняются *In situ*, на месте своего существования, памятники перевезены на новую территорию, памятники сохраняются на местах своего существования в сочетании с новыми перевезенными памятниками); – с учетом географо-этнических или административных признаков (локальные, региональные, зональные, национальные, многонациональные); – по тематическому содержанию (общетематические и специализированные); – по преобладающему профилю (архитектурно-художественные, историко-архитектурные, историко-культурные, этнографические, археологические и др.). Среди вышеперечисленных принципов отсутствует планировочная структура как фактор, определяющий облик музея-заповедника. Основные разновидности планировочной структуры обусловлены прежде всего разнообразием памятников (археологические, народного деревянного зодчества, культового зодчества, городской застройки, промышленной архитектуры и пр.). Поэтому различные виды планировочной структуры – «музей-парк», «музей-село», «городской музей» – могут стать базовыми понятиями типологии музеев-заповедников, ибо они соответствуют типам культуры, традиционно выделяемым в истории культуры любого народа – народная, крестьянская и городская. Культура воплощает в себе всеобщее начало, сколь бы сильна не была иерархическая разделенность уровней и компонентов, она функционирует как всеобщее достояние, так как воплощает общественно необходимое духовное производство. Это отнюдь не устраняет дифференциации культуры по социальным и другим признакам (городская – крестьянская, центр – провинция). Проблема типологии ставит сложный вопрос о природе типологического обобщения. При его решении необходимо учитывать различие между двумя внешне близкими процедурами – классификацией и типологизацией, которые нельзя отождествлять. Опираясь на рассмотренные выше классификации музеев-заповедников, мы полагаем, что типологическое обобщение является важнейшим средством исторического (генетического) анализа, целью которого является не только фиксация и перечисление разновидностей музеев, но и раскрытие процесса их становления, генезис. В российском искусствознании, как правило, присутствует *негативная оценка постмодернизма как кризисного, завершившегося периода зарубежного искусства, что препятствует комплексному исследованию постмодернизма как большого общественного движения. Это сказывается на практике отечественного средового дизайна, стремящегося воплотить в реальности объекты и средовые комплексы, внешне похожие на произведения постмодернизма, а фактически явившиеся продуктами эклектизма, выдергивания отдельных проектных приемов, без постижения положительных мировоззренческих и проектных установок постмодернизма. Формально-стилевая мотивация отечественной проектной практики, проектные экзерсисы в стиле постмодернизма, не дают развиваться средовому отечественному дизайну в рамках социально-культурного моделирования, что становится препятствием для дизайнера как целостного, социально-культурного феномена, решающего глобальные проблемы с гуманитарной направленностью. Опыт «сети музеев Гуггенхайма» доказывает, что образ «классического» музея с портиками и анфиладами залов уходит в прошлое. Но на территории обеих братских государств сложились свои особые формы взаимоотношений. Мы не пошли путем создания новых типов зданий для музеев, а оставили за собой право довести до окончательного художественного решения высокого эстетического уровня ряд своих крупных музеев-памятников (ГИМ в Москве, Несвиж-Мир в Беларуси). Например, грандиозный проект самого официального отечественного музея – *резкспозиции Государственного исторического музея в Москве, был поручен петербургским проектировщикам под руководством Я.Н. Грачева.**

Ряд вышеперечисленных примеров ярко характеризует этот факт. Сдержанный колорит интерьера, мягкий силуэт арок создает атмосферу спокойствия и уюта, помогает зрителю сосредоточить внимание на восприятии архитектурных деталей (рис. 46). Эта вставка в интерьер реальной русской архитектуры. Но в целом стратегия изменилась. Новые проекты (музеев) перестают быть «статичной» архитектурной единицей в пространстве города, они

активно вторгаются в социальную жизнь, изменяют среду, в которой они пребывают. К тому же в новых постройках используются ультрасовременные материалы и элементы: стеклянные стены, полы и потолки, прозрачные лифты, голографические экраны для мультимедийных шоу. В современных музейных проектах особую роль играют решения внутреннего пространства. Они предполагают окончательное разрушение былой структуры музейной организации, в основе которой лежала четкая экспозиционная логика, определявшая движение посетителя, создававшая необходимые барьеры между посетителем и экспонатом. В современных музейных зданиях, напротив, решающую роль приобретает пространственное разнообразие помещений, прозрачные перегородки, богатство эффектов освещения и цветовой гаммы, создающих непредсказуемые художественные абстракции. Истинных шедевров на все музеи мира не хватает, поэтому музейная архитектура чувствует свою обязанность поражать посетителей. Для успешного выживания музей должен выглядеть модно и вызывающе, чтобы издали было видно, насколько он престижен. Восстановить эти здания не удалось, и в современной Германии наметилась тенденция в строительстве других музейных объектов-музеев техники. В свое время становление и развитие музейно-образного метода художественного проектирования музейных экспозиций **вышло на новый качественный уровень**, где речь идет о главном содержательном отличии музейных экспозиций 1970–1980-х гг. доводящем «художественное оформление» до уровня полноценного. Таким образом, вышеизложенные особенности позволяют охарактеризовать процесс художественного проектирования музейных экспозиций в СССР в 1970–1980-е гг. как аккумуляцию мощного материального, духовного и человеческого (кадрового) потенциала. Музейно-образный метод, как ведущий в проектировании, был призван объединить на своей основе те принципы иллюстративного, коллекционного и ансамблевого методов, которые воплощали в себе понятие «наука» (научная концепция, научно систематизированная коллекция, научно реконструируемый ансамбль). Варианты объединения были весьма разнообразны, но в конечном смысле речь шла о разработке оригинальной поэтики музейной экспозиции как самостоятельного вида искусства. При этом использование музейно-образного метода чаще всего было «упорядочено» структурой тематико-экспозиционного плана – принципиальной основой иллюстративного метода. Такой музей, соблюдавший в своих художественных поисках «рамки определенной научной системы», мог устраивать, в принципе, как представителей науки, так и представителей искусства, однако потенциальные возможности экспозиционного сюжета реализованы здесь не были: издержки навязываемой «научной системы» оттеснили драматические (в жизни самого театрального искусства) конфликты и коллизии.

Самый западный регион России динамично развивается в настоящее время и на его музейный климат оказало большое влияние ленинградской экспозиционной школы как доминирующей во всем прибалтийском регионе. Во время войны часть города Кенигсберга была полностью разрушена. Калининград (областной) Россия (рис. 47), но сегодня стоит вопрос о восстановлении не только собора, но всей инфраструктуры исторической застройки города включая взорванный замок трех королей как его называли калининградцы в свое время и очень любили эту историческую часть города. Аутентичность кафедрального собора в Кенигсберге не вызывает никаких возражений. На протяжении более полувека он стоял полуразрушенный и сегодня является главной доминантой города. Часть современной кладки более светлого цвета Калининград (областной) Россия (рис. 48). В данном случае мы имеем дело с процессом музеификации не только специальных зданий, но и всего ландшафта в целом, причем предвидение Б. Ефимова о том, что само понятие «интерьер города», начинается с обнаружения вопроса о его границах. В частности Б. Ефимовым вводится понятие «интерьер города». Ядро города и его роль в формировании предметно-пространственной среды. Но проблематика музея в составе городской застройки отстает от веяний времени. Причина отставания скрыта в самом методологическом подходе, бытующем еще с постсоветских времен. Нас привлекает в этой проблематике самый важный аргумент. Что же такое современный музей в широком смысле слова? Как он организован, какова его структура, какими характеристиками наделен мир музея. «Значительным достижением в современном музейном дизайне стал опыт реконструкции западноевропейских музеев прошедших за последний период. Современные скульпторы возвели памятники основателям европейских городов и примеров этому немало. Есть ли смысл ставить

такую прекрасную скульптуру в интерьер музея, пусть даже на уровне блестящей восковой персоны из серии «Великие основатели прусских городов». Так ли это важно в самом музее. Весь ареал площади возле кафедрального музея в Калининграде – это музей под открытым небом. Памятник основателю Кенигсбергского университета Герцогу Альбрехту сегодня говорит о признании истории Восточной Пруссии с точки зрения исторической памяти. Калининград (областной). Россия. 2010 г. (рис. 49).

Термин «двоевластие» наиболее точно, на наш взгляд, отражает сложившуюся в 1970–1980-е гг. ситуацию принципиального соперничества двух методов за право ведущего. Причем эта ситуация характеризовалась более сложными процессами, чем формальное давление на «ученых» и художников: в число защитников приоритета иллюстративного метода входили художники и наоборот. В свою очередь, каждая из двух групп также не обладала монолитным единством, а представляла собой сложное сочетание различных точек зрения. Серия выставок, открытых в начале 1980-х гг. в ряде музеев страны, свидетельствовала о полном и безусловном признании музейно-образного метода как главного для экспозиций в исторических и краеведческих музеях. Сегодня с выходом в свет ряда публикаций ведущих практиков экспозиционного дизайна, таких как Р. Кликса, Е. Розенблюма, М.Т. Майстровской, тема несколько сместилась в область решения прикладных задач. «Активизируется современная музейная архитектура и строительство, которое тяготеет к формам не отдельного музея, а крупных культурных центров с многообразным содержанием и функциями, где музей и системы экспозиций и выставок становятся содержательным и зрелищным ядром всего комплекса» [5]. «В них на основе тщательно разработанных концептуальных и функционально-технологических программ, оригинальной и острой архитектурной и дизайнерской разработки, были созданы обширные и разнообразные музейные пространства, комплексы разнообразных экспозиционных решений» [6]. Очень примечательным в этом плане является опыт нашего ближайшего соседа – Калининградской области. Музеефикацию города начали с восстановления кафедрального собора, в состав этого реликвийного места входит органнй зал с самым большим инструментом (органом). Экспозиция музея И. Канта, мемориальная гробница философа у подножия собора, зона благоустройства «Дом моряка» и по течению реки Преголь расположен «Музей Мирового океана» – один из самых крупнейших в Прибалтике. Ядро города – кафедральный собор, могила И. Канта, «Этнографическая рыбная деревня» и благоустройство реки Преголи (фото И.В. Горбунова, 2010) (рис. 50). Вспоминая Б. Ефимова, обнаружим для себя, что это по сути дела сам интерьер музея – это необычное техническое и технологическое сооружение. Оно, как правило, лишено окон. Должно иметь широкий диапазон дорогостоящей осветительной аппаратуры. Это обстоятельство на первом этапе создания музеев в зданиях исторической застройки привело к тому, что именно как исторические здания они используются. Например, в Витебске здание ратуши – это в послевоенный период сложившийся культурный объект. С исторической точки зрения его не используют по прямому назначению. Во всех городах Великого княжества Литовского с понятием «городская ратуша» ассоциировалось понятие управления городом: заседание ученых мужей, бургомистров, деловая жизнь города. Но не как здание музея. Да и самой практики как таковой в тот период не существовало.

С момента появления КЖОИ начал выполнять *музеефикацию городов*, создание *заповедных зон и кварталов с разработкой тематических маршрутов и оформлением отдельных объектов, входящих в комплекс, музейные экспозиции, выставки* (экспозиции для советских павильонов на международных выставках, комплексное оформление международных выставок, проводимых в СССР. Благодаря эффективной организации труда, наличию высококвалифицированных кадров, оснащению производственной базы, КЖОИ занял одно из ведущих мест среди учреждений, выполнявших заказы на создание музейных экспозиций. Безусловно, значительную роль при этом играла тонко выверенная и отлаженная структура комбината, позволявшая осуществлять все этапы процесса художественного проектирования музейной экспозиции: создание сценария, научной концепции, художественного проекта, изготовление музейного оборудования и его монтаж, фотоработы, изготовление муляжей, копий и т.д. Создание музейной экспозиции в КЖОИ начиналось с рассмотрения директором и Главным художником поступивших заказов на

различные виды художественно-оформительской деятельности. Затем все поступающие заказы утверждались на художественных советах (Музейно-выставочный, Оформительский, комплексный, интерьерный, Худсовет при портретных мастерских, Сценарно-методический, Фотосовет), заседавших, как правило, еженедельно с обязательным кворумом из авторитетных художников КЖОИ. Все поступившие в КЖОИ заказы, распределялись в одну из трех мастерских цеха в зависимости от сложности и объема работ. После разработки художественного проекта осуществлялась его реализация на производственном участке КЖОИ. Значительная часть созданных в КЖОИ музейных экспозиций предполагала также выполнение различного вида художественных работ, в связи с чем соответствующая часть проекта экспозиции направлялась в живописный цех, художники которого занимались выполнением станковой и монументальной, а также портретной живописи. Для монтирования готовых музейных экспозиций КЖОИ располагал бригадой монтажников. Таким образом, каждое структурное подразделение комбината постепенно включалось в работу на различных этапах создания музейной экспозиции. Вообще практика художественного проектирования музейных экспозиций в КЖОИ чрезвычайно богата и многообразна. Она включала большое количество различных подходов и принципов в организации экспозиционных решений, начиная от самых традиционных, где ставилась лишь задача представления коллекции того или иного профиля через различные направления «стайлинг» – дизайна, к осмысленным многогранным системам концептуального дизайна, эмоционально-образному построению экспозиции и далее к «театрализованному», сюжетно-драматургическому построению экспозиционной среды. Рассмотрим как этот вопрос через обустройство зоны города разрешили в Прибалтике. В современной России эту задачу решили иным способом. Восстановлены старая территория квартала «Рыбная деревня»; торгово-ремесленный центр на берегу Преголи в честь 750-летия города Калининграда-Кенигсберга) (рис. 51). В Калининграде за небольшой период времени был полностью перестроен центр на набережной реки Преголь. Это так называемая «Рыбная деревня». Простое и лаконичное решение определило судьбу этого места. В экспозиционном искусстве художников КЖОИ можно выделить ряд особенностей, в русле которых происходил поиск экспозиционных решений и форм. Первое из них основано на активном и открытом построении своеобразного музейного образа. Это можно проследить на примере музея-памятника «Нарвские ворота» (художник Л.Б. Маца, Ленинград 1987 г.), музея Н.Г. Чернышевского (художники Б.А. Робенко, В.М. Глазков, Л.И. Голосун, Саратов 1987 г.), Богородицкого историко-художественного музея-заповедника (художник А.М. Прудник, 1988 г.) и многих других. Они задуманы и созданы как запоминающиеся эмоциональные «музейные спектакли» со своими образами и формой и, главное, с авторским прочтением и интерпретацией темы. Все эти работы объединяет поиск новых идей, новых образов, в каждом конкретном случае решенных в своей индивидуальной манере. Эти музеи запоминаются, заставляют зрителя не только воспринимать экспозицию, но и сопереживать ей. История и события, экспонат и архитектура, а главное «образ экспозиции» и музея становятся понятными и притягательными. Другой особенностью проектирования музейных экспозиций в КЖОИ можно назвать обширную сферу деятельности мастеров ленинградской школы проектирования музейных экспозиций, которая выходила далеко за рамки Ленинграда и охватывала всю страну. В КЖОИ проектировались и реализовывались проекты музеев разных направлений и профилей, такие как исторические, краеведческие, литературные, мемориальные, производственные и т.д. Кроме того, с именами ленинградских художников было связано развитие такого экспозиционного ансамбля, как идеологический музей. Эти музеи были крупными правительственными заказами, они создавались в форме «монументальной» идеологизированной экспозиции, если так можно назвать принципы и приемы их построения. Предметные экспонаты музея терялись в обилии монументально-декоративного искусства, выполненных специально для целей экспозиции (фризах, мозаиках, витражах, росписей и т.д.). Такие экспозиции, безусловно, обладают высокой художественной ценностью, однако их научный потенциал невелик. Музейный комплекс в Горках может служить одним из ярких примеров Советского идеологического «музея-храма» (Москва, 1987 г. Художники В.И. Коротков, В.Л. Ривин, В.Н. Бугай, О. Куликова. В Калининграде, самом западном ре-

гионе России, принято решение на высоком государственном уровне о восстановлении облика средневекового города и терракотовые стены древнего города вновь ожили (рис. 52).

Весьма оригинальный проект предложил сэр Норман Фостер для здания «Мариинского театра в Санкт-Петербурге». Учтем, что это тоже ядро города. Теперь он пробует свои силы по внедрению своих новаций в Москве. Речь идет о концептуальном проекте музея в центре города на 2013–2020 гг. (приложение А). Особенностью влияния опыта Ленинградской школы проектирования музейных экспозиций на работы современных художников-экспозиционеров выявилось в некоторых тенденциях развития все российских современных музеев» подчеркнем что, что многолетняя деятельность Комбината живописно-оформительского искусства внесла много нового в само понятие музейной экспозиции, так что потребовалось переосмысление многих теоретических положений. Просуществовав более *тридцати лет, музейные экспозиции, созданные проектировщиками КЖОИ*, были поставлены перед задачей обновления и модернизации, поскольку требовалось привнести в них современные технологии и современный контекст. Проблемы модернизации не означают отказа музейных экспозиций от сформировавшегося за долгие годы существования «лица», специфики и уникальности, которые стали неотъемлемыми чертами их образа. При реекспозиции крупного старого музея, спроектированного в КЖОИ, одной из главнейших задач становится задача сохранения или воссоздания «старого сложившегося образа» музея в новой модернизированной и функциональной структуре. В настоящее время в процессе художественного проектирования музейных экспозиций наблюдается развитие, утверждение и реализация теоретических основ и принципов, разработанных в ходе эволюции экспозиционного мастерства в КЖОИ. Эти основы и принципы проявляются в решении образно-тематической композиционной структуры музейной экспозиции, смелых и разнообразных приемах архитектурно-пространственной организации экспозиционной среды, в органическом единстве и целостности экспозиционных комплексов, значительном повышении качественного уровня современного экспозиционного дизайна. Яркими примерами музейных экспозиций постсоветского периода, над созданием многих из которых работали кстати бывшие сотрудники КЖОИ, можно считать такие музеи, как музей В.В. Набокова (СПб, 1999 г.), Центральный музей связи им. А.С. Попова (СПб, 2003 г.), музей «Мир воды Санкт-Петербурга» (2003 г.), литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме (2003 г.) и многие другие. Необходимо отметить, что преемственность в подходах к художественному проектированию музейной экспозиции, на основе практики КЖОИ, чрезвычайно богата и многообразна. Она включает большое количество различных подходов и принципов в организации экспозиционных решений, начиная от самых традиционных, где ставится лишь задача представления коллекции того или иного профиля, через различные направления «стайлинг» – дизайна к осмысленным многогранным системам концептуального дизайна, эмоционально-образному построению экспозиции и далее к «театрализованному», сюжетно-драматургическому построению экспозиционной среды. В музеях разного профиля используются игровые приемы, характерные для зрелищных видов искусства, в том числе театра. Это введение в экспозицию костюмированных персонажей, использование обучающих игр (например, в музее ремесел), или представление ритуалов (в музеях этнографии), музыкальное, шумовое, световое и сенсорное сопровождение экспозиции. Подобные экспозиционные построения характеризует метафоричность, сложность и неоднозначность ассоциативных построений экспозиционного замысла. В какой-то мере это «станковое» направление экспозиционного искусства отражает общехудожественную стилистику постмодерна в его сегодняшней стадии развития. Оно очень созвучно в целом и современным поискам в станковом изобразительном искусстве, пластике и дизайне. В Калининграде в Музее Мирового океана в здании Пакгауза создали современную музейно-выставочную экспозицию нового типа с внедрением современных технологий экспонирования. Обстановка палубы реального корабля в интерьере здания. Филиал «Пакгауз» (рис. 53).

Создание ансамбля и зданий с прилегающей инфраструктурой. Всем этим можно заслуженно гордится советским архитектором. Отчасти это можно объяснить тем, что по сути своей они являются пограничными для музееведения и в большей степени относятся

к проблематике дизайна и архитектуры, точнее – средового проектирования, для которого так же представляют чрезвычайно сложный и специфический объект, обусловленный научно-содержательными и концептуальными идеями музея. Здесь уместно указать на то, что незнание самими авторами новых тенденций музейно-выставочного оформления. Наше отставание в данном вопросе еще и связано с тем, что мы практически не знаем мировых тенденций формообразования в области архитектоники музея как принципиально нового типа зданий. Каюта адмирала С.О. Макарова. Интерьер Музея Мирового океана (рис. 54). Здесь задача решена иными средствами через видовую структуру. Через образ мореплавателя и его восковая персона в интерьере весьма уместна. Заслуга этого метода целиком и полностью совпадает с выводами кандидатской диссертации О.В. Веселицкого. Организация производства по художественному проектированию музейных экспозиций в Ленинграде (Комбинат Живописно-Оформительского Искусства (КЖОИ) приводятся сведения о том, что КЖОИ был создан в ходе очередной реорганизации Ленинградского отделения Художественного фонда СССР в апреле 1966 г. Необходимость создания предприятия с такой организационной формой была обусловлена тем, что в ходе реализации процесса художественного проектирования музейных экспозиций требуется участие широкого круга специалистов: художников, скульпторов, фотографов, плотников, краснодеревщиков, стекольщиков и др. Привлечение труда которых из других организаций сопряжено со значительными затратами административных, финансовых и временных ресурсов, что приводило к застою в производстве, «долгостроям» и вовсе к закрытию проектов (рис. 55). Световой климат музея мягкий и подчеркивает брутальность кладки только для того, чтобы придать атмосферу романтики, странствий и древности сооружения (фото И.В. Горбунова, 2010). В каталожном издании, которое мы будем цитировать на протяжении всего нашего исследования и вышедшего в 2008 году в Англии, за последнее десятилетие собраны уникальные материалы о формообразовании практически всех новейших достижений в проектировании зданий и сооружений стран мира и, как мы уже констатировали, музеям в нем уделяется ведущее место. Наряду с описанием архитектоники внутренней структуры крупнейших архитектурных проектов, таких как стадионы, аэропорты, вокзалы в Китае, США, Канаде, Исландии составители этого уникального научного труда приложили немало усилий, чтобы составить общую картину всего самого значительного и уникального, созданного человечеством на рубеже XX–XXI вв. Съемки объектов как бы сняты из космоса и само деление стран и их перечисление от Австралии до берегов Исландии говорит о том, что мировая архитектура в условиях растущих тенденций постмодернизма все-таки не утратила гуманистических принципов формообразования (рис. 56). Сдержанный колорит стен и резкий гротеск между предметным наполнением экспозиции создает ощущение приподнятой атмосферы вещественности исторического памятника. Государственный исторический музей Москвы (рис. 57). Весь интерьер погружен в темно-вишневый цвет стен с тем, чтобы уменьшить размеры помещения и сконцентрировать внимание на самом предмете в центре зала. Государственный исторический музей Москва (рис. 58). Нижняя часть подиума тоже имеет освещение, окрашивая камень мерцающим желтоватым светом. Государственный исторический музей Москва. Рассмотрим несколько примеров (рис. 59). Ряд витрин расположены между проемов окон, а центральные витрины с моделями судов создают динамику дальних странствий и делят зал на две условные зоны экспонирования. *Государственный исторический музей Москва* (рис. 60). Голубоватый свет обеспечивает особый микроклимат в витрине. Роль рефлектора выполняет кассета со световыми фильтрами в верхней части. Государственный исторический музей. Москва (рис. 61). Саркофаг, выполненный из известняка и расположенный в центре зала, имеет местное освещение галогеновыми лампами теплого и холодного спектра. Государственный исторический музей Москвы (рис. 62). Круговая структура зала обеспечивается подсветкой оконных проемов и освещением шестигранной витрины снизу в вечернее время. Государственный исторический музей. Москва.

ГЛАВА 2

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В СОЗДАНИИ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА СТРАН МИРА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ

2.1. Цвет и пластика современного музея в контексте организации экспозиции

Во Флориде, в городе Санкт-Петербурге, открылось новое здание Музея Сальвадора Дали. Этот музей считается крупнейшим собранием работ Дали за пределами Испании: коллекция насчитывает 2140 его работ, в том числе 96 картин. Музей открылся 11 января 2010 года, строительство нового здания продолжалось два года и обошлось в 36 миллионов долларов. По оценке представителя музея, ежегодно его будут посещать около 200 тысяч человек. «Анализ интерьеров показывает, что цвет способен обеспечить первую масштабную связь – выявить соразмерность интерьера своему классу сооружений. Все чаще приходится говорить о типологической зависимости цветовой схемы, т.е. о специфике цветowych составляющих интерьера музейного здания, детского учреждения и т.д.» [67, с. 129].

«Способность экспоната рассказывать об объекте, замещать его, то есть быть знаком, может акцентироваться в большей или меньшей степени. Это связано с наличием большей самостоятельной ценности у уникальных музейных предметов и меньшей – у типовых предметов. Экспонирование уникального предмета должно выявлять наиболее яркие грани его смыслового и эстетического потенциала, существующего независимо от контекста экспозиции, что же касается типового предмета, то он наделяется определенным смыслом только будучи включенным в экспозиционный текст. В связи с этим можно наблюдать определенную закономерность в том, как соотносится мера знаковости экспоната с профилем музея, в коллекцию которого этот экспонат включен в качестве музейного предмета. Наиболее велика роль предмета как знака в музеях, основа коллекции которых – типовые предметы. Это естественнонаучные музеи, музеи науки и техники, промышленные, сельскохозяйственные музеи. Произведение искусства представляет собой целостный самостоятельный художественный образ и роль его как элемента знаковой системы музейной экспозиции второстепенна. Однако даже в художественном музее, экспонаты которого в большей степени раскрывают собственную палитру смыслов, знаковая функция, пусть и факультативно, присуща экспонируемым предметам (рис. 63). «Вторая масштабная связь – выбор большей или меньшей цветовой активности отдельных звеньев внутренней объемно-пространственной структуры и приведение их в соразмерность со всем интерьером и с человеком» [67.С.129].

Все в природе развивается по спирали. Именно поэтому архитекторы решили персонифицировать эту идею в новое пластическое решение в виде лестницы ведущей в небо (рис. 64). Знаменитые «Мягкие часы» С. Дали – своеобразный бренд художника воплотились в пластике (рис. 65). Фасад здания в сочетании с вечно-голубым небом Флориды создает пристройке единый цветосветовой климат (рис. 66). Композиция с автографом Сальвадора Дали выполнена в стене здания (рис. 67) – Главная ось музея и сама его идея сконцентрирована на идее непрерывности. Архитектоника здания – это сложнейшие напластования современных материалов, их синтез и тесное взаимодействие между собой. Боковой купол напоминает нам огромный сверкающий бриллиант. Все это тесно увязано с климатом штата Флорида, с переизбытком солнечной энергии. «Не изученность мировоззренческих основ проектной практики постмодернизма, отчасти потому, что в то время, когда он развивался на Западе у нас его не было, вызвало утверждения многих отечественных историков культуры и искусства о том, что постмодернизм, исчерпал себя. Начиная с 90-х годов прошлого века, в отечественном искусствознании присутствует убеждение, что постмодернизм как кризисный период зарубежного искусства и дизайна завершен, и проблематика проектного постмодернизма (рис. 68). Спираль как бы замыкает архитектурную композицию, «ввечиваясь» в небо стремительно и величаво символизи-

руя развитие цивилизации по спирали. Снимок снизу вверх (рис. 69(а)). Интерьер музея построен по законам жанра. Восходящие потоки из бетонных плит олицетворяют полет творческой фантазии мастера, его безграничный пафос и веру в потусторонний мир человека (рис. 70(б), рис. 71). «Третья масштабная связь – это нахождение цветовой активности определителей масштаба интерьера, делающих каждую отдельную его зону соразмерной человеку» [67, с. 129].

Лестница из утилитарного предмета интерьера превратилась в скульптурную композицию (б) (рис. 72, рис. 73). Спиралевидные линии построения интерьера лучше всего иллюстрируют основную идею музея – сюрреалистические мотивы, мир грез, разрушение пространства, метаболизм (рис. 74, рис. 75). Архитектура здания полностью подчеркивает его внешнюю структуру (рис. 76). Колористика интерьера базируется на ограниченной цветосветовой гамме белого и черного (рис. 77). Внимание зрителя сосредоточено на одной работе мастера. Для этого выполнен ряд вертикальных пандусов (рис. 78). Центральный плазменный видеомонитор делит зал как бы на две части. Графические работы мастера расположены в два ряда по одной стороне и в один ряд по другой, сохраняя ритм архитектурной композиции в целом. В центре зала полиэкран с включением видеоряда (фильмы о Сальвадоре Дали) (рис. 79). Весь свет сосредоточен на самой картине. Светильники подобраны таким образом, чтобы не отвлекать внимание зрителя. В верхней части видна часть инженерного оборудования (вытяжная вентиляция), которая тоже своим видом влияет на внутреннюю стилистику здания (рис. 80). В левой части слегка зеленоватое свечение как драгоценный алмаз, которому всегда поклонялся С. Дали (рис. 81). На восприятие картины ничего не должен влиять, кроме ее содержания. Соотношение массы зала пропорционально диагонали самой картины и является лучшим доказательством законов архитектоники (рис. 82). «Следующая особенность – полифоничность метроритмической темы в интерьере. Поскольку метри ритм в интерьере являются понятиями *полифонными*, то любой элемент интерьера может оказаться ведущим» [67, с. 128].

Метроритмическая композиция тесно связана с ритмом линий потолка (рис. 83). Обустройство световых экранов – это тесное взаимодействие двух направлений хай-тека и традиций постмодерна (рис. 84). Строгость, лаконичность и простота архитектоники залов подчеркивает главное – содержание самих произведений Сальвадора Дали. Картина в нише разворачивается параллельно движению зрителя. Мы плавно огибаем прямоугольную рампу слева и выходим на открытое пространство перед картиной мастера.

2.2. Влияние цвета на структуру интерьера и экстерьера здания

«В музее свет означает разрушение», – так начинается статья К. Томпсона и Л. Буллока, посвященная проблемам хранения музейных ценностей и освещения экспозиций. С другой стороны, совершенно очевидно **бесполезность музея, в котором царит полная темнота**. Таким образом, музейные сотрудники должны выбирать нечто среднее между этими двумя крайностями, не забывая о том, какой ущерб может причинить свет, главным образом предметам, выполненным из наименее прочных материалов: изделием из текстиля, рисункам, акварелям, и вообще любым экспонатам из органических веществ (рис. 85). Климат штата Флорида сухой и жаркий, с переизбытком световой энергии как нельзя лучше подходит к структуре здания музея. Почерк его сюрреалистических композиций удивительно похож на расстилающийся ландшафт (рис. 86). Мистический пейзаж завершает экспозицию (рис. 87). Светопластика этого музея достигла своего апогея ввиду того, что в основу концепции лежит новое цветопластическое решение в виде извивающихся линий – трансформации его знаменитой картины «Мягкие часы». Это дань мастеру-лидеру «сюрреализма» – духовному поветрию XX века от потомков архитекторов XXI века (рис. 88). Примыкающие к площадке здания музея элементы имеют свое происхождение от одноименной композиции «атектоничны», разрушены элементами их одноименной картины (рис. 89). Здание музея в ночное время представляет собой фантастическое зрелище ввиду того, что на него влияет не только внешний объем, но и подсветка окружающего ландшафта (рис. 90). Наливные бетонные полы обеспечили абсолютное слияние двух начал «Инь и Янь» по китайской мифологии в интерьере музея. Стиль «минимализм» сформировал своеобразную ауру современного музея, его светопластика не

что иное как дополнительный объем или наполнение экспозиции. Любой экспонат принадлежит особой группе: экспонат плоскость; экспонат объем; экспонат пространство – все это в комплексе складывается в расширенную тематическую структуру музея. Во всех звеньях этого решения мы можем найти самое главное – это прежде всего четко продуманную по своей методологии научную концепцию (или идею) или сквозную тематическую структуру экспозиционного комплекса. Здесь главное плоскость и объем лишь подчеркивает совокупность художественных приемов. Полная стерильность зала тоже художественный прием. Если бы этого не была нас, в этом случае что-то отталкивало от самой картины. Тем более «Сюрреализм» не любит разногласий.

В музее египетских древностей больше предметов, особенно подверженных разрушению, чем в любом другом. Кроме материалов, обычно упомянутых в справочниках по консервации, это папирусы, даже остатки листьев и цветов, частично сохранивших свою первоначальную окраску, а также остатки людей и животных. Уже во второй половине XIX века, стремясь защитить памятники от губительного воздействия света, хранители туринского Египетского музея выставляли папирусы в зале, выходящем окнами на север, где освещение было менее интенсивным.

Когда встает вопрос о системе освещения музея, то прежде всего необходимо сделать выбор между естественным и искусственным светом, и здесь решение часто зависит от характера витрин и, конечно, от финансовых возможностей. В туринском Египетском музее сначала предпочтение было отдано естественному освещению (свету), не искажавшему облик интерьеров дворца XVII века, в котором он размещается. Только в нескольких залах, находящихся во внутренних помещениях, пришлось прибегнуть к искусственному освещению. Конечно, в музее существует система искусственного освещения (без него во второй половине дня и вечером невозможно обойтись ни в одном из помещений), но в нее потребуются внести изменения во время предстоящей реконструкции экспозиционных помещений.

Именно в связи с планировавшейся реконструкцией в музее с большой заинтересованностью отнеслись к предложению компании «Лученер», взявшей выполнить предварительные исследования по установке системы освещения с помощью световолоконной техники и составить смету расходов. Такая техника не только позволяет лучше осветить экспонаты и, следовательно, дает посетителям возможность как следует рассмотреть их – самое главное то, что она, как подтверждают испытания, проведенные Институтом Галилео Феррарис, обеспечивает полное отсутствие вредного ультрафиолетового и инфракрасного излучения. Поэтому весной 1988 года было решено установить в витрине, в которой разместили различные по форме и размеру предметы, новую систему освещения с тем, чтобы проверить ее способность задерживать вредные излучения, а также определить, насколько хорошо видны экспонаты. Эксперимент дал великолепные результаты: обеспечивать безопасность экспонатов и они были прекрасно освещены. В это же время в музее готовилась выставка. «От музея к музею: Прошлое и будущее туринского Египетского музея», финансируемая властями области (выставка экспонировалась с 19 октября 1989 года по 21 января 1990 года). Было решено проверить действие новой системы освещения, установив ее на выставке во всех витринах. (интернет ресурсы 6)

2.3. Эстетическое воздействие на зрителя

Музей «Corpus» приглашает вас в фантастическое путешествие по гигантской модели человеческого тела, в течение которого вы можете видеть, чувствовать и слышать, как работают различные органы и какую роль в жизнедеятельности организма играют здоровый образ жизни и такое же питание. Экскурсия по музею начинается с езды на эскалаторе в открытую рану на ноге и заканчивается среди пульсирующих нейронов в мозгу. Между этими двумя точками можно наблюдать, как сыр переваривается в кишечнике, кровь циркулирует по венам и пульсируют желудочки сердца. Дети любят попрыгать на резиновом языке (в сопровождении звуков отрыжки со стороны горла), а вы в это время можете принахаться к различным ароматам сквозь гигантский нос. Пожалуй, самый необычный экспонат – голограмму сперматозоида можно рассматривать посредством 3D-очков.

Рис. 91. Музей «Corpus» – путешествие сквозь человеческое тело (Голландия). Найти музей несложно, подразумевают посещение Амстердама или Гааги, а «Corpus» располагается как раз между этими городами. Его очертания легко увидеть с дороги, поскольку «сидящий человечек» красноречиво намекает на предназначение здания. Модели внутренних органов располагаются в основных корпусах сооружения, а «человечек» служит более для привлечения внимания, чем как вместилище этих самых моделей. Дети от 8 до 14 лет могут наблюдать внутренности человека (рис. 92, рис. 93). Интерьер музея «Силиконовые фантомы» имитирует внутренние органы человека (рис. 94, рис. 95). Интерактивный музей – это диалог со зрителем (рис. 96, рис. 97). Основной зритель музея – дети (рис. 98, рис. 99). Внутренняя полость рта человека. Светоцветовая моделировка интерьера имеет ряд особенностей. «Цветовое пространство должно структурироваться таким образом, чтобы вызвать у субъекта соответствующую эмоциональную реакцию обусловленную эстетическими информационными и, в ряде случаев компенсационными функциями цвета» [67, с. 131].

Музей НЛО в Стамбуле. Стамбул славится множеством музеев. Туристов привлекают такие необычные места, как музей пера или музей игрушек, но самым посещаемым и необычным является музей НЛО (известен он своей необычностью не только в Турции, но и во всем мире). В районе Таксим, по проспекту Истикляль и находится «Музей инопланетной цивилизации». Немного о месте, где расположен музей НЛО. Район Таксим, достаточно известен и популярен, среди любителей Стамбула. Район представляет собой холм, который находится над морем. На холме также находятся множество достопримечательностей старинных музеев и церквей, которые обязательно следует посетить, будучи в Стамбуле. В центре Таксима есть пешеходная улица Истикляль, где в любое время суток туристов ожидает множество галерей, кафе, клубов, ресторанов, магазинов (рис. 100). Всего в мире музеев подобного рода *насчитывается четыре*: на Ближнем Востоке, Балканах, Средней и Восточной Европе. Этот музей единственный, чем турки гордятся. Не будем преувеличивать: настоящих инопланетян в музее пока что нет, но не исключено, что скоро появятся. Но в целом экспозиция весьма богата. Есть множество уникальных документов, фотографий и многого другого.

Экспозиционный дизайн музея в свою очередь включает: архитектурно-пространственную организацию экспозиционного материала непосредственно (рис. 101). Открытие музея состоялось в 2002 году. Музей сразу же получил расположение прессы и местного населения, которые просто забросали почту (интернет) доказательствами о встречах с инопланетными объектами.

Рассмотрим и другие первоисточники памятников истории и культуры – музейных предметов, специально подготовленных для экспозиции, вспомогательных материалов и художественных произведений в *масштабе музея или выставки*, имеющих художественно-пространственную драматургию, конструкционное построение и оборудование, цветовую и световую драматургию, создание эмоционально-художественного образа, при полном обеспечении функционально-утилитарных требований сохранности и презентации определенных типов экспонатов в конкретной научной, сюжетной и художественно-выразительной композиционной системе.

Эта система строится с учетом **эргономики**, условий восприятия, неукоснительных требований музейно-технологических режимов, на основе художественно-композиционных принципов и приемов, таких как: реальное или иллюзорное формирование пространства и объема, симметрия и асимметрия, масштаб, ритм, пропорции, нюанс и контраст, перспектива, группировка, соотношение целого и деталей, цветовое и световое решение и т.д. Помимо этого именно композиция организует как внутреннее построение экспозиции, так и ее соотношение с окружающей архитектурной средой, и в большей степени, чем все остальные музейные средства, координирует ее восприятие зрителем [2].

Во времена так называемых политических и гражданских реформ рассматриваемого периода практически во всех странах мира появились новые формы музейного строительства. Также резко обозначился экспозиционный опыт последнего тридцатилетия не только в музеях, но и в сфере международных эксповыставок, хотя это направление экс-

понирования мы соотносим к развитию дизайна как массового явления в обществе и культуре в целом. В европейских странах активно развиваются идеи «новой музеологии», скансенологии – экомузеологии, нацеленной на наиболее полный показ образцов самобытной традиционной культуры местного населения, органически связанной с природной средой. Резко меняется и смещается со своих позиций и сама парадигма музейного движения. Музеи-техники как следствие процесса развития дизайна меняют общепринятые формы восприятия экспозиции как таковой. Теперь уже не нужно создавать специальное оборудование для музеев и иметь дорогостоящие интерьеры, обслуживание которых обходится очень дорого не только в развитых европейских странах, но и в странах бывшего социалистического лагеря. Понятие «экомузей» появляется в начале 1970-х гг. во Франции для обозначения музеев под открытым небом, главной целью которых было оптимальное сохранение и развитие социокультурной и природной среды с учетом экологических проблем и этнокультурных особенностей данного региона. Основателем движения по созданию экомузеев считается французский этнограф Жорж Анри Ривьер. Слово «экспозиция» несколько смещается со своих позиций. Сама среда «Скансена» подчинена новой форме экспонирования. *В этом движении виден здравый смысл. Это именно то, о чем задумывались такие теоретики музейного движения, как Ф.И. Шмит еще в 1920-е годы, определяя, что музей «выйдет» из интерьера, живые люди сами начнут трансформироваться в музейно-экспозиционный комплекс.* Теория антропоцентризма и очеловеченного дизайна преподносит, наконец, то решение, к которому так стремились люди с момента своего прихода в классический музей. Современные ученые в своих трудах, вводя понятие о экспозиции с точки зрения старой музеологии довоенного уровня, сразу же начинали с классических определений. Экспозиция – это важнейшее звено музейной коммуникации; только коммуникация, осуществляемая в процессе создания и восприятия экспозиции, может быть признана специфически музейной не воспроизводимой в рамках других общественных институтов.

Своеобразная «экспозиционность» присутствовала всегда; и во времена триумфальных шествий, и в интерьере храмов, и в attractiveness промышленных выставок. Все это можно усмотреть в так называемом периоде «протоэкспозиций». То есть иными словами ничего нового не произошло, но появились новые *средства* экспонирования. Вещественность самого предмета, а не его подмена художественными средствами стала доминирующей. Термин *экспозиция*, происходящий от латинского «*expositio*» (выставлять), в широком смысле означает любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения. Это понятие сместилось со своей оси и приблизилось к двум определениям, которые в классической методологии дизайна называют «распредмечиванием». Фонды музея – это «словарь», а экспозиция как «текст» составленный из правил грамматики. Все это в совокупности труднопрочитаемый в профанном понимании контекст самим посетителем. Кому собственно и адресовано само создание музейной экспозиции. Следует уяснить, что «средства экспозиции» – это фундаментальная категория. Процесс оформления музеев в русле понимания экспозиции как простейшего инструментария подходит к своему концу к 1970-м годам. Формируется новый зритель, складывается во всех странах ясная картина методик экспонирования и тяжелая обездвиженная форма экспозиции начинает резко трансформироваться. Появляются и первые методики научной концепции как следствие вдумчивой работы научного коллектива. Из этого коллектива вычленяется новый вид научного работника-дизайнера-экспозиционера, который еще не осознает масштабы своего влияния в музее. Он определяет будущего посетителя – адресата экспозиции. Впервые в музее, как и в кино, появляется режиссер, а не бездушный администратор, который определяет стратегию поведения не только себя лично, но всего коллектива в целом. Все имеет свое назначение. В СССР впервые заговорили о «системном подходе» в художественном конструировании. Появились и первые труды в этом сложнейшем вопросе. Его трансформировали из Франции благодаря упорному труду французских пионеров дизайна, таких как Жак Вьено, который и организовал «Институт технической эстетики». Движение это было настолько быстрым и мощным в СССР, что сегодня, наблюдая за развитием дизайна сквозь призму этого эмпирического опыта, стоит только удивляться, насколько процесс эстетизации быстро «врос» в общество, которое мы называли

социалистическим. Была выработана структура ТЭПа (тематико-экспозиционного плана) и вместе с этим другая не маловажная деталь как монтажный лист – прототип нового видения экспозиции. Документ уникальный и нужный для развития всего экспозиционного дизайна. На этом рубеже необходимо отметить, что средовое проектирование во всех странах мира начинает приобретать массовый характер.

Мировое лидерство музейного движения поддерживают лишь сверхдержавы: Англия, США, Канада, Россия, Япония, Китай. В каждой стране есть методики, которые выработаны веками и восходят к так называемому промышленному периоду развития дизайна. Позже всех в этот период вошла Япония. На то были и свои причины. Успехи японского дизайна часто объясняют многовековыми традициями художественного ремесла и быта, эстетическая утонченность и гармоничность которых всегда поражала зарубежных ценителей. Действительно, в формировании предметного мира японцы с древнейших времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм и чистота форм.

За последнее время и изменились сами подходы к средовому проектированию мемориальных объектов во всем мире. Самых выдающихся успехов достигли английские дизайнеры при создании таких объектов, как музей Холокоста в Лондоне, «Национальный музей Королевских военно-воздушных сил» (National Museum NAVY), «Музей восковых фигур мадам Тюссо» (Museum of maldam Tusso in London) и ряд других объектов. Необходимо осмыслить, что мы строим в сфере музейно-выставочного оформления и как наши усилия повлияют на уровень национального самосознания молодежи. Урбанистические тенденции в постмодернизме уже довели до полной потери своеобразия исторический облик таких современных городов, как Лондон, Париж, Лиссабон, Берлин, Кельн. Все они похожи друг на друга. План развития Минска мастерской Минскгражданпроект, рассчитанный на ближайшие 20 лет (до 2030 года), совсем по-новому иллюстрирует общую тенденцию развития мегаполиса. Минск станет зеленым оазисом среди мегалитических построек, по мысли современных архитекторов, но музей и музейные экспозиции – это особые объекты. Создать музей – это значит сформировать среду города на срок не менее 60 лет. Никто не сомневается в необходимости менять место Музея истории Великой Отечественной войны» в Минске. Но напомним, какие дебаты велись в российских средствах массовой информации в начале 1990-х гг., когда снесли Поклонную Гору и на ней решили установить мемориальный комплекс со стелой – объемной композицией «Георгий Победоносец» всемирно известного скульптора Зураба Церетели, или его проект памятника Петру I на Москве-реке и ряд других объектов маститого скульптора. Есть смысл пересмотреть подходы к проектному периоду, когда в мастерской архитектора стоят модели обелисков, графические планшеты с изображением площадей и магистралей.

При рассмотрении данного вопроса обратимся к известному во многих странах мира атласу компании «Phaidon» «Современная архитектура стран мира 1998–2008 гг.». В приложении приведена классификация музейных экспозиций по странам и континентам. Группа международных экспертов этого достаточно авторитетного издания приводят данные не только о внешнем облике музея, но и показывают нам строгую классификацию этих объектов от Австралии и Океании до Скандинавии. Более того, в атласе приведены данные широты и меридианы, на которых расположены те или иные объекты. Совокупность средств методов архитектурной организации дает нам возможность не только проследить, как изменяется архитектура музея по континентам, но и какие экологические культурно-экономические вопросы влияют на процесс создания музеев. Чаще всего заказчиками являются крупные банки, корпорации, в гораздо меньшей степени это деятельность филантропов и мелких предпринимателей. Музей становится символом могущества и процветания нации.

2.4. Музеи Австралии, Израиля, Китая, Южной Кореи и Японии

Австралия. «Это государство-материк располагает большим количеством разнообразных музеев и галерей. Музей Австралии был открыт в 1827 в Сиднее, он имеет богатые коллекции экспонатов из области естественной истории и антропологии. В Сиднее также находятся «Национальный морской музей», «Художественная галерея Нового

Южного Уэльса», «Музей прикладного искусства и науки», «Музей античности Николсона». «Национальная галерея Виктории» расположена в Мельбурне. Известны также художественная галерея Западной Австралии в Пенте, музей гербариев и музей Виктории в Квисленде. Одним из первых архитектурных объектов приведен Национальный музей Австралии (National museum of Australia Canberra) (проект компании ARM, 2001 г.), затем музейная экспозиция в зале анзаков в Канберре Anzac Hall Australia Canberra, проект компании DentonCorcor, Marshall, 2001 г.). Анзаки (*солдаты*) – это мощное военно-патриотическое движение австралийцев, беспримерное мужество которых в период Второй мировой войны являлось образцом силы и выносливости жителей этой страны. Поэтому оба проекта реализованы в самом центре столицы как символ борьбы австралийского народа за свою независимость и суверенитет. Оригинальность этих двух объектов связана с тем, что современная архитектура Австралии испытала очень сильное влияние неорадикальных течений английской новой архитектурной волны в лице Э. Уотсона, который выполнил первый на континенте уникальный оперный театр, наполнив Сидней новыми веяниями ультрарадикальной пластики. (Термин «постмодернизм» в контексте исследуемой темы мы изменяем на более соответствующий духу времени как «неорадикализм», как более правильный и выверенный в теоретических концепциях западных исследователей) Национальный музей Австралии Канберра. Проект компании ARM, 2001 (рис. 102). (**National museum of Australia Canberra**, ARM, 2001) можно обозначить как новое направление в градостроительной практике. Ритмизированный ряд вертикальных модулей окон небольшого здания, строго геометризованная логика построения залов и экспозиций, желание архитекторов снизить «нагрузку на ландшафт и спрятать все здание в рельеф резко обозначили новую прогрессивную тенденцию формообразования музейных зданий». В плане это усеченный параллелепипед и вся внутренняя структура экспозиции музея выявляет главную особенность выбранную архитектором как доминирующую. Это приземистая, растилающаяся вдоль осевых линий структура. Соответственно точно так же построены пандусы переходов, лестниц и т.д. Цоколь здания в такой ситуации залегает у подножия холма.

Таким же по структуре является и здание (рис. 103) (Commonwealth PLACE Australia Canberra, ACT Durbarch Block, 2002). Совершенно симметричная композиция делит пространство как бы на две равных части, подчеркивая структуру ансамбля. Его воздушность как воздух этой страны – «тугой и распластаный» по обе стороны от музея по своей художественной концепции выявляет динамическое построение всего здания в целом. Объект идеально привязан к водной глади и идеально вписан в ландшафт. Мельбурнский музей Австралии ДентонПроект VIC Corcor Marshall, 2001 (Melbourne museum of Australia Denton, VIC Corcor Marshall, 2001). Пространственная структура здания – это прозрачный стеклянный параллелепипед. Солнечная энергия Австралии повлияла на специфику построения экспозиции его залов. Оно подчеркнуто в узких горизонтальных окнах здания, ритм как бы нарастает из глубины. Это очень характерная черта архитектурного дизайна этого материка (рис. 104).

Австралийский Музей искусства Иан Потерса архитектурная мастерская Katsaliedis Architects, 1998. (Ian Potters Museum of Art of Australia Katsaliedis Architects, 1998) Тот же стиль, но теперь более урбанизированный по своей организации и пластике. Два мощных блока образуют структуру здания в целом. Интерьер и экспозиция как бы зеркально отражают тенденции развития Австралии как бывшего союзника Великобритании. Он повернут своей исторической красной кирпичной кладкой внутрь интерьера. Большие пролеты внутренних помещений здания. Тип открытых свободно-перетекающих пространств и свободная планировка дали возможность определить структуру здания как наиболее отвечающая духу прерий (рис. 105).

Приводим список музеев Австралии из атласа Phaidon, выбранных нами для проведения анализа структуры современного музея (см. Список использованных источников).

Израиль. Государство Израиль относительно новое образование на территории азиатского континента в послевоенный период. Город Иерусалим является столицей иудейского государства и одновременно служит символом древнего Израиля. «Замурованы много лет назад Золотые ворота» – часть стены, окружающей храмовую гору. Через эти ворота Иисус Христос въехал на осле в Иерусалим. По иудейской традиции они останут-

ся закрытыми до «конца времен». На горе Голгофа возвышается храм Гроба Господня. На этом месте был распят Христос. Здесь в 1898 г. была освещена евангелическая церковь Христа Спасителя. В Иерусалиме находится ряд интересных музеев: «Яд Вашем» – мемориалы катастрофы героизма; «Археологический музей Рокфеллера», «Археологический музей Уолла»; Башня Давида – Музей истории Иерусалима; «Музей стран Библии»; «Армянский музей; Дом музей Тихо; Музей естественных наук; Музей Ислама на Храмовой Горе; Театральный музей на горе Скопус; Музей науки им. Блумфильда.

Рассмотрим музей Израиля и Храм книги. (2002 Palmach Museum of History. Tel Aviv. Yafo. Israe. ZviHecker, 2002). Климат Израиля выстроил логику построения данного типа здания, но его архитектура и размещение на плоскости подчинено ландшафту этой страны. Здание как бы сходится лучами к одному месту. Прямые проемы внутреннего двора преломляются резкими гранями наружных стен (рис. 106). В целом верхняя часть здания это совокупность трех больших объемов. Тем не менее структура здания не «рассыпается» визуально. Такая внутренняя структурированная логика всего комплекса в целом. В определенной степени это связано прежде всего с особенностями архитектурных традиций и материалами.

Еврейский музей в Берлине, один из самых обсуждаемых и посещаемых музеев мира, приобрел еще 670 м² площади. Образовались они за счет открытия «Стеклянного двора», спроектированного Даниэлем Либескиндом. Наконец-то поставлена точка в многострадальной истории строительства этого музея. Началась она задолго до этого счастливого финала.

Впервые некий прообраз Еврейского музея (тогда он назывался Музеем берлинского еврейского сообщества) открылся в 1933 году, буквально накануне пришествия Гитлера к власти. Несмотря на то, что время и место были не самые удачные для такого рода музея, ему удалось просуществовать несколько лет, пока в 1938 году гестапо не разрушило и не конфисковало коллекцию. В следующий раз о нем вспомнили в 1971 г. Сначала образовалась ассоциация Еврейского музея, которая устраивала выставки на разных площадках, потом открылся еврейский отдел в музее города Берлина, который рассказывал об истории и быте берлинских евреев. В 80-е годы зашла речь о том, что музей города надо расширить и отдать больше места под еврейскую экспозицию. Объявили конкурс на новое здание, и в 1989 г. из 165 проектов был выбран, как известно, проект американца Даниэля Либескинда (рис. 107).

Пока шло строительство, не прекращались споры относительно концепции будущего здания и места в нем еврейского отдела. Не без скандалов, однако, отдел получил статус музея и новое здание целиком в свое распоряжение. Тут бы всем и успокоиться, но после открытия музея в 2001 году начались новые споры. Одни говорили, что экспозиция не тянет на целый музей, другие сравнивали его с Диснейлендом, и все вместе недоумевали по поводу либескиндовского здания.

С одной стороны, ему удалось достичь своей цели и построить здание давящее, сложное для восприятия, находясь в котором психологически некомфортно, то есть здание, которое лучше всяких выставок передает трагедию еврейского народа. С изломанными темными коридорами, уходящими в высоту залами-колодцами без окон, раскиданными по фасаду узкими окнами разной конфигурации, здание похоже на само себя, пострадавшее от взрыва.

С другой – большинство, включая руководство музея, пришло к выводу, что практические вопросы размещения коллекции архитектура здания не решает. В угоду функциональности интерьер был несколько упрощен и переделан, что нарушило первоначальный замысел. Впрочем, все эти перипетии никак не повлияли на судьбу музея. Не успев открыться, музей вошел в список главных достопримечательностей нового Берлина и до сих пор пользуется стабильно высокой популярностью, а со временем и критики поуспокоились, признав за зданием статус шедевра деконструктивизма.

Единственное, чего не хватало музею и о чем говорили едва ли не с момента его открытия, – это просторного помещения для проведения концертов, фестивалей и прочих мероприятий, предполагающих большое скопление народа. Кроме того, в особо посещаемые дни случаются пробки на входе в здание. Как объясняет руководство музея, они

не предполагали такой популярности и не ставили перед архитектором задачи включения в план многофункционального зала. Когда же таковая необходимость была осознана, они без всяких конкурсов обратились напрямую к Либескинд. Несмотря на некоторые прошлые разногласия, директор Майкл Блюменталь справедливо рассудил, что коней на переправе не меняют.

Впервые проект был представлен два года назад на выставке «BUILDING! Jewish Identity in Contemporary Architecture». Для размещения новой части музея Либескинд выбрал самый логичный вариант – пустующий внутренний двор старого здания 1735 года постройки. Расширять музей за счет включения окружающей территории – весьма распространенное явление (вспомните хотя бы Британский музей с его знаменитым стеклянным куполом по проекту Нормана Фостера). И Либескинд на первый взгляд предложил еще не самый хитроумный вариант. Двор предполагалось покрыть стеклянной крышей, водрузив ее на стальные колонны. Однако в действительности проект оказался крайне сложным в исполнении и потребовал двух лет строительства. Начать с того, что крыша на четырех ногах – это не просто крыша на четырех ногах. Продолжая тему еврейской истории, Либескинд взял за основу сукку, важный элемент праздника Суккот. Согласно Талмуду, когда евреи во время исхода из Египта дошли до Суккота, Бог явил им шалаша, в которых они могли отдохнуть от жары и блужданий по пустыне. С тех пор эти шалаша, сукки, положено строить во дворах и на верандах домов в момент празднования Суккота, которое длится восемь дней, и проводить в них как можно больше времени. Раньше для строительства использовались ветки и тростник, сейчас стройматериалы можно купить в магазине, но принцип остался неизменным: три стены и полупрозрачная крыша. Как видим, проект Либескинда в точности повторяет устройство сукки. Роль стен выполняют уже существующие стены старого здания, четвертая, стеклянная, является как бы входом. Стальные изломанные опоры (четыре штуки, каждая сплетена из трех более тонких) имитируют стволы деревьев, а хитросплетение труб под крышей – их ветви. Нарушено лишь одно правило, но исключительно из заботы о посетителях: крыша сукки должна быть с прорезами, чтобы пропускать дождь и не скрывать ночью звезды, в то время как «Стеклянный двор», несмотря на эфемерный вид, вполне надежен. И это, то есть технологическая сторона, стало серьезной проблемой. Чтобы не подвергать опасности старое здание, было решено вообще его не трогать, а выстроить крышу с опорами внутрь двора автономно. Потребовалось несколько месяцев, чтобы разработать столбы одновременно сложно изломанные и достаточно прочные. Для стеклянной крыши и стены использовалось девять типов стекла, чтобы добиться задуманной архитектором игры света, тени и отражений. Либескинд хотел, чтобы в стене всегда отражался фасад его здания и деревья музейного сада. Поставить готовые конструкции было не легче, чем их спроектировать и изготовить при общем весе крыши и опор в 200 тонн. Но все трудности были преодолены, и музейная сукка открылась, как и положено, накануне начала празднования Суккота.

Свежеоткрывшемуся помещению уже придумано первое задание. Со 2 по 31 декабря здесь пройдет Hanukkah Market, посвященный Хануке, еврейскому празднику Огней. И это крайне метафорично. Здание самого музея, глухое, нервно-зигзагообразное, символизирует напряженные, сложные отношения немецкого и еврейского народов. Новая пристройка, радостная и прозрачная, имитирующая ритуальный шалаш, напоминает о празднике. Этой метаморфозой Еврейский музей заявляет, что эпоха преступлений и наказаний закончилась и пришло время просто жить.

Китай. Культурным центром страны является Пекин, где находятся: «Дворцовый комплекс-музей»; «Музей Гугун», основанный в 1914 г.; «Мавзолей Мао Цзэ Дуна»; «Музей китайской революции»; «Национальная галерея». В парке Цян-Тан находятся гробницы императоров династии Мин, к которым ведет аллея с мраморными скульптурами животных. В Шанхае расположен музей искусства и истории с одной из лучших в стране коллекцией предметов искусства, «Музей естественных наук», «Храм Жадеитового Будды». В Гуанчжоу, «Музей Гуанчжоу», «Мавзолей Сунь Ят Сена», «Пагоды Женьхай». «Пещеры Могао» в провинции Ганьсу скрывают 2400 раскрашенных статуй и настенную живопись на площади 45 тыс. кв. м. Это самое богатое в мире собрание буддийского искусства. Высота 40 метров общая площадь 900 кв. м. В провинции Шэньси близ

города Сиань находится гробница императора династии Цинь, умершего в 210 г. до н.э. В гробнице находится целая армия из 6 тыс. солдат и лошадей, вылепленная из глины в натуральную величину. Однако для нас более актуальным является современный путь развития современного архитектурного дизайна Китая в контексте исследуемой темы. Современные архитектурные новации представлены концептуальным проектом – *Музей внутренней Монголии* (рис. 108). Нетрадиционный подход не только к самому музею, но его внешней тектонике продиктовано его функцией.

Это «Музей камня» Ли Йе Хуана, компания China Jiakim Architects, (2002 Lu YE Yuan Stone Sculpture Museum China Jiakim Architects, 2002) (рис. 109).

Его стены практически не имеют окон. Сочетание каменного рустованного облицовочного камня является той самой пластикой выражения цельной идеи структуры музея, без которого его нельзя рассматривать именно с точки зрения самой культурной традиции Китая, для которого вообще характерно крайнее уважение к этому материалу (например, Великая Китайская стена). Соответственно, это совокупность двух абсолютно прямоугольных объемов, вставленных друг в друга, и образует по мысли экспозиционной целью, структурированную эстетическую среду музея в целом.

Япония. Исторические памятники этой страны представлены в Киото – древней столице Японии VIII–XIX вв. В ней находится более двух тысяч старинных храмов и святынь, 24 музея, замок Нидзе, императорский дворец, старинные императорские гробницы. Замок Хакуро-Дзе в городе Химедзи имеет ослепительно белые стены, поэтому он назван замком Белой цапли. Свою современную форму он приобрел в XVII в., но история его начинается с XIV в. Хорюди – самая древняя и богатая в стране сокровищница японского искусства состоит из двух комплексов: восточного монастыря Тоин и расположенного в западной части монастыря Сайин.

Музеи страны, за исключением нескольких галерей современного искусства в крупных городах, представляют собой сокровищницы и расположены в храмах и святынях. Самым знаменитым музеем такого рода является храм Михойин в Киото. Город Киото считается сокровищницей японской культуры. Более полутора тысяч буддийских храмов и двухсот синтоистских святилищ свидетельствуют о том, что мир Японии, несмотря на мощное западное влияние, самобытен в наши дни. Токио изобилует музеями, среди которых Токийский национальный музей, самый крупный из художественных в Японии, основанный в 1871 г. Музей каллиграфии; национальный музей западного искусства; музей японского народного искусства; музей сокровищница святыни Мэйдзи; национальный музей науки, музей дзюдо. Современные музеи представлены новыми архитектурными формами и приемами (Pref. Japan. Jun. Aoki, 1998); *Музей Камня* (Stone Museum Nasu Tochigi Pref. Japan Kengo Kuma, 2000) Музей Хирохито (Museum Hirshigo Ando Bato Tochigi Pref. Japan Kengo Kuma, 2000); Музей «Искусства леса» *Низияма* (Nizayama Forest Art Museum. Japan. Lapena&Torres, 1999); галерея Хоригуччи (Gallery of Horiguchi Treasures. Tokio Japan Taniguchi, 1999) Музей Японии Кацуо СеимаиРие Нишиваза (Museum Japan Kazuyo Sejima +Ryue Nishizawa /SANAA, 1999); «Музей-искусства бумаги» (Paper Art Museum Mishima Shisuoka Pref. Japan Shigeru Ban, 2002); Мемориальный музей в Осаке архитектор Shibo Riataro Memorial Museum Osaka Japan Tadao Ando, 2001); «Музей найденного человека в Кочи» Makino Museum of Plants find people Kochi Japan Naitio Archiect, 1999 (* приведены данные в точном соответствии со списком атласа «Phaidon». Под этим углом зрения мы рассмотрим лишь несколько из них, изучая архитектуру и логику построения пространства экспозиции, которого по мысли японских архитекторов должна слиться со средой и ее окружением. Любовь к природе находит логику во всем, в том числе и в прямом заимствовании у нее логики построения элементов пространственной среды. Слишком урбанизированные города Японии своим происхождением вычленили художественную практику музеев. Для них характерно прежде всего сакральная тайна самого предмета и раскрытие ее сути. Поэтому все элементы убранства и экстерьера неотличимы друг с другом. Резкий спуск к нижней площадке идет по лесному склону и уже вводит в экспозицию. Таким образом, ритмизированная композиция балок здания немного напоминает кроны деревьев. (*Музей «Искусства леса» Низияма* (Nizayama Forest Art Musum Japan Lapena&Torres, 1999) (рис. 110).

Галерея Хориугуччи (Gallery of Horiyugui Treasures. Tokio Japan Taniguchi, 1999). Точно такое же прочтение темы ландшафта. Он прозрачен насквозь и проходит как единый воздушный поток через всю структуру здания экспозиции, сливаясь с окружающей средой таким простым и изысканным приемом. Трансцендентальная логика японских архитекторов сформировала особый неповторимый стиль оформления музеев. В нем нет необходимости помещать предмет, как диктует логика построения наших отечественных музеев и мемориалов, в них присутствует дух этой страны, переданный средствами архитектурной пластики настолько виртуозно, что у зрителя нет никаких сомнений еще до посещения музея, что он погрузится в атмосферу события целиком и полностью (рис. 111).

«Музей Японии» (Museum Japan. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA.).

Таким же образным началом обладает и Музей Японии. Он как бы «парит» в воздухе на тонких опорах здания. Дух страны, ее сущность, уважение к ее культуре и истории все пропущено сквозь логику внутреннего ощущения японца (рис. 112). Ему адресован музей. Совсем другим его увидел выдающийся японский архитектор Тадао Андо. Мемориальный музей в Осаке это архив документов. В нем нет привычных нам макетов и манекенов. В его организации связь с пространством вычленена во внутреннем объеме и чтобы не загружать наше сознание огромной информацией о истории страны, он представил экспозицию как музей-библиотеку. Из документов (из вороха архивных папок) он соорудил живую инсталляцию. И в этом верно угадан смысл и его назначение (рис. 113).

«Смэйэйский исторический музей» в Осаке. Япония страна, пережившая не только атомную бомбардировку, но и новую цивилизацию, на которую огромное значение оказали два фактора: дизайн из Европы в лице Вальтера Гропиуса и Бруно Таута и «вестернизация» экономики и всего жизненного уклада со стороны США. Именно американская архитектура сформировала облик современного японского города. Но музеев она коснулась только немного. Таков «Смэйэйский исторический музей» в Осаке архитектора Тадао Андо (рис. 114). Вода в его окружении играет ключевую роль. Япония – островное государство. Как подчеркнуть этот изоляционизм, не ослабляя внимание на главном – крепости духа японцев. Это сочетание двух взаимосвязанных факторов дало возможность ввести в структуру здания такие пластические приемы, которые сразу же привели в полное замешательство западных архитекторов. Такой практики в мире просто нет. Здесь обнаружилась главная стержневая черта японской архитектуры, ее полная независимость от американского диктата, это и другая пластика, и привлечение внимание к изначальной сути явления в целом. Эти явления и служат почитанием национального духа японцев с выявлением через различные композиционные архитектурные приемы построения и организации пространства.

Южная Корея. Развитие этой страны также как и Японии связано с экспансией США. Видимо поэтому сама страна вступила в процесс музеефикации позже всех, но тем не менее ее достижения в науке и технике сформировали свою логику во всем. «4 октября 1974 г. был открыт свой “скансен” музей под открытым небом, этнографический музей “Корейская деревня” (1982 г.)» в Южной Корее был открыт художественный музей Хоам, ставший первым общедоступным частным музеем. Архитектурная пластика этой страны очень своеобразна и чем то внешне напоминает японскую и китайскую, но есть и традиционные отличия, которые очень хорошо можно почувствовать, рассмотрев ряд примеров. «Музей традиционного корейского искусства» (Ujae museum of Korean art South Korea Kim JongKu+MARU (2001) (рис. 115). Структура здания целиком и полностью связана с традициями этой страны. В ней угадываются свои неповторимые черты, ясная логика построения и организация пространства, мостки, переброшенные к центральному домику, стоящему как бы на острове. То же символически ясное представление о духе и красоте вещей. Четкая линия построения всего комплекса в целом и какая-то «звенящая» пустота и лаконизм на грани аскетизма художественного решения облика всего музея. Ритм горизонталей с выступающими и врезанными в камень элементами настолько суров и пластичен, что от всего здания, несмотря на его современное прочтение темы, веет суровым историзмом. Контекст заявлен уже изначально. Комментарии в виде декоративной европейской традиции здесь просто неуместны. Чистота параллельных линий спрятана за фасадом здания.

2.5. Скандинавские страны и Англия

Скандинавские музеи. «Этнографический музей», посвященный культуре северных народов, населяющих Швецию. Скандинавский музей открыт в 1873 году, он находится в здании, построенном по образцу датского замка Фредериксбург. Здание является образцом архитектуры Возрождения и богато декорировано. В центральном зале музея установлена колоссальная скульптура короля Густава Ваза, укрепившего шведскую государственность. Коллекция учреждения отражает развитие культуры шведов с 1520 года и до настоящего времени, в общей сложности в ней насчитывается полтора миллиона предметов. Здесь представлены мебель, игрушки, одежда, обувь, бытовые предметы. Специальные витрины воссоздают сцены повседневной жизни и национальных праздников. Экспозиция освещает культурные особенности разных сословий – от крестьян до буржуазии и городских ремесленников (рис. 116).

Среди наиболее необычных экспонатов в Скандинавском музее можно видеть саамский шатер и церковные органы. Ежегодно на музейных площадках проходит 10–20 тематических выставок. Музей «Ваза» (Стокгольм, Швеция). Как найти: Galärvarvsvägen Корабль «Ваза» можно назвать «Титаником» XVII века: он так же поражал современников своими размерами и роскошью и так же затонул в первое плавание. Причина трагедии – ошибка конструкции, и виновник ее, возможно, не кто иной, как король Швеции Густав II Адольф, который приказал увеличить количество пушек на борту до 64 штук. Ошибки, допущенные при проектировании, и перевес привели к неустойчивости корабля. В результате 10 августа 1628 года «Ваза» пошел ко дну. Уже в XVII веке предпринимались попытки поднять корабль целиком, но все они провалились. Причина этих попыток – те самые дорогостоящие бронзовые пушки (рис. 117). В итоге водолазной экспедиции фон Трейлебена все же удалось поднять большинство пушек на поверхность в течение 1664–1665 годов. Но вскоре после этого интерес к «Вазе» был потерян. Найден корабль был лишь в 1956 году усилиями Андерса Франсена, исследователя военно-морской истории XVII–XVIII веков (рис. 118). Через пять лет, в 1961 году, корабль был поднят со дна. Воды Балтики почти идеально сохранили корпус «Вазы», и после консервационно-реставрационных работ он был помещен в специально созданный для него музей. С момента своего открытия в 1990 году музей успел стать одним из самых посещаемых в Швеции.

«Музей военной истории Швеции». В экспозиции помещена аллегория войны: большая фотография оскаленного черепа в средневековом кольчужном капюшоне. Экспозиция производит шокирующее впечатление. С первых же шагов вызывает напряжение активное использование натуралистичных манекенов, облаченных в костюмы соответствующих эпох и объединенных в сцены. Этот ход настолько непривычен для российского зрителя, что у нас в русском языке даже нет слова, обозначающего подобный экспозиционный прием. Если бы такие композиции были составлены не из людей, а из животных – они назывались бы «биогруппами». Выглядят группы чрезвычайно жизненно, благодаря чему посетитель сразу погружается в реалии походной жизни. Третий этаж охватывает период от эпохи викингов до начала XX века, то есть времена, когда шведы воевали много и успешно. Однако собственно батальная тематика встречается сравнительно редко. Преобладает быт, причем довольно неприглядный: «Ландскнехты» (подписание контракта на службу), «Бивак времен Тридцатилетней войны» (в центре – сцена забоя свиньи), «Старуха и павшая лошадь» (героиня срезает куски мяса с кишасящего червями трупа животного), «Летний лагерь» (армейские сборы XIX века), «Солдаты, замерзшие насмерть», «Ампутация». Армейская жизнь предстает глазам зрителя во всей ужасающей неприглядности. Чтобы не перегнуть палку и несколько дистанцировать от кошмара, в самых шокирующих разделах – «Дисциплина» (наказания в армии) и «Медицина» – большинство манекенов сделано не в натуральную величину, а меньше. Или больше. Например, когда посетитель поворачивается, чтобы выйти из зала «Медицина», над дверным проемом его подкарауливают главные враги солдата – крыса и огромного размера вошь.

В разделе XX века (второй этаж) экспозиция становится интерактивной. Кроме групп появляются интерьеры, в которые зрителю разрешено входить. Обычно выставочные пространства ориентированы на зрительное восприятие. В Музее армии к этому добавляются обоняние, осязание и слух. Можно подержать в руках амуницию и лыжи на вещевом складе,

послушать радиоприемник в казарме, заглянуть в солдатское кафе, вместе с пожилой семейной парой посмотреть телевизор, показывающий войну во Вьетнаме (инсталляция «Война как телепередача»). В разделе «Животные на войне» зритель попадает на конюшню, где в ноздри ему бьет запах конского пота и навоза, а датчик объема, реагируя на движение постороннего, заставляет чучело лошади с грохотом бить копытом по жестяному ведру.

Заканчивается второй этаж разделом «Вооружение Шведской армии», сделанным тоже довольно необычно. Большую его часть занимает «тир», где на стойке выложены мушкет XVII века, ружье XVIII века, винтовка XIX века и современная автоматическая винтовка. Стрелять в музей, понятно, нельзя, но подержать оружие в руках, прицелиться можно. Вместо мишеней в зале стоят витрины, демонстрирующие результаты воздействия пуль, выпущенных из перечисленных видов оружия, на металл, дерево и пластификатор, имитирующий живую ткань. Особенно жутко выглядят повреждения от современной пули калибра 5,56 мм со стальным сердечником (так называемая пуля со смещенным центром тяжести). Под впечатлением от увиденного зритель спускается на первый этаж и попадает на выставку «Дети и война». И не подумайте, что речь идет о детях – жертвах войны. Эта выставка посвящена малолетним солдатам (рис. 119).

Музей народности Sami. Финляндия (Sami Museum Inari Finland Juhani Palasmaa, 1998) (спроектирован в 1998 году). Внешне он напоминает обычный финский загородный домик в тихом и уютном лесу. Простые экспозиционные приемы являются связующим звеном с его видовой структурой и предметным окружением. «Сами» – древнейшая народность Финляндии. Скорее это предки современных финнов. Поэтому и структура музея такая, чтобы малыми размерами показать исчезающую народность. Здесь нет медных оркестров, ни парада, ни шумихи. Здесь экспонатом служит окружение, сама природа ее сущность. Тишина леса. Именно поэтому выбрано такое лаконичное решение (рис. 120).

«Музей финского дизайнера Алвара Аалто» (AlvarAalto's Boathouse Finland Kromark & Schultz, 1999) продолжает тему «экомузеев» как особого художественного приема и средства современной музейно-выставочной экспозиции. Известный финский дизайнер АЛВАР ААЛТО (1898–1976), выдающийся финский архитектор, художник-прикладник, дизайнер интерьеров и мебели, скульптор. В своем творчестве соединял принципы функционализма с национальными традициями финского искусства, стремился «гуманизировать интернациональный стиль» архитектуры с помощью «материалов и форм, сохраняющих тепло человеческих рук». С 1939 года жил в США, преподавал там, одновременно продолжая работать для Финляндии и других стран. Его стиль близок «органической архитектуре» Ф.Л. Райта. Уже в ранней своей работе – библиотеке в Выборге (1927–1935) – он начал экспериментировать с освещением, которому придавал большое значение. Так, читальный зал, представляющий собой глухой объем (его стены оберегают читателей от внешнего шума), освещается сверху через круглые фонари, создающие равномерную освещенность всех мест. Белый цвет стен и потолка не только повышает общую освещенность, но и создает мажорный образ интерьера. Мебель, изделия из стекла и керамики, столовые приборы, декоративные ткани из Финляндии, Швеции, Дании поражали своей изысканной красотой, гармонией пластики и цветофактурных решений. Еще в предвоенные годы стилистика формообразования домашней мебели, изделий из стекла и керамики из этих стран приобретает международное признание такие, как «Скандинавский модерн», «Шведский модерн». На Всемирной ярмарке в Нью-Йорке 1939 года сильное впечатление произвела мебель из светлого дерева с отдельными цветовыми акцентами и особым упором на линию и форму. Вместе с мебелью олицетворением элегантности и красоты в повседневной жизни были изделия из стекла и керамики. Во многих странах мира открылись магазины со шведскими названиями *Svenska* и *Form*. Ничего удивительного в его органичном решении практически нет. Он сторонник «*органической архитектуры и поборник ее исчезающей красоты*». Поэтому это лаконичное и простое решение не дань минимализму. Это совсем другое, ввиду того что и само здание выполнено не из камня (как в Китае или Южной Корее), а именно из простых природных материалов. Причем автор не ставит себе цель долговременности сооружения (которое в сущности представляет собой «корзинку» из набранных горизонтальных деревянных полосок на берегу озера и удивительной чистой и тихой природы (рис. 121).

Великобритания. Музей Шотландии (Museum of Scotland. Edinburgh.Scotland. UK. Benson&Forsyth, 1998) диаметрально противоположное явление в структуре экспозиционного материала в создании нового музея очень похожего на древние замки этой страны. Но это чисто видовая структура. Что касается внутреннего убранства интерьера, то видимо стоит обратить внимание на следующее обстоятельство. То что структурно представляет гору-замок – это символическое решение уходящей вдаль истории, но не самоцель архитектурной интерпретации. Здесь важна цель экспозиции только как декорации из уже наработанных приемов. «Замок» всего лишь отдаленное напоминание героического прошлого Шотландии. А новое здесь, охристо-золотистый цвет интерьера. Свет, воздух, тепло, пространство. Врезанный в гору модуль входа как бы замыкает пространство. Стоит ли повторять архитектуру прошлых веков в такой стране, как Великобритания. И здесь смогли то, что и является по сути дела главным структурным элементом нового музея найти соединение нескольких исторических стилевых элементов в их тесном взаимодействии (рис. 122).

Мы рассмотрим не традиционные музеи Великобритании, такие как «Музей Виктории и Альберта» или «Музей естественной истории», знаменитые художественные галереи, новую архитектурную пластику английского авангарда в лице сэра Нормана Фостера. Каждый раз, приступая к новой работе, архитектор как бы сверяет свои возможности с тихим ходом времени. Будет ли его новое здание чужим в ансамбле этого уникального города и его предметно-пространственной среды. Как оно будет выглядеть со стороны. Свяжет ли оно старые архитектурные традиции с традициями музеификации всего Лондона в целом. Попытки лидеров неорадикализма сместить акценты прошлой архитектуры не всегда бывают удачными и по форме и по содержанию. Большой каскад Британского музея (Great Court. British Museum. London. UK.Foster & Partners, 2000) это простое решение на первый взгляд. Это почти то же самое что мы видели 150 лет назад в Хрустальном дворце Джозефа Пэкстона с его «Хрустальным дворцом» – первой Всемирной промышленной выставкой в Лондоне. Это дань традиции этих выставок (рис. 123).

Чисто английский дизайн в современном стиле концептуализма и параметризма. Если уловить суть высказываний, то ясно: завтра мы все увидим что-то очень знакомое уже повсюду. Для города это трудноуловимая или так называемая параметрическая межартикуляция. «Параметризм – новый после модернизма великий стиль», – пишет А.И. Локотко в своем эссе «Архитектура: авангард абсурд фантастика». Но нечто другое мы можем проследить в экспозиции Абея Кохена «Музей «Stedelijk Van Abbeemuseum» Netherlands Abel Cahen, 2002 (рис. 124). Прием размещения музея вплотную к водной глади уже не новость. Обратим внимание, что в Японии и Нидерландах (полуостровная страна) по сути дела лагуна всегда проблемная ситуация с приливами и отливами северных морей, то это решение не самоцель, а желание прочесть дискурс там, где он уже присутствует. Это немного «ноэти», «каприз», с другой стороны, желание прочесть «текст» совершенно по-иному, не в ущерб функции. Очень сложно судить об этом музее только по чертежам, но ясно одно: экспозиционное пространство закодировано под стиль, однако видна линия функционализма с элементами готического стиля. Полная противоположность – это тихая «пастораль» бельгийской провинции. Чистенькая, аккуратная, очень ухоженная земля, среди которой музей ничем особым и не выделяется (Roger Ravee Museum Mechelen Belgium Stephan Beel, 1999 Музей Роджер Рави Бельгия) (рис. 125).

2.6. Центральная Европа. Музей как новое явление

Австрия. Грац. Дом искусств – художественный музей был построен в 2003 г. в рамках «Европейской культурной столицы» и с тех пор стал памятником архитектуры в Граце. Белорусский исследователь А.И. Локотко относит его к так стилию виртуальной архитектуры. «Создание абстрактного образа реальной среды применяется в проектах, требующих создания в определенной среде общих типологических черт (органического единения и ландшафта. Деконтекстуальность, иллюзорное абстрагирование с целью достижения максимальной свободы творческого самовыражения наиболее широко присутствуют в виртуальном дизайне», – пишет А.И. Локотко. Проект здания музея был создан британским архитектором Питером Куком совместно с Колином Фурнье. Музей специализируется на современном искусстве *последних четырех десятилетий*. Необычная фор-

ма здания в корне отличается от окружающих домов. Команда архитекторов использовала инновационные идеи при строительстве музея. Каркас здания сделан из железобетона, а фасад выполнен из синих пластиковых панелей. На фасаде сделана медиаинсталляция, которая состоит из светящихся элементов, программируемых компьютером. Светящиеся элементы – это более 900 флуоресцентных колец, растянувшихся на площади в 900 квадратных метров. Днем в современном фасаде отражается часовая башня замка Шлоссберг, который расположен на другом берегу реки. В вечернее время инсталляция используется в качестве электронной афиши, сообщающей о грядущих мероприятиях и выставках. В музее нет постоянной экспозиции. Архитектура, дизайн, кино и фотография существуют под одной крышей. *Идея музея в том, чтобы организовывать различные многопрофильные выставки.* Дом искусств реализует инновационную концепцию, которая предоставляет широкие возможности как для публики, так и для кураторов профильных выставок. При музее работает книжный магазин, где представлен большой выбор литературы по современному искусству, дизайну, графике, фотографии и мировой архитектуре. Магазин сотрудничает с несколькими художественными и архитектурными университетами, поэтому имеет в своем ассортименте редкие книги и дефицитные публикации (рис. 126).

«*Детский музей «Фрида и Фред»* расположен в уникальном месте – прямо в середине парка Аугартен в австрийском городе Грац. Для детей всех возрастных групп «Фрида и Фред» предлагает выставки, семинары (рис. 127).

«*Музей Сент Орс ле Рош Вулканио»* (Vulcanio Museum Saints – Oursles Roches France Hanse Hollen, 2002). По пластике очень напоминает известные нам японские музеи с их тихой умиротворенностью и способностью к медитации, но совсем другое прочтение темы музейной экспозиции. Гипербола заложена в названии и отсюда и сама функция. Следовательно, не все так просто объяснить. Внешне музей похож на огромный стеклянный ангар. Экспозиция в виде стендов проходит через все здание на уровне так называемого экспозиционного пояса на уровне глаз зрителя. Внутри еще один купол и навес, который и несет основную смысловую нагрузку (рис. 128).

Испания. «Альтамирская пещера». Архитектор Хуан Наварро. 2001 План пещеры как музейного комплекса (Altamiro Museum Spain Juan Navarro Baideweg, 2001). С этой сложной музейной экспозиции архитектора Хуана Наварро стоило начать научное исследование, но ее месторасположение – центр Европы в Испании. Открытие века очень дорого обошлось самому артефакту (рис. 129).

Посетители и воздушные испарения стали медленно уничтожать памятник, которому не менее 200 000 лет и он относится к так называемому мадленскому периоду, то есть к концу верхнего палеолита. Вся сила этого научного открытия запечатлена на потолке пещеры, которую по преданию обнаружили случайно дети из окрестных деревень. Изображение бизона вообще потрясает современного человека по своей графической изысканности и экспрессии. Сама экспозиция – это довольно сложный комплекс параллельных пролетов, подиумов специальных софитов не направленных на потолок, а в виде отраженного света. Нечто подобное мы можем видеть только в пустыне Наска в Южной Америке и у нас в Бресте в музейно-выставочном комплексе «Берестье». То есть там архитектор создает среду ради музея как такового, а не просто окружение (обрамление) для дорогостоящей картины. В музее-диораме «Огненная дуга» в Белгороде это зал адаптации только для одного единственного холста гигантских размеров, в Нью-Йорке это *музей-авианосец «Indeperid»*, в Вашингтоне музей для одной только баллистической ракеты, параметры которой столь велики, что превратили здание в огромный стеклянный куб. Здесь кроме свиста ветра, солнца и песка нет ничего. Поэтому разлом земной коры и стал введением в экспозицию, а вид зала уводит из нее в бесконечное пространство. Такова идея архитектора.

«*Музей вина и виноделия».* Испания. Архитектор Алонсо Хернандес (Vineyardand Wine Museum Olite Spain Alonso Hernandez, 1999). Прозрачный, как самый древнейший напиток, почитаемый во всем мире как «божественный дар богов». Архитектор Алонсо Хернандес не смог придумать ничего другого для дегустационного зала как скрытую от солнца панель, рустованный «сивильский известняк», чистые горизонтальные линии тоже не случайны. Они символизируют в закодированной формальной композиции пряный вкус напитка и все это в нежных переливах охристо-зеленоватого оттенка стекла (рис. 130).

«Музей искусств». (Museo de Bellas Artes Castelondela Plana Spain Mansilla +Tunon, 2001) замыкает цепочку новых музейных экспозиционных приемов Центральной Европы. Музей искусств, который настолько презентабельный, что больше похож на испанский музейный памятник Эскориал. Та же пластика и форма, то же прочтение темы, зубчатые стены, но это только фон, игра в старину, дань традиции. Архитектор несколько гиперболизирует «текст», создает ансамбль артефактов из совершенно новых материалов, а внутри воздух, простор и эмоциональное напряжение при входе переходит в релаксацию. Климат Испании сухой и жаркий сформировал галерею как защиту живописи и произведений искусства от этого зноя. Кондиционеры, галогеновые светильники и эффекты света предопределили стилистику здания (рис. 131).

«Музей Феликса Ниссбаума». Архитектор Даниэль Лебескиндт (Felix Nissbaum Museum Germany Daniellibeskindt, 1998). Даниэль Лебескиндт подходит к каждой новой работе как новатор, он никогда не повторяет свой прием, ему не нужен стереотип. В результате этого «предвидения, цельности архитектурно-планировочной структуры он четко улавливает, что необходимо музею. В данном случае очень рельефно показано то, что называют идеей второго рода. Это русский конструктивизм К. Мельников и Я. Чернихова. Это здание Баухаза Вальтера Гропиуса. По структуре музейное здание представляет собой ритмически строго выверенную конструкцию с ячейками проемов и внешне чем то напоминает обыкновенный жилой дом. Его можно отнести к традиционализму, но с другой стороны можно обнаружить в исследовании, что в каждой стране действовали какие-то особые философские доктрины и умозаключения. В итоге мы имеем сложный ретроспективный анализ формообразования музейных экспозиций первого десятилетия XXI века. В отдаленном от нас 2004 году этот процесс начал ослабевать ввиду того, что появились новые конструкционные материалы и резко меняется парадигма художественно-конструкторской мысли, зашоренность и стереотипы уступили месту свободному абстрагированию и попытке создать образ новой нелинейной архитектуры (рис. 132).

«Кельнский музей» Компания Ом Юнегерс (Wallraf Richartz Museum Koln Cermany OM Ungers, 2001). Здание подчинено архитектурной традиции готического стиля. Очень суровое и лаконичное решение придает ему определенную торжественность. Ряд окон в верхней части для работников персонала и узкие окна в средней и в верхней части подчинены драматургии залов. Для них создан верхний «актиничный свет, который создает атмосферу спокойствия и величия» (рис. 133).

Все экомузеи Франции оригинальны и являются достижениями практической экомузеологии за последние полвека. Их объединяет единая задача: вовлечение местных жителей в проектирование и создание экспозиций, сохраняя целостный взгляд на ресурсы региона без резкого разграничения между результатами человеческой деятельности и природной средой, между прошлым и будущим, так как понимание прошлого помогает рационально решать проблемы будущего. В числе приоритетных направлений в музейной политике Франции признана поддержка двух типов музеев: экомузеев и музеев социальной истории, что было результатом поиска и развития новых форм взаимодействия музея и общества. Экомузеи стали создаваться, прежде всего, для местного сообщества и его силами. Ресурсом развития экомузеев явилась социальная энергия жителей конкретной локальной территории и их заинтересованность в сохранении уникальной специфики данной местности. Экомузей Франции одновременно является архивом и учебным пособием, а также составной частью текущей жизни местных жителей, решает проблемы комплектования фондов и взаимодействия с посетителем, нацелен на разработку и реализацию долгосрочных культурных программ.

2.7. Архитектура музеев США, Южной Америки и Канады

В Вашингтоне находится «Смитсоновский институт» – обширный комплекс, объединяющий научно-исследовательские институты, художественные галереи, зоопарк. Это старейшее научное учреждение США, в которое входит 15 музеев, а штат сотрудников насчитывает 6 тыс. человек, коллекция включает 139 млн экспонатов. Среди 15 музеев особую популярность заслужил Смитсоновский музей авиации и космоса в Вашингтоне (округ Колумбия). Он был открыт в июле 1976 год. Мемориальный музей холокоста

вблизи от «Молла-большого» свободного пространства, окруженного памятниками американской истории с особым достаточно жестким режимом экспонирования реальных предметов из концлагерей времен Второй мировой войны. В Нью-Йорке расположен Метрополитен музей с богатыми коллекциями предметов искусства, живописи и скульптуры Египта, Вавилона, Ассирии, Греции, Рима, Ближнего и Дальнего Востока. «Национальная галерея искусств». «Музей русского искусства» открыт в 1977 г в поместье Хиллвуд. Музей Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке архитектора Ф.Л. Райта раскрыл новый способ экспонирования как метод новой ансамблевой экспозиции. Это радикальное изменение взгляд на историю вопроса вообще. Это развернутый в длинную спираль подиум, вставленный Райтом в интерьер музея. Музей воздухоплавания вместил в себя таких технических гигантов, как космический корабль «Аполлон-11», вертолет И. Сикорского и летающую крепость самолет «Б-2» и все это под одной крышей со многими другими техническими изобретениями. В Америке музейная практика не поддерживается государством. Это стремление филантропов сохранить то или иное техническое сооружение. Это, прежде всего музеи истории американской индустрии и современной архитектуры. «В 1991 г. Американская ассоциация музеев (ААМ) разработала новый этический кодекс для музеев с учетом их возросшей роли в современном обществе. В основу легли этический кодекс работников музеев 1925 г., «музейная этика» 1978 г. кодекс профессиональной этики, принятый расширить ИКОМ в 1986 г. В США активно работает «Ассоциация директоров художественных музеев» (ААМД) (рис. 134).

«Несмотря на то, что сегодня *Национальный музей американских индейцев* представляет собой структуру с тремя филиалами, из которых центральный находится в Вашингтоне, его нью-йоркское отделение – это первый музей, который и стал основой всего Национального музея. И до сих пор он именуется центром Джорджа Густава Хей – по имени его основателя. Первый экспонат Хей приобрел в 1897 г. Это была рубашка из оленьей шкуры индейцев навахо. Его финансовый бизнес позволял приобретать все новые предметы уже оптом, таким образом, создав крупнейшую частную коллекцию индейских артефактов в мире, которую он публично именовал «Музей Хей». Официально 1916 год стал годом основания Музея американских индейцев и в 1922 открылся для посетителей. До 1956 года его директором оставался Хей. По решению Конгресса США в 1990 собрание Хей стало национальным достоянием и было передано под управление Смитсоновскому обществу, а в 1994 году эта коллекция стала филиалом Национального музея американских индейцев. Сейчас он располагается в здании бывшей нью-йоркской таможни в нижнем Манхэттене, построенном в 1907 году по проекту Касса Гилберта – известного архитектора. Само здание является одним из значимых исторических и архитектурных памятников города. Оно украшено колоннами, старинными скульптурами, рельефными композициями, а в его интерьере преобладает отделка из белого мрамора. Потолки и часть интерьера украшены росписями. Обширная коллекция музея, состоящая из более чем 800 тысяч экспонатов и архива из более 125 тысяч фотографий, располагается на площади около 42000 кв. м. Коллекция содержит артефакты, принадлежавшие индейским племенам Латинской и Центральной Америки, а также Канады и Аляски. Особым интересом пользуются произведения искусства, работы индейских ремесленников, картины индейских художников, бисероплетение, традиционные костюмы различных племен, ритуальные маски, гончарные изделия, оружие. Имеются здесь и коллекции скальпов. Среди экспонатов – вещи, некогда принадлежавшие вождям Джеронимо и Сидящий Бык, среди которых также есть несколько скальп (рис. 135).

Авианосец «Интерпид». В Нью-Йорке находится корабль-музей. За 31 год боевого стажа в составе ВМС США, Вторая мировая война, атаки камикадзе, торпедирование – все это было в истории заслуженного корабля. *Авианосец «Интерпид»* был спущен на воду 16 августа 1943 года и, прослужив до 1974, был списан и подлежал демонтажу, однако благодаря инициативе Закарии Фишера – миллионера и филантропа, у судна оказалась другая судьба. Теперь этот боевой корабль, находящийся на стоянке у пирса № 86 в Нью-Йорке, стал воздушно-космическим и *военно-морским музеем*, и официально был открыт для посетителей в 1982 году (рис. 136).

«Музей С. Гуггенхайма». Архитектор Фрэнк Ллойд Райт. Сам Гуггенхайм не был великим специалистом в живописи и скульптуре, поэтому он пригласил художницу и искусствоведа – известную немецкую баронессу Хиллу Рибэй фон Энрейнвейсен для подбора экспонатов. С 1939 г. коллекция фонда размещалась на Манхэттене. Однако с ростом коллекции возникла потребность в более просторных помещениях. В 1943 г. архитектором был избран Фрэнк Ллойд Райт – легенда американской архитектуры. Строительство же закончилось в 1959 г., когда ни Фрэнка Райта, ни Соломона Гуггенхайма уже не было в живых. В 1992 году была проведена реконструкция и достроены дополнительные помещения предусмотренные проектом и здание обрело нынешний вид. В наши дни, это футуристического вида здание на Пятой авеню между 88-й 89-й улицами, в виде перевернутой башни, где зрители на лифте поднимаются на верхний этаж и по спирали, осматривая экспозиции, опускаются вниз, считается одним из *выдающихся шедевров архитектуры XX века*. Его стилистика и формы давно уже стали национальным «брендом» Америки. Собрание произведений музея, концепцию которого разрабатывала Х. фон Ребай в содружестве с художниками О. Небелем, В. Кандинским и Р. Бауэром, в настоящее время считается крупнейшей в мире коллекцией эпохи классического модернизма. Сейчас оно насчитывает свыше 6000 экспонатов. Здесь представлены работы таких мастеров, как Миро, Бекман, Раушенберг, Мондриан, Й. Бойс, Кокошка, Кандинский, Леже, А. Колдер, Пикассо, Ф. Марк, Дега, Клее, Ротко и других. В состав собрания музея также вошли известные ранее коллекции Джастина и Хильды Таннхаузер – произведения в стиле раннего модернизма, импрессионизма и постимпрессионизма, собрание скульптур и живописи раннего авангарда Катерины Дрейер. Представлен и немецкий экспрессионизм из коллекции Карла Нирендорфа, сюрреализм и абстракционизм из собрания Пегги Гуггенхайма, концептуальное искусство и минимализм из собрания Джузеппе Панза ди Бьюмо и многие другие приобретенные или полученные в дар коллекции. В музее вдоль спиральной галереи устраиваются тематические выставки, которые, как правило, становятся событиями в мире искусства. Такие выставки, как открывшаяся в 1996 году «Африка: искусство континента», в 1998 – «Китай: пять тысячелетий» и в 2004 – «Империя ацтеков» стали событиями мирового значения (рис. 137).

Музей современного искусства Форт Уерт. США. Архитектор Тадао Андо (рис. 138).

Музей техники и одновременно музей американского образа жизни сегодня можно отнести по прототипу к ведомственным музеям, которые не входят в типологический ряд отечественной музеологии. В США им становятся музеи крупнейших транснациональных компаний, такие как Музей Кока-Колы. Огромное здание посвящено не только самой истории самого продаваемого в мире напитка, но и стилистически выглядит как «корпоративный» герой американских комиксов и эстаблишмента (рис. 139–140).

Музей Нана Валью в Уонтовилле (Napa Valley Museum. Yountville. CAUSA Fernau&Hartman, 1998). Две плоскости встречающиеся под одним углом. Внешне музей похож на ферму из кинофильмов о «диком Западе». В разрезе видно как выглядит сам музей структурно: телега, простые стены, световое оборудование, строгий ритм конструкций сам по себе «работает в интерьере». Стилистика интерьера напоминает нам белорусские интерьеры широко распространенные практически во всех регионах республики. Но дело в том, что пластическое решение наших музеев, образ музея, который запоминается не стенами, а видовой структурой здания навсегда остается в памяти зрителя. С виду типичный среднестатистический краеведческий русский или белорусский музей в любом местечке средней полосы России или в Беларуси. Наиболее органично решена среда музея. Просто и лаконично (рис. 139).

Наиболее подробно изложены материалы по музеям США в атласе компании PHAIDON

Бразилия. «Музей индейских культур», Рио-де-Жанейро (Museu do Indio). Основан в 1953 году как музей и научно-культурный центр Национального фонда индейских культур (Funai). Основной этнографический фонд содержит 16000 ед.хр.; библиотека насчитывает 16000 публикаций по этнографии индейских культур Южной Америки, 68217 аудио- и видеозаписей, 125916 документов и около 200 фильмов на различных носителях.

«Национальный музей», Рио-де-Жанейро (Museu Nacional). Самый крупный музей естественной истории и антропологии в Латинской Америке, создан в 1818 году, с 1946 года аффилирован Государственному университету Рио-де-Жанейро. Коллекции: археологическая (Древний Египет, Древняя Греция и Рим, культуры доколумбовой Южной Америки – мочика, чиму, чанкай, ламбайеке, инка), этнографическая (коренные народы Бразилии и других стран Южной и Северной Америки, Африки и Океании, всего около 40 ед.хр.), коллекция по физической антропологии, геологии, зоологии и палеонтологии. Библиотека музея насчитывает около 475 000 ед.хр., фонд редкой книги доступен через сайт музея *Колумбия*, «Музей золота», *Богота (Museo del Oro)*. Самая крупная в мире коллекция золотых изделий доколумбова периода (около 34000 ед.хр.), а также текстиль, керамика, каменная скульптура. Часть фондов размещена в нескольких региональных филиалах. Начало коллекции положило собрание республиканского банка (1939 г.).

Перу. Museo de Arte Precolombino. «Музей доколумбова искусства», Куско. Филиал Археологического музея Рафаэля Ларко Эррера в Лиме, открыт в 2003 году. Расположен на месте святилища инков; экспозиция 11 залов содержит 450 ед.хр. Экспозиции: наска, мочика, уари, чанкай и чиму, инки, коллекция деревянной скульптуры, галерея серебра, золотая галерея, галерея украшений из кости и раковин, зал культур Куписнике и Салинар.

Museo Larco Археологический музей Рафаэля Ларко Эррера, Лима. Частный музей доколумбова искусства, который располагается в особняке XVIII века, построенном на руинах пирамиды VII века. Основной фонд включает 45 000 ед.хр.: культуры мочика, чиму, наска, инка и др.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. «Национальный музей археологии, антропологии и истории» Перу, Лима. Основан в 1822 году. Коллекции: керамика (65000 ед.хр., включая собрания Макса Уле 1906 года и собрания Виктора Ларко Эррера (приобретено в 1925 г.), текстиль (32000 ед.хр., от 2500 года до н.э. до эпохи инков), металлические предметы (11000 ед.хр.), каменная скульптура доколумбова периода (18250 ед.хр.), предметы из растительных материалов (12000 ед.хр., преимущественно доколумбова периода, включая деревянные сельскохозяйственные орудия, деревянную скульптуру, посуду из тыкв-горлянок, музыкальные инструменты), предметы колониального и республиканского периодов (4500 ед.хр.), археологическая коллекция (15500 ед.хр., в основном останки из захоронений от неолита до эпохи инков), а также архив документов, рисунков и видеозаписей.

Чили. «Museo Chileno de Arte Precolombino» «Чилийский музей доколумбова искусства», Сантьяго. Основан в 1981 году. Коллекции: мезоамериканские культуры, Карибский бассейн, Панамский перешеек, Южные Анды, Центральные Анды, Амазония. Приводится подробная информация по каждой из культур с подборкой фотографий соответствующих объектов из основного фонда. Также выложены pdf-версии каталогов аудиовизуального архива на испанском языке, к каталогу музыкального собрания есть резюме на английском языке, а также pdf-версии статей из музейного Бюллетеня.

Phaidon. / [1009 Interactive Museum Medellin Columbia Unbe de Bedout, 2000 [1026 Pinacoteca do Estado Sao Paulo Mendes da Rocha, 1998 [1032 Museu Oscar Nimeyer, 2002 [1040 Museum of Latin American Arts Argentina AFT Arquitectos, 2001.

2.8. Музеи Южной и Северной Америки

Музеи Канады. В стране насчитывается 2100 музеев и исторических парков. Наиболее Музей полиции Торонто Торонто Toronto Police Museum

Канадский музей цивилизации. Гатино. Известный на весь мир музей находится в маленьком городке под названием Гатино, который расположен непосредственно на самом берегу канадской реки Оттава был основан в 1856 году. Непосредственно в этом году известное Геологическое общество выставило на всеобщее обозрение всему местному населению свою первую в таком роде коллекцию, которая была непосредственно посвящена как самой канадской культуре, так и самой истории Канады. Уже к концу 1927 года численность всех экспонатов дала прекрасную возможность организовать и сам. Уже в 1986 году этот музей получил свое название, которое и носит до сих пор, а именно. Впоследствии 3-х лет музей получил новое здание, потому что в старом число

всех экспонатов просто уже не могло помещаться. Здание музея цивилизации состоит из 2-х корпусов. Основным же архитектурным центром принято считать громаднейший зал под названием Grand Hall. В данном музее действуют на постоянной основе сразу 3 выставки: зал истории всей страны, зал посвященный истории аборигенных народов, а также зал, посвященный непосредственно индейской культуре. Кроме этого в музее цивилизации работают всевозможного рода выставки гостевого типа, какие знакомят всех своих посетителей с многолетней историей других стран и народов всего земного шара. Особыми подразделениями данного музея принято также считать Музей почты, а также своеобразный Детский музей. Собрание всех экспонатов насчитывает больше миллиона различных исторических предметов. Весь Музей оснащен по самому последнему слову науки и техники: здесь установлены колоссальные экраны, на каких вы сможете посмотреть исторический увлекательный фильм или прослушать историю Канады вкратце, а также непосредственно увидеть видеозаписи, на которых старый индеец повествует давние легенды. Ко всем музейным экспонатам есть специальные табличные пояснения сразу на нескольких языках (рис. 140).

Королевский музей Онтарио находится в городе Торонто, провинция Онтарио. Это крупнейший канадский культурный и естественно-исторический музей, а также 5-й по величине музей Северной Америки. Коллекция музея включает более 6 млн. предметов и свыше 40 галерей. Музей известен своими коллекциями динозавров, искусства Ближнего Востока, Африки и Восточной Азии, европейской и канадской истории. В музее также часто организуются выставки. Музей находится на углу Блур-Стрит и Авеню-Роуд, к северу от Парка Королевы (Квинс-Парк) и к востоку от Дорожки Философа в Торонтском университете. Он был основан в 1857 г. как Музей естественной истории и изящных искусств при Торонтской нормальной школе. В 1912 г. правительством провинции Онтарио было принято Постановление о королевском музее Онтарио. До 1968 г. музеем управлял Торонтский университет, затем он стал самостоятельным учреждением, однако до настоящего времени он поддерживает тесные связи с университетом, нередко обращается за помощью к его экспертам или предоставляет свои ресурсы для исследований. *Архитектура конструктивизма.* Значительных успехов в 20–30-х гг. XX в. достигла архитектура. Бурный рост городов, промышленности, развитие транспорта приходят в резкое противоречие с не соответствующей новым требованиям планировкой старых городов, с их узкими извилистыми улицами. Необходимость разрешить осложненную проблему транспортного обслуживания и обеспечить нормальные санитарные и жилищные условия населению, порождают градостроительные проекты и новые формы расселения людей. Они характеризуются стремлением смягчить в городах социальные контрасты и устранить чрезмерную концентрацию населения. Вокруг больших городов в некоторых странах возникают города-сады с индивидуальными жилыми домами, промышленные города, рабочие поселки и т.д. со строго функциональным расчленением территории (рис. 141).

Музей освоения Канады, который называется также «Форт-ла-Рейн», расположен на востоке города Портидж-ла-Прери в провинции Манитоба в Канаде. Музей был первым поселением белых европейцев в Канаде в 1738 году. Сегодня в музее освоения Канады вы узнаете о сохранении наследия канадских прерий и всей истории города. Вниманию посетителей в музее предстанут тысячи артефактов, в том числе военных, и сельскохозяйственное оборудование. Здесь вы найдете интересные предметы, с которыми жили индейцы и первые белые поселенцы страны. На территории музея есть даже православная церковь. В музее авиации Канады, размещенном в огромном здании около аэропорта Rockcliffe, представлено более ста летательных аппаратов, которые служили людям во время войны и в мирное время. Самым значимым экспонатом считается Silver Dart 1909 года выпуска, являющийся первым самолетом Канады. Можно увидеть и часть Avro Anson – сверхзвукового истребителя, который стал причиной канадского кризиса в 50-х годах XX века. Отдельные залы посвящены подвигам канадских военных пилотов, в числе которых – ас Первой мировой войны Билли Бишоп. Здесь находятся выставки, посвященные истории мировой авиации (рис. 138).

Викториавиль. В небольшом городе Викториавилль (Victoriaville) в старом кирпичном доме находится музей Вильфрида Лорье (Sir Wilfrid Laurier Museum). Вилфрид Ло-

рье (1841–1919) – первый франко-канадец, ставший премьер-министром страны. Лорье построил этот дом в 1876 году и вел здесь адвокатскую практику. В находящемся неподалеку бывшем почтовом офисе демонстрируются различные экспозиции (работы местных художников, предметы искусства, этнографическая выставка). В музее экспонируются 5 скульптур работы известного канадского скульптора Луи Филиппа Ибера (1850–1917), ему принадлежит памятник королю Эдуарду VII (напротив магазина «Ля Бэ»).

Сан-Рош-дез-Ольне. Городок Сан-Рош-дез-Ольне (Saint-Roch-Aulnaies) расположен недалеко от Квебек-сити. Слово «олне» означает «поросшие ольхой». Действительно, берега реки Ферре сплошь покрыты зарослями ольхи. Здесь есть любопытный исторический музей, рассказывающий о правах и законах сельского Квебека XVIII–XIX веков. На землях вокруг одной усадьбы воссоздана Квебекская землевладельческая система, существовавшая с начала французского режима до 1854 года. В живописном, опоясанном верандами главном здании музея, можно увидеть образцы земельных грантов, которые давали права на землю, юридические бумаги, закрепляющие отношения между землевладельцами и фермерами. В кафе около старинной каменной мельницы можно полакомиться вкусными пирогами и кексами, приготовленными из муки, которую тут перемальвают до сих пор. *Л'Аннонсиасьон* Л'Аннонсиасьон (L'Annonciation) – милая деревушка в Лорентидах, горном массиве на северо-западе Квебека. Здесь есть небольшой, но очень интересный экомузей «Долина реки Руж и Л'Аннонсиасьон». Работники музея гордятся тем, что могут продемонстрировать первую железнодорожную станцию 1903 года и старый паровозик, соединявший когда-то Монреаль с поселениями Верхних Лорентид. *Монманьи* Монманьи (Montmagny) – городок с населением чуть более 12 тысяч человек. Туристы любят бывать здесь осенью, во время праздника, посвященного арктическим белым гусям. Белые гуси отдыхают в этих местах по пути в теплые края. В Монманьи есть необычный Музей аккордеона. Вы узнаете секреты создания этого музыкального инструмента и увидите необычные аккордеоны, собранные работниками музея. Ежегодно в августе здесь проходит фестиваль аккордеонистов, на который приезжают профессионалы и любители со всего мира. Загляните на расположенный неподалеку остров Грос-Тер-Иль. Когда-то это был остров-«карантин» для иммигрантов, прибывавших в Канаду. Сейчас открытый здесь образовательный центр занимается изучением процесса миграции животных и людей.

Калгари истории тираннозавров (рис. 143, рис. 144). *Сен-Жан-Порт-Жоли* Сан-Жан-Порт-Жоли (Saint-Jean-Port-Joli) – столица ремесел Квебека. Картины, посуда, ткани, деревянные скульптуры отличаются оригинальностью и своеобразием. Родоначальником квебекского художественного промысла считается Медар Бурго – скульптор и резчик по дереву, в доме которого сейчас открыт музей. *Ривьер-дю-Лу* Ривьер-дю-Лу (Riviere-du-Loup) живописно раскинулся на склонах сразу трех холмов. Это Нотр-Дам на левом берегу реки Святого Лаврентия. Среди красивых викторианских домиков белеют шпили двух церквей. Название городка переводится как «река волка». Исследователи полагают, что имя городок получил в честь французского корабля «Волк», зимовавшего в 1659 году в устье небольшой реки недалеко от городка. Возникший здесь впоследствии небольшой поселок лесорубов оказался на древней индейской тропе, которую в 1750 году маркиз Де ля Жонкиер использовал для прокладки удобной дороги, ставшей основным путем между Квебеком и морскими провинциями. Экскурсия по городу, которую предлагают местные гиды, проходит вдоль великолепных домов, построенных в викторианском стиле. Местная история и искусство представлены в Музее залива Св. Лаврентия. Уже на выезде из города в сторону Фредериктона находится Музей колоколов. Большая коллекция колоколов различного размера, веса и звучания поражает воображение. Самый старый колокол в экспозиции был отлит в 1718 году.

Монтебелло. В городе Монтебелло, по дороге из Монреаля в Оттаву, находится музей-усадьба известного канадского политического деятеля Луи Жозефа Папино. Здесь представлены разнообразные экспонаты: мебель, ковры, посуда, картины, фотографии. Вот только самому побродить по тихим комнатам-залам не удастся. Посетить усадьбу можно только с местными гидами, их рассказ достаточно подробен и интересен. Рекомендуем вам посетить парк-сафари «Омега», что всего в 15 минутах от Монтебелло. Бизоны, медведи, кабаны, лисы, волки – кого только вы не встретите по пути! Можно про-

должить свой путь вдоль реки Оттава до национального парка «Parc de Plaisance», где оборудованы специальные места для наблюдения за канадскими гусями. *Лонг-Солт*. В живописном городке Лонг-Солт (Long Sault) есть необычный Музей потерянных деревень. Музей, созданный в память о десятках канадских городов и ферм, принесенных в жертву во время прокладки канала «Морской путь» из реки Св. Лаврентия в Великие Озера (St. Lawrence Seaway). Вы увидите макеты домов, магазинов, церквей, школ, трамвайных станций, а также множество интересных фотографий и документов. *Сан-Дени-сюр-Ришелье*. Городок Сан-Дени-сюр-Ришелье (Saint-Denis-sur-Richelieu) возник на бойком речном пути. Сан-Дени – важный центр гончарного промысла. Лучше всего прогуляться по его улицам пешком: вы увидите много красивых старинных зданий. Стоит заглянуть в местную церковь. И все же главной достопримечательностью этого городка являются 3 монумента, сооруженные в память о победе Патриотов над британскими войсками в 1837 году. Есть в городе небольшой музей «Национальный дом Патриотов», интересная экспозиция которого подробно рассказывает о событиях того времени.

Шамбли. Река Ришелье словно вскипает у Шамбли, ускоряясь в многочисленных водоворотах, а затем успокаивается и образует широкий бассейн – тихую водную гладь, любимое место отдыха. Прекрасный парк вдоль быстрин расположен рядом с памятником национальной истории – фортом Шамбли (Fort Chambly). Шамбли – это *музей-форт*, здесь все дышит историей. Шамбли, старейшее французское поселение в регионе, возникло из деревянного форта, построенного капитаном Жаком де Шамбли. В 1709–1711 годах деревянные укрепления форта заменили каменными сооружениями, существующими по сей день. 50 лет фортом владели французы, затем здесь обосновались англичане, которых «выкурили» американцы. Спустя год brave американские вояки бежали из форта, но перед отступлением подожгли его. В 1777 году форт восстановили. Потянулись скучные будни гарнизонной службы. Британцы владели Шамбли до 1851 года. Примечательно, что во время войны 1812 года в форте содержались пленные американские солдаты. В 1837–1838 годах здесь содержали участников Восстания патриотов. В XX веке началась мирная жизнь грозного военного укрепления. Здесь развернули музейные экспозиции, а летом у стен форта проходят красочные театрализованные представления, которые, безусловно, стоит посмотреть. *Драммондвилль* (Drummondville) построен в 1815 году британскими ветеранами войны 1812 года. Город был назван в честь губернатора колонии сэра Гордона Драммонда. В начале XX века строительство гидроэлектростанции на реке Сан-Франсуа привело к быстрому промышленному развитию города, в частности, текстильной промышленности, которая остается главной отраслью и в наши дни. В городе сохранилось 70 домов, построенных в 1810–1910 годах, которые помогут вам представить, как выглядели квебекские города несколько столетий назад. В окнах домов можно увидеть интересные кукольные экспозиции, изображающие сцены из прошлой жизни – прядение шерсти, изготовление свечей, производство растительного масла и т.д. В Драммондвилле находится Музей кухни (Musée de la Cuisine), где можно проследить развитие кулинарных традиций Квебека. А Музей автомобилей (Musée de l'Auto) показывает 3 экспозиции: в конце июня – античных машин, в начале августа – машин, сделанных по спецзаказам, а каждые выходные и в праздник.

2.9. Влияние российских музеев на развитие белорусского музейного дизайна

Большинство белорусских дизайнеров, успешно реализующие свои проекты в сфере создания музеев, вышли из стен знаменитого учебного заведения – Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, созданного в Санкт-Петербурге в конце 1870-х годов. (В прошлом «Высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой») (см. Глоссарий). Немного из истории училища и его музея. Для того, чтобы представить всю панораму этой сложнейшей работы, рассмотрим наиболее ранний этап (1980–1990-е гг.), а также историю крупнейшего музея в высшем учебном заведении России в Санкт-Петербурге. Все это связано с тем, что влияние «петербуржцев» на характер всего музейного дизайна в СССР и СНГ трудно переоценить.

Музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица, созданный в Санкт-Петербурге в конце 1870-х гг., представляет собой одно из интересней-

ших явлений российской культуры прошлого столетия. История его создания, специфика организации коллекций и экспозиций была обусловлена общим ходом развития европейской философской и эстетической мысли, материальной и художественной культуры середины и второй половины XIX в. – эпохи перехода человечества на качественно новую ступень развития, ознаменованную становлением материалистического мировосприятия, серьезными достижениями в различных областях науки и техники, бурным развитием промышленности. Расширение сфер внедрения машинного способа производства, особенно в области изготовления товаров широкого потребления, выявило и обострило проблему несоответствия эстетических характеристик промышленной продукции новым историческим условиям. Необходимы были принципиально новые подходы к решению вопросов, связанных с процессом художественного конструирования промышленных изделий, к проблеме подготовки новых кадров художников, способных работать в области промышленного производства. В этой связи в наиболее промышленно развитых странах Европы с середины XIX в. начинается реформа художественного образования, выразившаяся в организации сети художественно-промышленных учебно-музейных комплексов, в основу концепции которых были положены теоретические разработки и практические рекомендации известного немецкого архитектора и теоретика искусства Г. Земпера. Этот процесс нашел отражение и в России, где в Москве и Санкт-Петербурге открываются три подобных учебных заведений, одним из которых было Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица. Актуальность данной проблематики обусловлена возрастающей значимостью для современной музейной практики проблемы сохранения и изучения национального художественного наследия, вопросов взаимовлияния и взаимопроникновения эстетических идей в рамках единого культурного процесса. В области теории музейного дела особый интерес представляет исследование исторически сложившихся принципов и форм организации специфических воспитательных и культурно-просветительских учреждений – «Учебных художественно-промышленных музеев». Проблемы, связанные с историей создания и процессами функционирования художественно-промышленных учебных музеев Европы, рассматривались рядом зарубежных и отечественных исследователей: А. Сомерс, Кокс, П. Аризольи-Клементе, Р. Бейер, Л. Кошник, В.Р. Ароновым, Н.Ю. Бирюковой, А.И. Михайловской, Т.М. Моисеевой, М.Н. Лопато и другими. Вместе с тем, вопросы, связанные с историей возникновения и деятельности во второй половине XIX – начале XX в. российских художественно-промышленных музеев, и, в частности, крупнейшего из них – музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица – в современной научной литературе освещены недостаточно полно. До настоящего времени не определена степень и форма влияния западноевропейского музейного опыта на процесс сложения российских учебных музеев, остаются неразработанными вопросы, связанные с историей их создания и формирования коллекций. ЦУТР барона А.Л. Штиглица в конце XIX – начале XX в. представлял собой крупный учебно-музейный комплекс, состоящий из двух элементов: училища технического рисования и художественно-промышленного музея, собрание которого с 1896 г. размещалось в здании, построенном по проекту известного петербургского зодчего, первого директора ЦУТР барона А.Л. Штиглица – М.Е. Месмахера. Сегодня это сооружение, ставшее одним из первых в России специализированным музейным зданием, расценивается большинством исследователей как уникальный памятник архитектуры эпохи Историзма. Поэтому в целом ряде работ (Е.А. Борисова, Т.П. Каждан, А.Л. Пунин, Е.И. Кириченко, Т.Е. Тыжненко) уделялось внимание преимущественно архитектурно-художественному решению памятника, в котором нашли отражение общие тенденции культурных и эстетических исканий эпохи. Однако до сих пор исследователи не рассматривали здание музея ЦУТР в общем русле развития архитектурных концепций и форм европейских художественно-промышленных музеев, оказавших определяющее влияние на формирование облика и структуры этого крупнейшего российского учебного художественно-промышленного музея. Вопросы, связанные с историей формирования коллекции музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица, нашли отражение в работах А.А. Матвеевой, Н.А. Михина, Н.Ю. Бирюковой, Е.А. Анисимовой, Т.Н. Волчковой, Л.Д. Лихачевой, М.Л. Миньшиковой, Т.Н. Косуровой, Н.И. Казакевич и других. Однако, они, как правило, не затрагивали проблему в це-

лом, а рассматривали лишь отдельные ее аспекты. Музей ЦУТР барона А.Л. Штиглица во-брал в себя весь опыт, накопленный за десятилетия деятельности ведущих художественно-промышленных музеев Европы, поэтому процесс зарождения и сложения его концепции, этапы формирования отдельных музейных структур следует рассматривать в общем русле тенденций развития европейского художественного образования и музейной практики.

Г.Е. Прохоренко проанализировала и научно обосновала структуры и принципы формирования музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица и его коллекции в контексте эстетических исканий, развития художественной культуры и музейной практики Европы второй половины XIX в. В основные задачи исследования входят: определение исторических предпосылок, теоретических основ и этапов эволюции концепции художественно-промышленных музеев Европы и России во второй половине XIX в.; выявление степени влияния западноевропейского опыта на процесс формирования системы российских художественно-промышленных музеев и определение роли и места музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица в историческом процессе зарождения и сложения европейского музейного дела; рассмотрение архитектурно-художественной концепции и объемно-пространственного решения здания музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица в русле общих тенденций развития архитектуры крупнейших западноевропейских художественно-промышленных музеев; проведение анализа художественно-образного решения интерьеров музея ЦУТР, выявление методики и принципов их создания; выявление основных этапов формирования коллекции музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица, определение общих тенденций коллекционерской политики музея и динамики ее формирования на фоне развития российской культуры второй половины XIX – начала XX в.

Музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица представляет собой яркое и самобытное явление российской культуры второй половины XIX в., создание и формирование которого было обусловлено общим ходом европейского культурно-исторического развития, а также процессом реформирования европейского художественно-промышленного образования в соответствии с новыми требованиями технического прогресса и промышленного производства, в котором определяющую роль сыграли и Всемирные промышленные выставки 1850–1860-х гг. Выставки ознаменовали собой несколько этапов процесса сложения концепции художественно-промышленных учебно-музейных комплексов, ставших основой образовательной реформы. Первая Всемирная выставка 1851 г., проходившая в Лондоне, положила начало процессу создания Южно-Кенсингтонского музея. Выставка 1862 г., проходившая также в Лондоне, и наглядно продемонстрировавшая успехи английской промышленности за последнее десятилетие, совершенные благодаря деятельности Южно-Кенсингтонского музея, способствовала тому, что практически во всех странах Европы, в том числе и в России, началась реформа художественного образования, выразившаяся в создании новых учебно-музейных комплексов. Парижская Всемирная выставка 1867 г. показала наличие в Европе уже сложившейся системы подготовки художественных кадров для промышленного производства, что способствовало дальнейшему распространению этого опыта на все индустриально развитые страны Западной и Восточной Европы. В основе системы организации европейского художественно-промышленного образования лежали принципы новой концепции обучения художественному ремеслу, впервые выдвинутые в 1850-х гг. в теоретических *177 трудах Г. Земпера* (прим. авт. – И.Г.). Именно эти принципы постепенно оформились в стройную и четкую программу организации художественного образования на основе создания учебно-музейного комплекса, состоящего из двух компонентов: художественно-промышленного музея и школы для подготовки художников-прикладников по специально разработанной программе, которая опирается на изучение памятников материальной и художественной культуры, входящих в коллекцию музея. В основу программы Г. Земпера был положен тезис об объединении всех видов искусства под эгидой архитектуры. Ставя архитектуру на особое место среди остальных видов художественной деятельности в качестве средства их взаимодействия и взаимосвязи, Г. Земпер выдвинул положение об архитектуре как стилеобразующем начале. Отсюда вытекает очень важная в аспекте данной темы идея зодчего о создании особой музейной архитектурной среды, которая призвана связать воедино все составные элементы музейной экспозиции. В своих

теоретических исканиях Г. Земпер заложил и некоторые основы музейного дела: разработал несколько принципов дифференциации музейных экспонатов, которые должны лежать в основе структуры любого художественно-промышленного музея, остановился на вопросе организации лекционной работы в музейных собраниях, а также затронул проблему проектирования музейных зданий, а именно, соединения в них прогрессивных в техническом отношении принципов организации свободного пространства с остекленным покрытием с традиционной архитектурно-планировочной схемой «по принципу дворов». Теоретические разработки и практические рекомендации Г. Земпера были положены в основу формирования структур и архитектурных концепций крупнейших западноевропейских музеев: Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне, Венского и Берлинского и других художественно-промышленных 178 музеев. Каждый из этих музеев стал своеобразным этапом в постижении и практическом воплощении идей ученого. Исторические предпосылки для создания учебных художественно-промышленных музеев в России сформировались к началу 1860-х гг., что было обусловлено бурным развитием капиталистического способа производства в связи с отменой крепостного права и более активным включением страны в международный товарообмен. Реформа российского художественно-промышленного образования в соответствии с требованиями нового времени на основе западноевропейского опыта проводилась в несколько этапов и была связана, прежде всего, с формированием специализированных учебно-музейных комплексов: после Всемирной выставки 1862 г. был создан «Музей Строгановского училища технического рисования» в Москве; после Всемирной выставки 1867 г. в Петербурге при Обществе поощрения художеств создается художественно-промышленный музей; во второй половине 1870-х гг. также в Петербурге было открыто Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица и его музей. Музей ЦУТР барона А.Л. Штиглица стал наиболее ярким и последовательным российским выражением западноевропейского музейного опыта. Архитектурная концепция здания музея ЦУТР, его архитектурно-художественное и объемно-пространственное решения были обусловлены общим ходом развития архитектуры музейных зданий Западной Европы во второй половине XIX в. Изучив и используя наработанные западноевропейскими зодчими объемные и планировочные решения крупнейших музейных комплексов, М.Е. Месмахер сделал акцент на «ренессансной» и «итальянской» идеях, комплексно разработал их в архитектуре здания музея ЦУТР, наполнил их исторической конкретностью. Эти же идеи стали доминирующими и в решении интерьеров музея. В работе над внутренним убранством залов музея зодчий использовал весь предоставленный эпохой Историзма арсенал творческих методов и приемов. Характер «архитектурной декорации» многих помещений здания определили известные памятники архитектуры. Иногда Месмахер следовал за одним прототипом, почти копируя его облик или отдельные элементы декора, как бы давая посетителям музея точный географический и исторический «адрес». Иногда, соединив в единую архитектурно-художественную композицию черты различных памятников архитектуры того или иного периода, архитектор создавал обобщенный собирательный художественный образ исторической эпохи. Экспозиционные залы музея ЦУТР были оформлены с подлинно дворцовым величием. Богатство и разнообразие художественных приемов, которые использовал зодчий при создании убранства интерьеров, составило одну из основных характерных особенностей музея, поставивших здание в ряд крупнейших архитектурных памятников эпохи Историзма. Все это дает основание считать здание музея ЦУТР наиболее ярким и полным в России воплощением тезиса Г. Земпера о стилеобразующей объединяющей роли архитектуры в формировании музейного комплекса и создании специфической архитектурно-художественной среды для наиболее полного показа произведений прикладного искусства. Собрание музея ЦУТР барона А.Л. Штиглица формировалось на протяжении всей истории существования учебного заведения с конца 1870-х до начала 1920-х гг. Большие материальные возможности и активная коллекционерская деятельность музея позволили за несколько десятилетий собрать первоклассную коллекцию произведений прикладного искусства. Ярко выраженная ориентация ЦУТР на западноевропейскую культуру во многом определила и характер музейной коллекции, основу которой составляли памятники зарубежного прикладного искусства, в первую очередь, запад-

ноевропейского производства. Кроме того, «ренессансная» и «итальянская» идеи, доминировавшие в архитектурной концепции музея определили и особый характер коллекционерской политики музея, в которой прослеживается особый интерес к приобретению итальянских произведений искусства эпохи Возрождения. В процессе развития музейного собрания коллекционерская политика музея подвергалась некоторой корректировке и поэтому в середине 1880-х гг. в музее начал формироваться восточный отдел, а несколько позднее, в конце 1880-х – начале 1890-х гг. довольно активными темпами начал развиваться и русский отдел коллекции музея. Музей ЦУТР барона А.Л. Штиглица, являвшийся неотъемлемой частью учебного процесса школы, сыграл огромную роль в совершенствовании учебного процесса. В музее учащиеся впервые знакомились с творениями всемирно известных и безымянных мастеров прикладного искусства, в тиши музейных залов они постигали секреты творчества, здесь формировалось их художественное видение и вкус, оттачивалось мастерство. Под живописными сводами музейных залов, в возвышенной атмосфере, пронизанной духом красоты и гармонии, происходило таинство рождения новых талантов. Воспитанники училища А.Л. Штиглица плодотворно работали в разных сферах художественной промышленности: на Императорских фарфоровом и стекольном заводах, в ювелирной фирме Фаберже, мастерских императорских театров, в текстильном и мебельном производстве. Их умением и вдохновенным трудом создавались подлинные шедевры, составившие славу русскому прикладному искусству конца XIX – начала XX вв. Хочется добавить, что наиболее оригинальные объекты конца 1980-х – начала 1990-х гг. разрабатывались под влиянием двух художественных школ – Студии Е. Розенблюма (Сенеж) и деятельности профессоров «Мухинки» А. Ривина и Б. Короткова. Речь пойдет о творчестве И.В. Куржалова – выпускника «Мухинки» и его жизненном пути. Надо быть большим альтруистом, чтобы выбрать путь музейного художника-экспозиционера: создавать то, что будет стоять веками. Надо сказать, что вообще путь любого художника – судьба не из легких. А уж если человек сознательно пришел в музей создавать экспозицию и это не плод метаний и исканий себя в жизни, а чисто профессиональный подход и, главное, четкий выбор себя в этой жизни, то это говорит о многом. Но у молодого выпускника Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной (бывшее барона Штиглица) выбор профессии был обусловлен стажировкой в мастерской именитых ленинградских музейщиков – Ривина и Короткова. Эти имена гремели на весь Советский Союз и за границей они уже превратились в символ советского экспозиционного дизайна, выполнив музей мирового класса – Музей Ленина в Улан-Баторе. Супер-музей, супер-экспозиция в стиле ушедшей советской эпохи – все по максимуму, все самое передовое напоказ. Было что взять молодому художнику. На уровне дипломного проекта Игорю Куржалову дали возможность сделать очень сложную экспозицию для Музея-панорамы «Сталинградская битва» – 4 зала и это в 29 лет. Затем было направление в Мончегорск на крупнейший комбинат дизайнером по интерьеру. Опять труднейшая задача и поиск новых форм самовыражения и пластики. Еще в училище им. В.И. Мухиной он просмотрел десятки и сотни книг о мировом дизайне.

Один из счастливейших и самых напряженных моментов жизни: рождение нового музея в Полоцке совпадает с двумя датами – 500-летие Ф. Скарины (1990) и чествование Симеона Полоцкого (1994) и очень сложной задачей – создать второй в Советском Союзе Музей книгопечатания. (Первый – это музей Ивана Федорова в Москве). Впоследствии Игоря Куржалова захлестнет белорусская литература и история славянской письменности и изучение истоков культурной жизни Беларуси. Литературные музеи станут едва ли главным направлением в жизни и творчестве художника. Одновременно с исследованиями Николая Николаева из Ленинграда в области древних белорусских книг и историей развития белорусской письменности появляется докторская диссертация ныне уже умершего известного белорусского ученого Виктора Шматова. Это было особое время и желание воздать дань великому гуманисту и просветителю, которая высветила проблему создания на родине ученого и первопроходца отечественной письменности и графики «Полоцкий музей белорусского книгопечатания» (его полное название. – *И.Г.*). Для художника-экспозиционера наступил момент, когда надо было мобилизовать все силы, весь интеллект и за сравнительно короткий период времени создать уникальный музей прак-

тически в самом сердце древнего Полоцка. Создается творческий тандем из художника-графика Сергея Дмитриева и художника по интерьеру Игоря Куржалова. Обоих направляют в студию на Сенеже, где художники за короткий срок создают проект и макет новой экспозиции. Серьезным испытанием для экспозиционеров было то, что весь материал был в Ленинграде, а надо показывать книги-подлинники. Как это выполнить, как заполнить музей? Решение было найдено не сразу. Надо было немного «растворить» среди подлинников и мастерски выполненные муляжи древних книг-инкунабулов, но сделать это все тактично и грамотно. Задача вторая – каким образом «подать сам материал». Это четко выверенный режиссерский ход, витрина только для одной редчайшей книги и ничего лишнего. То есть книга как сокровище в чисто реликвийном и историческом контексте, объединив их вместе художник создает особый чарующий мир древней книги. Это не предмет обихода, а сокровищница мысли. Именно поэтому был выбран цветовой фон (насыщенный пурпурный цвет) для книги, а также размер и форма самой витрины. Особым приемом еще был пол в музее, выполненный из древней плитки, который как бы подчеркивал само значение и предмета и эпохи. То обстоятельство, что не сразу удалось взять под охрану сам древний памятник и невозможность целиком охватить весь историко-археологический музей-заповедник создало ряд мер запретительного характера. (Художникам было предложено по возможности охватить весь ансамбль бывшей братской школы, и задачей администрации города переселить в другой район города ряд семей, которые проживали в здании).

Этот экспозиционный прием очень четко можно проследить в музеях Санкт-Петербурга, особенно в Петропавловской крепости, где среди древних стен ревелина «вставлены» манекены, изображающие различные виды быта и жизни обитателей крепости. Это не заимствование, а скорее дань традиции. С учетом современного увлечения манекенами и различного вида восковыми персонами, которые наводнили музеи, и выставки в начале XXI века можно с уверенностью констатировать что их применение для начала 1990-х гг. было вызвано рядом причин. Во-первых оживить древний музей и как-то растворить в архитектурной среде самого человека не забыть о главном-жизни простого человека, его быте и образе. Собрав в единое целое это огромный ансамбль реликвийных предметов, в комплексе с архитектурой и внося в это свое понимание роли и значения самого предмета исследования – КНИГУ художники решили самую сложную задачу всеми доступными средствами донести до людей роль и значение книги как некоего универсума, стержня духовной и материальной культуры человечества.

Такого музея нет в постсоветском пространстве и очень жаль, что авторы не попали в список лучших работ в области экспозиционного дизайна журнала «MUSEUM» Юнеско за 1990 год. Следующий музейный объект – «Музей-библиотека Симеона Полоцкого».

Личность Симеона Полоцкого, его масштаб, его стиль жизни и полная уверенность в своей правоте, энциклопедичность знаний, непреклонность в убеждениях создали предпосылки к изучению всей биографии мыслителя. Заслуги в просвещении, его педагогическая деятельность в Московии по воспитанию царских детей, его ум и талант летописца и невероятная работоспособность выводят Симеона Полоцкого в ряд величайших мыслителей XVI века. Века непростого сурового и именно как-то спонтанно автор решил создать не просто музей, а музей-библиотеку. В здании Богоявленской церкви было решено развернуть экспозицию по своему масштабу чем-то напоминающую старинное патио с огромными анфиладами стеллажей древних рукописей, куда можно было взойти и как бы прикоснуться к самому важному предмету – книге. Здесь есть преемственность с предыдущим музеем, но другое прочтение материала.

Как заставить современного человека поверить в значение масштаба личности? Какими средствами этого добиться? Решение пришло не сразу, но как-то окончательно сформировалось в голове у автора. Огромный глобус в старинной оправе (но вот не удалось «состарить» само изображение), но лаконично и просто занял место в музее. Теперь это своеобразный «бренд» города Полоцка, его символ, очень тонко продуманный до мелочей, но придти к этой мысли удалось в результате долгих раздумий о смысле бытия. Кто он сам, человек, в бездне мироздания? Пылинка или сгусток энергии? И то и другое. Но важно, что художник замыслил превратить убогую церквушку в некий символ веры

не в простом понимании этого слова, а именно в глубоко философском и это ему блестяще удалось. Экспозиция размещается в помещении так называемой «Теплой церкви» Богоявленского монастыря.

Конечно, современному человеку, возможно будет не очень уютно в этом здании. Во время учебы в Москве, мне молодому аспиранту БГТХИ довелось провести долгие дни в Ленинке и я удивился, что в этом огромном зале люди не чувствуют себя раздавленными, а скорее наоборот. Потрясающая энергия Румянцевской библиотеки передается всем, кто там работает. Именно этого удалось достигнуть Игорю Куржалову в Музей-библиотеке Симеона Полоцкого. Строгое, почти каноничное решение. Ничем лишним, или какой-то ненужной деталью, не прикрытый мир знаний и удивительных открытий. Мечта любого ученого. Греза по давно ушедшей эпохе географических открытий, карты, схемы по стилю очень напоминает нам знаменитую Мюнхенскую пинакотеку, с той разницей, что это другое прочтение темы и поиск идеального музея. В колористическом решении присутствует насыщенный коричневый колорит «пояска» (термин экспозиционный, 1 м от пола. – И.Г.) или анфилады с ровными рядами книг. Вот пожалуй главный элемент оформления. Можно с уверенностью сказать, что это очень классицистический подход, где-то на грани эпатажа. Но удивительно ровный простой и гармоничный. В этом видит автор успех этой экспозиции, которая без сомнения выводит Музей-библиотеку Симеона Полоцкого в разряд выдающихся явлений отечественного экспозиционного дизайна. Работа художника снисвелирована до минимального уровня общей эстетической формой, уже задана изначально концепцией музея, что привносит в современное представление об этой давно ушедшей эпохе очень сильную ностальгию по прошлому. Продолжая линию литературных музеев, художник столкнулся с удивительной и совсем не разработанной темой. Причем очень интеллектуальной и удивительно современной, и даже можно сказать слишком смелой для своего времени – сделать музей белорусских писателей, репрессированных в 1930-е годы. Эта работа относится к разряду удивительных открытий в области истории литературы. Таких мемориальных музеев даже в Москве и Санкт-Петербурге лишь единицы. Экспозиция получила название «ПОКЛЧ» в объединении Государственных литературных музеев. Любая тема для музейного художника – это столкновение с определенным социальным заказом. Этим заказом является полное отсутствие политической конъюнктуры, ибо сказать правду об этом совершенно невозможно. Наиболее интересной работой, с точки зрения, именно проектирования является разработка концепции экспозиции для Государственного музея театра и музыки. Кто такие белорусские музыкальные деятели прошлого? Что мы сегодня знаем о них? Да практически ничего. Отголоски старой аристократической жизни. Но как восторженно об этом говорит сам автор. «Уровень интеллекта белорусской шляхты XVIII века, их стремление создать европейский театр не хуже, а может даже лучше французского, удивляет многих и очень взволновало меня как художника», – говорит И.В. Куржалов. Удивительным несовпадением явилось то обстоятельство, что экспозиция должна быть размещена в так называемом «Доме масонов». Это восстановление во всех подробностях спектакля Уршули Радзивилл «Дасціпнае каханне» (где пьеса была поставлена 13 июля 1746 года в загородной резиденции Альба в окрестностях Несвижа.) Иными словами автор через гротеск, бульварный театр марионеток хотел восстановить атмосферу того периода времени средствами макета и миниатюрных кукол, сделанных по историческим документам самим автором. Уникальная работа уже близилась к концу, как пришло известие о том, что закончились какие-то финансовые средства и видимо заказ не будет реализован. Ведь по сути дела – это удар по престижу автора и его неиссякаемой вере в возрождение национальной культуры. Сегодня И.В. Куржалов, пожалуй, единственный из современных белорусских дизайнеров очень верно подметил скуку и однообразие городской среды, привнося свое понимание этого термина и особый шик Санкт-Петербурга. Его студенческая юность прошла именно там, и оттуда он принес стиль Западной культуры, немного «разбавив» его местным белорусским колоритом. Он автор памятного знака Полацка (Памятный знак букве Ў – (белорусское) «В») (рис. 201). Завершающим этапом его творческой карьеры было создание уникальной экспозиции в виде макета Гродненского замка в экспозиции (рецепшен) Мирского замка. Заказ был выполнен в рекордные сроки за пол-

года. Какая редкая удача для художника оказаться на перекрестке сложнейших исторических путей и не оказаться в роли пассивного созерцателя, а занять свою позицию и сделать то, что пока еще никому не удавалось – навсегда связать свою личную жизнь с этим городом и найти тот единственно-правильный путь – создателя, борца, художника и гражданина. А может, наоборот, приумножить славу этого древнего города, дать ему возможность оказаться по праву настоящим Европейским городом XXI века. В плеяду белорусских экспозиционеров старшего поколения входят Ю.С. Черняк (Музей-квартира Марка Шагала в Витебске 1999 г.). Владимир Капшай (Национальный музей истории Беларуси) (Цокольный этаж 1990 г.), Владимир Кондратьев («Музей Этнографии. Филиал МОКМ»). Могилев. «Литературный музей» Витебск. Экспозиция демонтирована в 2012 году.

Решением Витебского горисполкома принято решение о создании музея частных коллекций. Тендер выиграла первая в Беларуси музейная компания «Мастак – сервис» из г. Новополоцка. Директор И.М. Руденя. Причина появления в Полоцке, а затем и в Новополоцке музейных компаний факт, заслуживающий особого внимания. Возникшие на стыке времени обновления и модернизации эти творческие коллективы внесут видимо свою лепту, но тот факт, что они уже работают на постсоветском пространстве это результат подвижнической деятельности белорусских художников.

ГЛАВА 3

ТРЕБОВАНИЯ К ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ИНТЕРЬЕРА СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

3.1. Функциональные основы архитектурного дизайна интерьера музея

3.1.1 Общие положения

Проектирование системы освещения – это один из важнейших моментов работы дизайнера при создании палитры различных образов интерьера. И если предметы и их пространственные взаимоотношения в квартире достаточно статичны, то световая «оркестровка» придает дизайну интерьера магическую изменчивость. Свет наделяет предметы обстановки какой-то собственной жизнью и особенным «выражением лица». Они вступают в новые пространственные взаимоотношения. Их контуры могут растворяться в воздухе или, напротив, становиться четкими, контрастными и «мускулистыми». Что-то подойдет из тьмы поближе, что-то отодвинется в тень... Старая мебель приобретает молодую свежесть и грацию, выцветшие шторы – опять из муслина и бархата, изуродованная планировочными выступами, стена, становится стройной и таинственной... и т.д. и т.п. – свет каждый вечер творит свою сказку.

Разумеется, и до изобретения электрического освещения люди осознавали необходимость искусственного света и пытались «разогнать тьму». «Если у тебя спрошено будет: что полезнее, солнце или месяц? – ответствуй: месяц. Ибо солнце светит днем, когда и без того светло; а месяц – ночью», – говорил Козьма Прутков. Яркость солнечного света настолько велика, что очень мало искусственных источников света могут с ними соперничать. А ночью приходится довольствоваться жалким отражением солнечного света от лунной поверхности (и то не всегда). Вот и приходится человечеству изобретать заменители.

Первым искусственным источником света был огонь, который, как известно, был подарен человечеству Прометеем. Стационарным источником света служил костер. Наверное, наука никогда не узнает имени того человека, который изобрел самый первый светильник – прообраз масляной лампы, поместив мох в круглую каменную чашу с медвежьим жиром, с погруженным в него фитилем и поднеся к нему огонь. В качестве переносных источников света люди использовали факелы, конструкция которых со временем менялась: от простой головешки, вынутой из костра, до рукоятки, обмотанной паклей и пропитанной нефтью, жиром или маслом. Несмотря на то, что факел – очень древнее изобретение (считается, что ему около миллиона лет!), он применяется и поныне: его далекие потомки, работающие на газе, зажигают олимпийский огонь, а фальшфейеры и ракеты используют для ночной маркировки и сигнализации военные, охотники и туристы.

В Древней Греции широкое распространение получили напольные светильники, состоящие из треножника и чаши с горючим веществом. Вскоре канделябр с единственной опорой заменил треножник, так как был намного удобнее и практичнее в использовании.

В средние века возникло устройство, послужившее прообразом современного бра, – кованые зажимы, которые устанавливали на плоскости стены для укрепления факелов.

Первым потолочным светильником можно считать лампадарий. Этот древний осветительный «прибор», разновидности которого назывались также лампонами или лампадами, представлял собой овальную чашу (иногда несколько чаш), которая прикреплялась к балкам на потолке. В чашу наливалась горючая жидкость – масло, животный жир или нефть – и опускался скрученный из растительных волокон фитиль. Лампадарий, как и канделябр, был стационарным.

В третьем тысячелетии до нашей эры появились первые свечи – бруски из перетопленного твердого животного жира (сала) с фитилем внутри. В середине века в качестве материала для свечей применяли китовый жир и пчелиный воск, в настоящее время для этих целей используют парафин.

Факелы, свечи и лампы дают очень слабый свет. Спектр открытого огня сильно отличается от солнечного; он в видимом диапазоне захватывает лишь часть желтой и крас-

ной области. Работать при таком свете практически невозможно, и многие средневековые ремесленные гильдии дальновидно запрещали работу по ночам при искусственном свете, так как качество изделий при этом резко снижалось.

С изобретением свечи постепенно возникает целая плеяда светильников: изящные бра, вычурные канделябры, великолепные люстры. Однако такую роскошь как свечи могли себе позволить только зажиточные люди. Например, в русских крестьянских семьях свечи зажигали лишь в праздники, а зимой жгли лучины и фитили. С весны до осени деревенские избы на Руси вообще не освещались, поскольку считалось, что с Пасхи до Покрова вставать и ложиться надо с зарей. Для домашних дел хватало света от трех окон на главном фасаде дома.

Первые потолочные светильники с использованием свечей на Руси стали применять около XII века и использовали их поначалу только для освещения храмов, подвешивая под главным куполом. Назывались такие светильники паникадилами. Паникадило можно считать прообразом современной люстры, поскольку его конструкция легла в основу бытовых светильников более позднего времени.

Светильник состоял из нанизанных друг на друга отдельных частей и заканчивался внизу крупным гладким или украшенным орнаментом шаром. К стержню прикреплялись расходящиеся отроги-перья со свечниками. Изготавливали паникадила из литой меди, кованого железа, серебра, кости, олова. Бывало, что такие подвесные светильники достигали огромной величины и украшались множеством фигурных подвесок. Выглядели паникадила настолько роскошно, что приводили в изумление приезжавших в Россию иностранцев.

В XVII веке, когда зародилась русская стеклянная промышленность, на заводе в селе Измайлово стали изготавливать стеклянные люстры, форма которых была заимствована у паникадил XVI–XVII века. Однако долгое время использование подвесных светильников в жилых помещениях считалось роскошью. Даже Владимир Даль в своем знаменитом «Толковом словаре» указывает, что люстра, то есть «паникадило, подвесной светильник», – это «предмет роскоши и украшения».

В эпоху Петра I начала бурно развиваться гражданская архитектура: на берегах Невы вырастал строящийся по европейским канонам Санкт-Петербург, в Москве среди деревянных хором и изб горожан стали появляться богатые особняки, интерьеры которых требовали новых, более совершенных, светильников. Появились разнообразные фонари, стенники, бра, подсвечники, шандалы, канделябры, жирандоли; изменили свой внешний вид паникадила. Люстры того времени изготавливались в стиле «русского барокко»: в их конструкции преобладала изогнутая линия, а на медном каркасе закреплялся хрустальный убор в виде бесцветных или розовато-лиловых граненых подвесок.

В середине XVIII века в России началось производство фарфора, благодаря чему более элегантный вид приобрели и светильники. Новый материал стал успешно применяться для их декора, сменив кованые железные цветы и гирлянды, и в XIX веке получил широкое распространение для производства ламп и подсвечников.

Во второй половине XVIII века вычурные формы сменились строгим классицизмом, и в русском прикладном искусстве произошли заметные изменения. Пышные люстры, перегруженные тяжелыми хрустальными подвесками в виде дубовых листьев, были заменены светильниками с четкой конструкцией, в основе которой был горизонтальный стержень и круглые бронзовые обручи. Центральные стержни таких люстр состояли из фигурных деталей, выполненных из окрашенного стекла: розового, голубого, красного, синего и молочно-белого.

Проектированием светильников часто занимались сами архитекторы, ведь художественное оформление осветительных «приборов» имело большое значение в общем решении интерьера.

В начале XIX века основное место среди материалов для светильников заняла золоченая бронза. Верхний конец подвесного бронзового светильника обычно прикреплялся к короне, составленной из листьев аканта, а в нижний обруч вставлялось стеклянное дно. Обручи украшались гравировкой, плоской чеканкой, накладными прорезными пластинами в виде пальметт, меандров, фигур.

Таковыми же распространенными источниками света, как и свечи, были масляные лампы, причем довольно долгое время – вплоть до середины XIX века. Иногда масляным лампам даже отдавалось предпочтение перед свечами: например, существовали жестяные светильники, снабженные специальными резервуарами в виде античных ваз, которые заправлялись горючими маслами. Преимущества этого способа заключались в том, что, во-первых, увеличивалась сила света, во-вторых, резервуары вмещали много масла, и отпадало неудобство заменять быстро таявшие свечи. Большой популярностью в те времена пользовались так называемые «карсельские» масляные лампы, названные так по имени французского изобретателя Карселя, который снабдил резервуары механическим «часовым» устройством, нагнетающим масло в горелку.

В это же время появились «помпейские» подвесные светильники – укрепленные на бронзовых цепях люстры в виде плоских бронзовых чаш, декорированные в античном или египетском стиле. Изготовленные из бронзы, такие светильники были очень дороги, и поэтому вскоре стали заменяться люстрами из золоченого резного дерева, а затем еще более дешевыми: из проволоки, папье-маше, левкаса с позолотой. Техника их изготовления получила название «бумажной резьбы». Тем не менее, по внешнему виду эти светильники мало отличались от бронзовых.

Во второй четверти XIX столетия вернулась мода украшать светильники хрустальными подвесками. Однако в отличие от изделий XVIII века они были тяжеловесны и даже грубоваты. В нижней части светильников крупные, плотно соединенные хрустальные подвески образовывали полушарие, а бронзовая конструкция полностью скрывалась под сплошным хрустальным убором.

В начале XIX века масляные лампы начали сменяться керосиновыми, которые очень быстро завоевали популярность. Первая керосиновая лампа была создана американским химиком Селлиманом, а в конце 50-х годов XIX века львовский аптекарь И. Лукашевич предложил конструкцию керосиновой лампы с круглым фитилем. Такие лампы, получившие название «молния», давали силу света до 50 свечей.

В богатых домах интерьеры стали украшать лампами в виде фарфоровых ваз, которые скрывали в себе резервуар с горючим. Из венчика выступала горелка, а дополнительная металлическая конструкция поддерживала абажур, смягчавший яркий резкий свет. Эту же роль выполняли матовые или белые стеклянные шары с двумя отверстиями, надетые на ламповое стекло.

А тем временем наука не стояла на месте. В 1799 году итальянский физик Алессандро Вольта создал первый химический источник тока, который получил название «вольтов столб». Открытие электричества подтолкнуло русского физика Василия Владимировича Петрова к изобретению в 1802 году электрической дуги и разгадке светоносной тайны тока.

Первым электрическим источником света был, как ни странно, «фонарик на батарейках». Правда, свет излучала не лампа накаливания, а электрическая дуга между угольными электродами, а батареи занимали целый стол. В 1809 году сэр Хэмфри Дэви продемонстрировал дуговой свет в Королевской Академии наук в Лондоне. Генераторов в то время не было (Фарадей открыл явление электромагнитной индукции лишь в 1832 году), и батареи были единственным источником питания (рис. 145 а).

В XIX веке газовое освещение получило широкое распространение. В 1807 году первые газовые фонари зажигаются на одной из центральных улиц Лондона – Пэлл-Мэлл. А уже к 1823 году улицы Лондона, общей протяженностью 215 миль, освещали 40000 газовых фонарей (которые было принято называть рожками). Зажигались они каждый вечер вручную специальными людьми – фонарщиками. Кстати, эта должность была в некоторых странах выборной и весьма почетной. Газовое освещение применялось вплоть до 80-х годов XIX столетия, однако оно было не столь эффективным. Главная проблема заключалась в том, что газовое пламя, горящее при недостаточном притоке кислорода, дает яркий свет, но при этом сильно коптит, а чистое не коптящее пламя (при избытке кислорода) практически невидимо. Но в 1885 году Уэлсбах предложил использовать калильную сетку, представляющую собой мешочек из ткани, пропитанный раствором неорганических веществ (различных солей). При прокаливании ткань сгорала,

оставляя тонкий «скелет», ярко светящийся при нагревании под действием пламени. В то время был изобретен ряд усовершенствованных горелок. Появились горелки с накаливающим колпачком Ауэра, а потом – горелки, для которых использовался сжатый газ. В 1849 году по инициативе русского физика и электротехника Бориса Семеновича Якоби Невский и Воздвиженский проспекты в Петербурге стали освещать дуговыми лампами, а в 1856 году в дни коронационных торжеств в Москве была устроена праздничная электроиллюминация: на башнях Кремля зажглись дуговые лампы с автоматическим регулированием расстояний между углями – детище изобретателя Александра Ильича Шпаковского. В 1878 году наш соотечественник Павел Яблочков усовершенствовал конструкцию, поставив электроды вертикально и разделив их слоем изолятора. Такая конструкция получила название «свеча Яблочкова» и использовалась во всем мире: например, Парижский оперный театр освещался с помощью таких «свечей». Электрическая дуга давала яркий и достаточно сбалансированный свет, что позволяло использовать его очень широко. К 1884 году крупные американские города освещали более 90 тысяч дуговых ламп. Большинство людей связывают изобретение лампы накаливания с именем Эдисона. Однако, несмотря на его заслуги в этой области, изобретателем лампы был все же не он. Первая лампа накаливания больше напоминала ювелирное изделие или произведение искусства, как по трудоемкости, так и по стоимости. Задолго до Эдисона, в 1820 году, Уоррен Де ла Рю поместил платиновую проволоку в стеклянный сосуд, из которого был откачан воздух, и пропустил по ней ток. Лампа получилась удачной, но... платиновой! Она была настолько дорогой, что о ее широком использовании не могло быть и речи. Множество изобретателей экспериментировали с различными материалами, но лишь в 1879 году Джозеф Свен и Томас Эдисон независимо друг от друга разработали лампу накаливания с угольной нитью. Для своего изобретения Эдисон устроил массовую грандиозную презентацию: в канун нового, 1880 года, он использовал 100 своих ламп, чтобы осветить улицы, лабораторию и станцию городка Менло-Парк (Нью-Джерси). Поезда ломались от желающих посмотреть на это чудо, и Пенсильванской железной дороге даже пришлось пустить дополнительные составы. Лампы Эдисона работали около 100 часов, потребляли 100 Вт и давали световой поток в 16 кандел (для сравнения – современная 100-ваттная лампа накаливания дает свет силой 100–140 кандел). По конструкции лампа Эдисона отличалась от своих предшественниц. Первые нити накаливания представляли собой обыкновенные швейные нитки, покрытые углем. Они могла находиться в раскаленном виде в течение 40 часов. Эдисон перепробовал все вещества, содержащие углерод: продукты питания, смолы – всего шесть тысяч разновидностей растительного волокна. Лучший результат показал бамбук, особенно тот сорт бамбука, из которого был сделан футляр японского пальмового веера. Но планы Эдисона были значительно масштабнее, он хотел создать динамо-машину. Эдисон сконструировал двухфазный генератор. Тем самым он решил проблему, казавшуюся безнадежной даже ведущим электрикам того времени, ведь потребители постоянно включают и выключают свет в доме или в разных домах на одной улице. Динамо-машина была построена вопреки всем канонам конструкторской науки того времени. Дальнейшее совершенствование ламп происходило по двум направлениям: угольная нить была заменена в 1907 году на вольфрамовую, а с 1913 года лампы стали газонаполненными (сначала их заполняли азотом, потом перешли на аргон и криптон). Оба усовершенствования были сделаны в лабораториях компании General Electric, основанной Томасом Эдисоном. Лампа накаливания дешева, широко используется в быту, однако нельзя сказать, что свет ее идеален: он смещен в сторону красной и ИК-областей спектра. Эффективность также оставляет желать лучшего. В этом смысле лампа накаливания – скорее отопительный, а не осветительный прибор. Однако электрическая лампа больше похожая на лабораторный сосуд, чем на источник горячего и прекрасного света, плохо подходила к убранству роскошных гостиных богатеющей Америки и процветающей Европы. Более того, ее вызывающая нагота скоро превратилась в символ унижительной нищеты (рис. 145(б)).

Стремление украсить электрическую лампочку со временем вылилось в целое направление дизайна. Одним из первых художников, работавших в этой области, был знаменитый американец Луис Тиффани, объединивший свет и цвет. Как художник-

вitraжист, Луис Комфорт Тиффани создал первую лампу. В его стекольной мастерской Студия Тиффани оставалось множество обрезков, осколков разноцветного стекла – их было жалко выкидывать, они как россыпь самоцветов радовали глаз, сверкая гранями на солнечном свете и мерцая, как звезды при лунном. Луис Тиффани задумался: «Как можно использовать эти кусочки?» И начал выкладывать из стеклышек рисунок, а для того чтобы соединить получившуюся мозаику, придумал обернуть каждый осколок стекла фольгой смазанной клеем и спаял сложенный мозаичный рисунок. И спаял не просто плоский витраж, а сделал объемный, и подсветил его. Так случилось открытие, и получился шедевр! Создаваемые сказочным образом произведения искусства, сами были сказочными. Все что находилось рядом с ними, казалось банальным и безвкусным. Произведения, из спаянных между собой кусочков стекла, называются работами в стиле (технике) Тиффани. Этой технике уже больше 100 лет и она не теряет своей актуальности. Тиффани был сыном американского «короля ювелиров», но, несмотря на свое положение наследника великой ювелирной империи, заинтересовался не драгоценными камнями, а... разноцветными стеклышками. Он стал брать уроки живописи, учился в Париже, много путешествовал, изучая искусство Африки, Испании, Египта. Став художником, Тиффани решил заняться той областью художественного ремесла, которая была куда менее развита, чем живопись, надеясь, что в новой специальности он сможет гораздо ярче проявить свои таланты. Тиффани был пионером своего течения, ныне известного как «ар нуво» (от фр. *art nouveau* – новое искусство прим. авт. – И.Г.), или модерн. Он хотел добиться того, чтобы, в отличие от современной технологии окраски готового стекла, не дающей необходимой прозрачности, само стекло передавало текстуру и цвет, и потратил много времени на то, чтобы найти способ повторить или даже превзойти успех средневековых стеклодувов. Вера в почти чудесные внутренние свойства стекла привели дизайнера к величайшему открытию – разработке нового вида стекла, который он назвал «favrite», что по-латыни означает «сделанный руками». Создание уникального многоцветного «фаврильского» стекла с металлическим отливом привело художника к созданию знаменитых во всем мире «ламп Тиффани» – потрясающих по красоте абажуров, с которыми сегодня его имя ассоциируется у большинства людей. Создавая эти светильники, Тиффани одновременно решал проблемы комбинирования элементов внутреннего дизайна помещения и его освещения, поиска утонченного баланса и органического единства между функциональным предназначением предмета и его красотой. Выстраивание орнамента на его витражных лампах напоминает выращивание редких цветов и создание экзотических ландшафтов. Главная тема – цветы и растения, окрашенные во множество цветов и оттенков. Художник брал в качестве моделей для своей работы герань, мак, ломонос, молочай, пионы и много еще различных и экзотических растений таких, как ананас. Кроме того, Тиффани создавал лампы, украшенные геометрическим орнаментом. Основание лампы чаще всего было металлическим, иногда его украшала мозаика. Очень редко оно конструировалось под конкретную модель абажура, обычно его можно было соединить с любым из абажуров. Число подражателей и имитаторов Тиффани непрерывно росло... В то же время начинается постепенное развитие различных направлений в интерьерном свете. Вслед за «Ар-нуво» зарождается и обретает свое начало такой стиль, как «Арт-деко». Это стиль звезд, зародившийся в Париже в период между Первой и Второй мировыми войнами. В целом стиль «Арт-деко» можно рассматривать как последнюю стадию развития искусства периода Модерна или как переходный стиль от Модерна к послевоенному функционализму, дизайну «интернационального стиля». Это смешение элементов ампира, архаики египетского искусства, индийской экзотики и африканского искусства. В 20-е годы XX века эталоном «Арт-деко» стали роскошные интерьеры океанских лайнеров и дорогие отели. Светильники приобретали привлекательные строгие формы, отличаясь качеством и натуральными материалами, которые очень ценились. Такие светильники могли себе позволить только очень богатые люди.

Минимализм можно рассматривать как реакцию на эмоциональность абстрактного экспрессионизма, господствовавшего в искусстве на протяжении 1950-х годов. Наиболее известными минималистами являются: Андре, Джадд, Келли, Ле Витт, Мэнголд, Стелла, Флавин.

Специалисты выделяют следующие характерные признаки минимализма:

- минимальное количество цветов;
- предельная простота оформления;
- геометрзм фигур: круг, прямоугольник, прямая, может быть мягкий изгиб (никаких спиралей).

В интерьере минимализму свойственны самые современные материалы: сталь, матовое стекло, натуральное дерево, алюминиевые профили. Несомненно, вид светильников начинает быстро меняться для того, чтобы соответствовать стилистике интерьера. В формах осветительных приборов вы вряд ли найдете излишества или какое-либо смешение цветовой гаммы. Минимализму не присущи такие возможности использования цвета как в поп-арте. Все должно быть просто и лаконично. Учитывая, что минимализм был навеян простотой Востока, кроме обычных материалов, таких как стекло, алюминий, пластик, появляются новые для европейцев материалы для производства светильников. Это, конечно же, бамбук (бамбуковые палочки). Из них делают и основания для светильников, и даже абажуры. Чтобы отобразить стилистику минимализма, возникает идея использования просто ленты ткани.

Здесь выразительность достигается за счет контраста: черное и белое, лен и хлопок, бетон и натуральный камень; полированная древесина, ваза с одиноким цветком, одно яркое пятно живописи на стене, один всплеск в монохромной, выдержанной композиции, – все это «простота» одного из самых популярных стилей конца XX – начала XXI века (рис. 146).

В конце XX века появляется стиль хай-тек (hi-tech – высокая технология). Он родился в революционные 60-е прошлого века. Дизайнеров того времени вдохновили на подвиги представители архитектурных течений 20–30-х годов, в особенности, конструктивисты.

Новый шаг в развитии техники интерьерного освещения был сделан, когда в конце 70-х начали выпускаться галогенные лампы для диапроекторов, питавшиеся от 12-вольтового источника. К инертному газу, окружающему нить накаливания в обычной лампе, добавились химические элементы, известные в науке как галогены: фтор, йод, бром и так далее.

Эффект превзошел все ожидания: благодаря экспериментам с этими лампами галогенные светильники появились во многих домах. Возможности применения светильников с галогенными лампами очень велики и разнообразны. Эти лампы с легкостью заменяют обычные лампы накаливания. Они универсальны и используются в различных помещениях. Эти лампы чаще всего можно встретить в стиле хай-тек. Их компактные габариты нашли широкое применение в разнообразных формах светильников в частных и общественных интерьерах (рис. 147).

Этот стиль возник из дизайна промышленных помещений, где все элементы обстановки подчиняются функциональному назначению, и поначалу представлял собой скорее подход к архитектуре, чем особый стиль. Элементы индустриальной эстетики перешли в жилое помещение, где получили дальнейшее развитие: вышла смесь высоких технологий и конструктивизма.

Основными чертами этого стиля являются максимально функциональное использование пространства и сдержанный декор. Для стиля характерны стремительные, прямые линии, обилие стеклянных и металлических деталей. В этом стиле уместно использовать незадекорированные трубы и воздуховоды, выделять балки и крепежные элементы, оставлять незакрепленные кабели. Все технические и конструкторские элементы, которые было принято убирать и прятать, теперь можно спокойно выставить напоказ. И это будет являть не небрежностью, а модной характерной чертой стиля high-tech.

Хай-тек можно отнести к ультрасовременным стилям, в нем применяются конструкции, свойственные промышленным зданиям. В мебели и утвари используются технизированные формы предметов и материалы, связанные с техникой: нержавеющая сталь и хромированные поверхности, гнутые металлические трубы, вращающиеся сидения, модификация уровней. Широко используются мобильные перегородки, способные смыкаться и раскрываться, что позволяет менять планировку. Технологический дизайн везде: толчки, стены, полы, лестницы, окна, двери.

Световые приборы тоже не отстают в своем дизайне от мебели в интерьере. Визуально они очень техногенны, их электрические механизмы иногда специально открыты взгляду. Сочетание металла и стекла в светильниках подчеркивает их продуманность и современность. В интерьерах стиля хай-тек светильники часто монтируют прямо в мебель. Формы осветительных приборов разнообразны. Часто используют светильники на кронштейнах, подвесах, тросах, треках и подобных конструкциях, что очень удобно. Полное отсутствие декора компенсируется «работой» материала: свет на стекле, хроме, политуре дерева и т.п. В этой стилевой группе активно используется эстетика хорошо организованного офиса, навыки работы в компьютерном окружении. Из-за использования новейших технологий, материалов, оборудования, квартиры в стиле хай-тек часто сравнивают с космическим кораблем или летающей тарелкой. Стиль может ассоциироваться и с темой взгляда в будущее, и с «техно», и с «индустриальными» мотивами.

Только при условии достаточной освещенности мы можем определить реальный объем предмета или сооружения. Если же контрасты отсутствуют, то человеческий глаз воспринимает форму как силуэт. В современных жилых интерьерах сейчас стало модным использование рельефов на стенах и потолках помещений. Чтобы усилить впечатление от задуманного, необходимо тщательно продумать расположение этих рельефов относительно источника света. Создание системы освещения может до неузнаваемости изменить привычный интерьер квартиры. Только при помощи грамотной организации и расстановки светового оборудования одно и то же помещение может видоизменяться в течение дня, не требуя кардинальной перепланировки и ремонта. Чтобы создать или улучшить световую среду дома, предварительно нужно проанализировать стандартное световое оборудование вашего жилого пространства, количество естественного света и только после этого продумать необходимые дополнения и изменения. Существует четыре основных типа освещения. Прямой свет. Создается осветительными приборами направленного действия или настольными лампами. Луч падает непосредственно на то место, которое должно быть освещено. Свет яркий, тени контрастные. Такие приборы могут быть использованы в качестве бокового света. Яркие блики оживляют пространство и выгодно выделяют достоинства интерьера. В этом случае, однако, надо очень тщательно подходить к выбору направления луча, чтобы правильно расставить акценты. В центральном зале, например, насыщенные световые пятна, разбросанные по стенам, расширяют цветовую палитру от алого до темно-пурпурного и бордо, оттеняют резьбу на камине или выхватывают из мрака нишу.

Непрямой свет. Его еще называют отраженным или экранированным. Источник света направлен на какую-то поверхность, как правило, белую, которая отражает и распределяет свет по всей комнате. Здесь можно использовать галогенные лампы, направленные вверх или на стены, подвесные потолки или светильники, спрятанные в карнизах. Это ровный, спокойный свет без четких теней. Если в комнате используется только непрямой свет, он стирает рельефы и расширяет пространство. Он часто сочетается с другими видами освещения. Рассеянный свет – это промежуточное освещение между прямым и непрямым светом. Луч, проходя через полупрозрачный экран (абажур, рельефное стекло), распространяется по всей комнате. Этот теплый свет создает своего рода сияние. С появлением галогенных ламп такой тип освещения почти перестали использовать, однако теперь он снова входит в моду. Его дают матовые люстры, бра, ночники, закрытые абажуры, китайские фонарики. Годятся для этой цели и ширмы.

4-й тип Смешанное освещение. Оно объединяет в одном источнике света два или три предыдущих вида освещения, распространяя свет одновременно вверх, вниз или через полупрозрачный экран. Таковы, например, свисающие с потолка абажуры. Та часть осветительного прибора, которая рассеивает свет, может быть цветной. Существует и такое понятие, как точечное освещение. Это мелкие светильники с узким направленным лучом, укрепленные на потолке или стенах, которые могут вращаться. Их может быть множество, и используются они для того, чтобы акцентировать внимание на деталях обстановки: выгодно подать картину, старинный туалетный столик работы известного мастера – гордость хозяек или полку с экзотическими сувенирами. Точечный свет тоже, как правило, сочетается с другими видами освещения. Начиная работу по обустройству квар-

тиры, заранее позаботьтесь о том, каким будет освещение. Определите места для электрических розеток, подумайте, где будут висеть бра, подвесная лампа и т.д. Сочетая разные типы освещения, избегайте «переосвещенности», не злоупотребляйте прямым светом, остерегайтесь света, направленного прямо вниз. Не забывайте, что слишком яркие контрасты создают ощущение дискомфорта. Помните, что мягкий белый свет (галогенные лампы) лучше использовать для общего освещения, лампы накаливания для местного. Может быть, к вашему интерьеру подойдет абажур золотистого цвета или лампы пастельных тонов – они делают освещение более теплым.

При направленном вверх свете возникает иллюзия, что потолок «приподнимается».

Выбор светильников с расположением плафонов вверх или вниз в первую очередь зависит от личных предпочтений. В случае, если плафоны направлены вниз, то лучше ставить матовые лампы, они дают более мягкий, не раздражающий глаза, свет. Если плафоны направлены вверх – можно ставить прозрачные лампы. В любом случае выбора, не стоит превышать заявленную изготовителем светильника мощность ламп, иначе могут перегреться провода. При натяжных потолках лучше выбирать направленные вниз плафоны, подвесные (на цепочке или шнуре) люстры и светильники или потолочные плафоны с лампами маленькой мощности. Достижения нашего века – криптоновые, галогенные, флюоресцентные светильники помогут вам правильно оформить ваш дом и сделать его желанным островком уюта и отдыха. Если вы решили покупать энергосберегающие лампы, то необходимо обязательно обращать внимание на цветность. Она измеряется в кельвинах: 6000К – голубой оттенок, 3500К – белый оттенок, 2700К – желтоватый оттенок. Учет естественной освещенности здания и организация искусственного освещения интерьеров входят в число средств создания комфортных условий для проживания. Нужно стремиться к рациональному использованию дневного света. В южных широтах необходима защита от излишка солнечных лучей, в северных, наоборот, следует максимально обеспечить доступ естественного освещения. При проектировании интерьера важно учитывать особенности физиологии зрения человека. Нормальная работа глаз возможна только в комфортной визуальной среде с хорошо продуманным освещением. Искусственный свет, как и дневной, влияет на наше настроение и эмоции. Плохое освещение в доме – это не только испорченное зрение: при недостаточном освещении может возникнуть состояние угнетенности, а иногда и депрессии. Но в то же время и при очень ярком, ослепляющем свете быстро наступает утомляемость, что также создает дискомфорт и приводит к потере зрения. Существуют три основных вида искусственного освещения: прямое, направленное и рассеянное (равномерное). Прямое освещение обеспечивают светильники с открытыми для глаз источниками света: всевозможные люстры, бра, торшеры, плафоны, точечные светильники – так называемое «звездное небо». Светильники второй группы используют отраженный от стен или потолка свет. В подвесных потолках источники света скрываются за ребрами перекрытия или экранами-отражателями, карнизами, отсюда их название: скрытый свет. К третьему типу мы относим светящиеся потолки, имитирующие дневной свет. В этом случае лампы встраиваются под перекрытием и закрываются матовым стеклом. Сами источники света делятся на лампы накаливания, галогенные, дневные и так называемые люминесцентные лампы. У каждого вида – свой спектр. – В лампах накаливания присутствуют желтые цвета, а в лампах дневного света – голубые. Галогенные лампы наиболее близки по своему спектру солнечному свету. – По мощности галогенные лампы на первом месте, они также и наиболее экономичны. – б) Лампы накаливания уступают галогенным по своим параметрам, но они дешевле. – 5. Лампы дневного света применяются в жилых интерьерах сейчас все чаще, в основном для подсветки потолка или стен. Большую популярность получили сегодня низковольтные осветительные системы, состоящие из шин, по которым идет ток трансформатора и галогенных светильников. Шинопровод позволяет перемещать светильники вдоль направляющих и тем самым изменять потоки света. Но мода изменчива и диктует свои правила. Все должно меняться, и этому закону подчиняется развитие стилистики. В начале XX века рождается такой стиль, как конструктивизм. Его развитие называют естественной реакцией на изощренные флоральные, то есть растительные, мотивы, присущие модерну, которые довольно быстро утомили воображение современников и вызва-

ли желание поисков нового. Это новое направление начисто было лишено таинственно-романтического ореола. Оно было сугубо рационалистично и подчинялось логике конструкции, функциональности, целесообразности. Примером для подражания служили достижения технического прогресса, вызванные социальными условиями жизни наиболее развитых капиталистических стран и неизбежной демократизацией общества. Характерные особенности конструктивизма в первую очередь были выражены в архитектуре, в фасадах зданий. Но внешняя оболочка неотъемлемо отражается в убранстве внутреннего обустройства (рис. 148).

Конструктивизму свойственна эстетика целесообразности, рациональность строго утилитарных форм, очищенных от романтического декоративизма модерна. Создаются вещи простых, строгих, удобных форм. Функции, назначение каждого предмета предельно просты и понятны. Никаких буржуазных излишеств. Простота доводится до такого упрощения, когда вещи – стулья, кровати, шкафы – становятся просто предметами для сна, сидения... Светильники тоже представляют собой простые строгие формы. В них можно прочесть рациональность и сдержанность. После окончания Первой мировой войны конструктивизм в мебели завоевывает важные позиции, опираясь на авторитет архитекторов, чьи новаторские сооружения служили подчас своими интерьерными демонстрациями мебельных экспериментов.

В конце 1950–1960-х гг. возникает неоавангардистское направление в американском и западно-европейском искусстве. Поп-арт возник как своеобразная реакция на засилье абстрактного искусства с его полным отрывом от реальности и как продолжение в условиях тотальной индустриальной цивилизации экстравагантных опытов дадаизма и сюрреализма 1920-х гг.

(*Поп-арт* – от англ. – *pop art*, сокращение от *popular art* – популярное, общедоступное искусство, термин объясняется также значением звукоподражательного английского «рор» – отрывистый удар, хлопок, шлепок, то есть как искусство, производящее шокирующий эффект) (рис. 149).

Поп-арт получил распространение, прежде всего, в искусстве США. Своими целями представители поп-арта провозгласили «возвращение к реальности», раскрытие эстетической ценности образцов массовой продукции. Они буквально воспроизводят типичные предметы современного урбанизированного быта (вещи домашнего обихода, упаковка товаров, детали машин и т.д.), широко пользуются привычным языком средств информации (штампованные приемы рекламы, прессы, телевидения, кино, документальной фотографии, комиксов и т.д.).

В этот необычный и яркий период начинается производство светильников. В их стилистике совершенно ясно прослеживаются черты поп-арта: сочные цвета, позитивные эмоции. Так как *pop art* – это еще и популярное искусство, то популярность и доступность проявилась и в создании, и разработке новых материалов, которые позволяли создать новые формы. Несомненно, появление пластика и полимеров нашли свое отражение в производстве. Множество светильников стали производить из пластиковых материалов, из которых можно было легко создавать причудливые и необычные формы. Этот материал был доступен по цене и позволял создавать совершенно новую атмосферу.

Однако, несмотря на большое количество образных ассоциаций, вызываемых у зрителя произведениями поп-арта, их кажущуюся злободневность, они отчуждены от подлинной реальности: яркие зрительные эффекты, достигаемые с помощью новейших искусственных материалов и сложных технических приемов, заглушают сквозящие в них ноты иронии, неприятия господствующего в обществе «потребления ради потребления».

В 1960–1970-е годы получает распространение, преимущественно в США, новое направление в живописи и скульптуре. Этим направлением стал минимализм.

Сама эстетика этого стиля пришла к нам с Востока: буддийская ипостась пустоты – как идеал, как совершенная форма жизни.

Как явствует из названия, искусство минимализма сведено к своей основной сущности; оно чисто абстрактно, объективно и анонимно, лишено внешней декоративности или экспрессивного жеста.

Живопись и графика минимализма монохромны и часто воспроизводят математически правильные решетки и линейные структуры. В то же время минимализм способен пробудить возвышенные чувства и ощущение бытия.

Предметы и пространство теряют формы, границы, создается иллюзия бесконечного пространства и невесомости. Минимализм – стиль предельно лаконичных форм, который характеризует полное отсутствие декора, орнаментов или детализировки фасадной отделки. Ясность композиций, монохромность, подчеркивание естественности фактур. Работа большими плоскостями, графичность (рис. 150).

Свет в интерьере. Как подобрать освещение так, чтобы оно радовало глаз и гармонировало с окружающим интерьером, вызывало нужное настроение и скрадывало недостатки квартиры? Задача непростая, но разрешимая. Правда, для этого придется приложить усилия.

Константа в свете. Темное помещение кажется меньше, чем оно есть на самом деле, поэтому маленькие комнаты нужно освещать ярко. Не забывайте о цветном свете. Так, неяркий розовый свет хорош для гостиной – в нем лица выглядят всегда свежими, молодыми и красивыми... Голубой и зеленый свет успокаивают, оранжевый – повышает аппетит и тонизирует. Чаще всего для наилучшего освещения используется сочетание верхнего света (потолочные светильники) и нижнего света (настольные, настенные и напольные светильники). Потолочные светильники наиболее распространены в повседневной жизни. Их используют как в жилых, так и в офисных, служебных, складских и т.п. помещениях. Современные компактные потолочные светильники – встроенные, точечные с разнообразной цветовой гаммой света – сменили в интерьерах наших квартир приевшиеся люстры 60–70 годов. В офисных и служебных помещениях чаще используют потолочные светильники дневного света, галогенные светильники и энергосберегающие лампы.

Очень широк выбор светильников специализированного назначения: аварийные светильники для АЗС, экспозиционные светильники, прожекторы, взрывозащищенные светильники. Они содержат светоотражатели с оптимальной светоотдачей, имеют большую степень защиты от возможных внешних воздействий, что гарантирует безопасность их эксплуатации. На этом ресурсе можно ознакомиться с широким ассортиментом светотехники, предлагаемой компанией Эмика (рис. 151–158).

Напольные светильники. Здесь нас ждет полет фантазии дизайнеров – от традиционного торшера до светильников самых причудливых форм, светильников-ширм, светильников в форме кристаллов, животных и т.д. Напольные светильники традиционно размещаются в гостиной, спальне и других «затененных» пространствах. Обычно они дают не очень яркий рассеянный свет.

Встроенные настенные светильники с направленным потоком как наиболее массовые в применении в музеях. Они освещают небольшое пространство. При всем разнообразии дизайна светильники этого типа – все же вещь преимущественно функциональная, поэтому главное при ее выборе, чтобы свет был достаточно ярким, но не слепящим (рис 159).

Декоративное. Помимо функционального освещения существует еще и декоративное. Это в первую очередь различные подсветки, акцентирующие внимание на каких-то деталях интерьера – картинах, скульптурах, аквариумах и т.д. Интересного эффекта можно добиться, если подсветить пол – возникает чувство невесомости и «хождения по воде». Декоративный эффект можно построить и на игре света и тени (рис. 160).

Сейчас некоторые фирмы выпускают светильники из нетривиальных материалов – алебастр, янтарь, гранит (для основания настольных светильников), кожа. Как правило, такие светильники используются для «презентационных» помещений – гостиная, кабинет. Не так роскошны, но зато разнообразны, практичны и недороги светильники из пластика. Для экспозиции в стиле хай-тек незаменимы светильники из стекла и металла (рис. 161).

Собственно, основных правил при выборе светильника немного: он должен давать тот свет, который вам нужен по степени яркости, и направленный туда, куда вам нужно, быть удобным в обращении, радовать глаз и не «выпадать» из общего стиливого решения интерьера. Все остальное зависит от вашего вкуса, фантазии, материальных возможностей и размеров экспозиции. Светильники наружного освещения (рис 162). Традицион-

ный подход к освещению интерьера предполагает использование осветительного оборудования в двух аспектах:

Создание светового комфорта находящихся в помещении людей. Использование светильников и светодиодных светильников как элементов дизайна. Появление современных осветительных систем делает возможным реализацию еще одной функции осветительных установок – *Сам свет становится элементом дизайна* (см. рис. 163–174).

Архитектура и дизайн в данном случае решают одну из главных задач – организацию **комфортного для проведения досуга** пространства. Только архитектура ставит на одно из первых мест композиционную задачу: при помощи различных источников света (направленных, скрытых или рассеивающих) создать ощущение нового пространственного решения интерьера, выделить главное, поставить нужные акценты. Дизайн же, скорее, решает конструктивную и эстетическую проблемы: какими должны быть форма светильников и источников света, их цвет и пространственные характеристики, а также технология и материалы, используемые для их изготовления (рис. 175). Вот с этих двух позиций мы и рассмотрим, как можно решить проблему света в интерьере. При помощи света мы можем организовать нужное для нас пространство. Но сначала необходимо понять, что мы хотим получить в результате. Например, если мы имеем небольшую по площади и высоте экспозиционную площадь, конечно же, нам хочется сделать ее просторней. Раздвинуть стены или приподнять потолок мы не в состоянии, остается использовать иллюзорные особенности цвета и света. Такую возможность предоставляет нам скрытый свет (рис. 176). При использовании приема скрытого освещения светильники прячутся за какой-нибудь архитектурной деталью: карнизом, колонной, капителью, подвесной частью потолка или выступающим рельефом стены. Сам источник света невидим для глаз, и только свечение дает представление о его характеристиках. Такие подсветки бывают равномерными и точечными. При точечном освещении каждое световое пятно имеет четкие границы. При равномерном освещении все потоки света сливаются в единое пятно. Размеры светового пятна зависят от мощности и формы светильников (рис. 177). Если подсветить потолок по периметру комнаты лампами дневного света, спрятанными в карниз или за выступ стены, можно добиться эффекта парящего потолка. Возникает ощущение отрыва потолка от стен, проникновения воздуха и естественного света, что приводит к зрительному увеличению высоты стен комнаты. Цвет ламп должен быть в этом случае нейтрального или холодного оттенка. «Раздвинуть» стены можно также при помощи встроенного света. Только теперь световой поток нужно направить равномерно вниз по стене: освещенные поверхности стен как бы раздвинутся в стороны. И в этом случае желательно использовать лампы с нейтральным или холодным спектром. Если же нам нужно удлинить помещение, то выделять светом и цветом необходимо только одну стену, опять же используя холодный спектр. Вообще нужно всегда помнить, что теплые цвета приближают, а холодные – зрительно удаляют предметы (рис. 178). Поэтому добиться обратного эффекта – уменьшения расстояния – возможно, вводя теплую цветовую гамму и интенсивную подсветку удаленной стены. Если нет необходимости менять размеры пространства помещения, а хочется только внести в него ощущение воздушности естественного освещения, то здесь понадобится скрытый свет с более естественным спектром, например от галогенных светильников: их равномерное распределение плоскости пола, куда они спрятались, поможет достичь эффекта сливающихся в единую линию потоков света (рис. 179).

Модный ныне прием подсветки пола тоже из ряда скрытого света. Светильники располагаются в углублениях ниже уровня пола и закрываются стеклянной противоударной плиткой. При этом возникают удивительные иллюзии невесомости и парения, эфемерного пространства, отрыва стен от пола, или образуется световая преграда для продвижения. Такие приемы при грамотном их использовании помогут создать индивидуальный и неповторимый интерьер дома. Кроме создания архитектурных иллюзий, скрытый свет используется как постоянный элемент интерьера в помещениях, требующих равномерной освещенности, например в кабинетах. В залах необходимо применение мягкого, равномерного, не слепящего освещения – наилучший выход для создания комфортной обстановки, помогающей расслабиться и полноценно отдохнуть (рис. 180).

Интересен прием светящегося потолка. В этом случае свет исходит из спрятанных за стеклянными витражами люминесцентных или галогенных ламп. Такая конструкция

потолка позволяет создать ощущение верхнего естественного света, а также зрительно увеличить высоту помещения, снять тяжесть низких перекрытий. Особенно это актуально для темных (без окон) анфиладных залов или других помещений (рис. 181). В зависимости от того, какие формы придать членениям такого потолка и какое стекло применить (цветное, рифленое, молочное или прозрачное), получатся различные варианты оформления. Можно имитировать форму светового фонаря, положив под наклоном поверхности стекло, можно вставить цветные стекла в хромоыые или позолоченные направляющие, что придаст интерьеру классический или современный оттенок, можно решить светящийся потолок чисто в хай-тековском авангардном стиле (рис. 182).

Еще одним вариантом использования скрытого света являются подсветки ниш, рабочих поверхностей, емкостей для хранения, и всевозможного оборудования. В последнем случае используются полупрозрачные стеклянные двери. Подсветка встраивается внутрь такого шкафа сбоку или сверху, а иногда и снизу. Это очень эффектный прием, позволяющий к тому же по-новому посмотреть на привычные вещи и окружающее пространство. При установке скрытого света освещать можно только хорошо отделанную поверхность без трещин и других изъянов, так как такое освещение моментально подчеркнет все дефекты. Следующим моментом в проектировании будет согласованность всех остальных видов светильников с продуманным скрытым освещением. Традиции устройства света в интерьере имеют две ярко выраженные тенденции – американскую и европейскую (рис. 183).

– *Американская тенденция* предполагает использование большого количества отдельных светильников, торшеров, бра, благодаря которым создается общий рассеянный фон и зонирование помещений. Можно включать попеременно свет то в одной части комнаты, то в другой или использовать все освещение. Такой способ придает индивидуальность помещению и, что немаловажно, позволяет сэкономить деньги, по необходимости используя тот или иной источник освещения (рис. 184).

– *Европейская традиция* подразумевает наличие крупных люстр, расположенных обычно по центру потолка. В нашей действительности мы применяем совмещенный тип освещения: верхний свет люстры, настенные бра и напольные торшеры. Необходимо четко представить себе, в каких зонах и на каком уровне расположить светильники. Большого эффекта удастся достичь, располагая светильники разной интенсивности на разных уровнях. Нежелательно применять разностилевые осветительные приборы. Исключения составляют интерьеры, включающие в себя коллекционные и антикварные элементы.

Для анфиладной схемы как мы уже отмечали ранее, подходит скрытый свет, точечные светильники, бра и ночные лампы. Верхний свет люстры не очень уместен в комнате для сна, хотя традиционно он всегда использовался в наших домах в «приглушенном» виде (абжуры, плафоны).

В кабинетах интенсивность света должна регулироваться. В таком помещении светильники обычно сосредоточены над рабочим местом. Добиться необходимого расслабления помогают настенные бра и торшеры. Люстра здесь неуместна, а вот стеклянный светящийся потолок с цветным витражом и галогенной подсветкой будет не только освещать, но и украшать рабочий кабинет.

Вспомогательные помещения также могут иметь три уровня света. Точечные встроенные в потолок светильники с матовыми плафонами помогут рассредоточить по всему интерьеру. Подвесной светильник может быть любой формы, но обязательно следует закрыть его плафоном, лучше в виде «таблетки» или «тарелки» с одной или несколькими лампами накаливания. Для удобства зеркало над раковиной освещают с двух сторон или сверху специальными закрытыми бра или галогенной подсветкой. Естественно, при выборе светильников нужно придерживаться одного стиля. Сейчас выпускаются комплекты светильников для ванных комнат различных модификаций, форм и цвета.

Потолочный светильник необходим, так как он хорошо освещает пол и стены. Лучше выбрать светильник с несколькими лампами и матовыми рассеивателями. Открытых ламп в детской лучше избегать. Исключением могут стать настольные лампы с галогенными источниками света. Для интерьера детских музеев подходят шинопроводы с галогенными лампами, закрытыми яркими рассеивателями в виде различных фигурок.

Цвет является визитной карточкой любого музея или музейной экспозиции. Конечно же, свет в этом помещении должен соответствовать по стилю и дизайну свету всего интерьера в целом и иметь хотя бы два уровня. Верхний свет может быть представлен подвесным светильником и скрытым освещением, уместны и точечные встроенные светильники. Бра хорошо смотрятся при достаточно большой площади интерьера. Вообще, при низком потолке должны использоваться подвесные, плоские светильники, максимально приближенные к потолку, или шинная система освещения. Лучше избегать больших низковисящих люстр в центре зала. Светильники желательно рассредоточить по всему залу с учетом их функциональной значимости. После того как дизайнеры определились с источниками света и со всевозможными композиционными вариантами освещения, важно проделать расчет нагрузки, создаваемой вашей светотехнической аппаратурой, точно разместить все приборы и светильники на плане экспозиции.

Высококачественная светотехника в Беларуси

В мире на сегодняшний день только три фирмы, специализирующиеся на светотехнике, предлагают продукцию «прайм-бренд», что означает безупречное качество изделий. Это OSRAM, GE Lighting и Philips Lighting. Именно продукцию фирмы OSRAM предлагает своим покупателям и партнерам предприятие «Тралс». Поэтому хотим рассказать об этой марке. Один из старейших производителей светотехники, немецкая компания OSRAM, являющаяся дочерним предприятием концерна Siemens, поставляет свою продукцию более чем в 140 стран, обеспечивают стабильные поставки 57 заводов в 18 странах и более 60 торгово-сбытовых филиалов, расположенных по всему миру. В частности, в августе 2003 года фирма OSRAM купила акции ОАО «Смоленский электроламповый завод», где начался выпуск ламп OSRAM. Одним из первых поворотных моментов в истории фирмы можно назвать 1905 год, когда Ф. Блау и Г. Ремане усовершенствовали лампу Эдисона, заменив угольную нить более прочной металлической. На следующий год в Императорском патентном ведомстве за обществом Auer-Gesellschaft был зарегистрирован товарный знак OSRAM (от названий двух металлов, использовавшихся в нитях ламп – Осмий и вольфрам), а в 1919 году была основана одноименная фирма. С тех пор постоянное внедрение новинок становится политикой компании. В 1925 году OSRAM разработала лампы BILUX с двумя нитями для автомобильных фар. В 1936 году фирма выпустила на рынок первые люминесцентные лампы. Сегодня это классические представители экономичных ламп, потребляющие в зависимости от типа и яркости на 85% электроэнергии меньше, чем лампы накаливания. Фирма стала первым производителем ламп, выпустившим в 1985 году на рынок энергосберегающие компактные люминесцентные лампы. В 1990 году фирма OSRAM разработала лампы DULUX L, отличающиеся более компактными размерами и открыла тем самым новые возможности применения современных энергосберегающих ламп. На сегодняшний день примерно 30% всего оборота фирмы OSRAM составляют изделия, разработанные менее пяти лет назад. Самую значительную часть оборота компании составляют продукты для общего освещения. OSRAM также занимает лидирующие позиции на рынке электронной пускорегулирующей аппаратуры для ламп. Большое стратегическое значение для развития компании имеет быстро растущий рынок оптических полупроводников. Высокий инновационный темп характеризует также рынок фотооптических специальных ламп, на котором компания также занимает одну из лидирующих позиций. OSRAM обеспечивает высочайшее качество своей продукции, разрабатывая и производя ее в строгом соответствии со стандартом 150 9001. Более 5% от общей суммы оборота расходуются на научно-исследовательские и конструкторские работы. Защита окружающей среды является одной из главных задач фирмы. С 1997 года идет процесс сертификации заводов OSRAM по стандарту DIN ISO 1400. Все находящиеся в ФРГ производства фирмы, один завод во Франции и два в Италии успешно прошли экологический аудит. OSRAM работает над программой 100% переработки для всех своих ламп. Более 5000 типов различных ламп и электронных систем фирмы позволяют увидеть окружающий нас мир в новом, более красивом свете. Они делают нашу жизнь более безопасной и удобной, способствуют прогрессу в науке и технике и экономному обращению с нашими ресурсами. И еще один момент. Качество продукции OSRAM не так давно было подтверждено Аме-

риканской академией киноискусства, присудившей компании два «Оскара» за разработку и производство специальных ламп для киноиндустрии. В Беларуси продукцию предприятия представляет ОДО «Тралс» – официальный дистрибьютор фирмы OSRAM. Компания «Тралс» имеет почти десятилетний опыт работы на местном рынке, причем последние несколько лет именно на рынке светотехнической продукции. Начав свою деятельность с поставки источников питания самых разных типов – от батареек для наручных часов до мощных аккумуляторов для, например, телефонных станций – общество сейчас является одним из крупнейших поставщиков продукции OSRAM. В прайс-листе «Тралс» более 2000 наименований ламп общего назначения, галогенных, газоразрядных, люминесцентных, специальных (для фото и кино, медицины, театральных и т.п.) ламп и различного светотехнического оборудования. О серьезности намерений общества говорит тот факт, что оно обеспечивает светотехнической продукцией такие организации, как Дворец Республики, Госцирк, Мингорсвет, Белорусскую железную дорогу. С предприятием «Тралс» теснейшим образом сотрудничают и фирмы, занимающиеся оформлением интерьеров, например, компания Ю. Скорыниной, «Мегафорт-плюс», «АДК» и продавцы светильников, комплекующие свой товар лампами OSRAM («Люкспол», «Ленмар», «Грайз», «Белорусско-кипрский торговый дом» и др.). Освещение – очень действенный фактор в современной архитектуре зданий. *Рассмотрим типы музейного освещения.*

В музеях наряду с естественным освещением применяется и искусственное, причем большинство проектировщиков отдают предпочтение последнему типу, в связи с чем закрывают все окна, тем самым увеличивая экспозиционную площадь во много раз. Однако есть все основания предполагать, что в будущем дизайнеры вернуться к смешанному типу освещения при создании музеев, потому что естественное освещение улучшит визуальное восприятие при просмотре произведений искусства: живописи, графики, скульптуры. Верхний свет широко распространен в экспозициях картинных галерей, но применяется также и для других экспозиций например, в Государственном музее этнографии народов СССР в Ленинграде. При системе различных фонарей над окнами в потолке он дает большую освещенность стен. Над потолочными окнами во избежание прямых солнечных лучей строят на крыше стеклянные фонари, направляющие световые лучи на стены и центральную часть зала. Верхний свет хорошо освещает стены за исключением той их части, которая расположена над экспозиционным поясом. Чтобы увеличить освещенность стен, создают подвесной (экран - веларий, или ложный потолок, направляющий основной световой поток на стены зала. Но такой прием удобен, когда на центральной оси зала нет экспонатов. Система освещения должна обеспечить наилучшие условия видимости предметов при наименьшем утомлении зрения, а также предохранять экспонаты от яркого света, особенно от воздействия ультрафиолетовых и инфракрасных лучей. Основной световой поток должен быть направлен на экспозиционный пояс. (Цитируем по Михайловская А.И. «Музейная экспозиция» / организация и техника / М.: Совет. Россия. – 1964. – С. 132. – И.Г.).

Музеи обычно используют днем естественный свет/ освещая искусственным светом лишь отдельные витрины и экспонаты/, а вечером – искусственный. Во многих случаях в экспозиционных залах применяют только искусственный свет. При проектировании историко-краеведческих музеев с экспозиционной площадью до 1000 кв. м., где вопрос экономии пространства стоит очень остро необходимо вообще отказаться от естественного освещения.

Однако есть ряд проектов, где учтены требования заказчика и применен веларий в силу определенной специфики показываемого материала, или в связи с необходимостью показывать наряду с постоянными экспонатами произведения искусства.

«Кроме того многие экспонаты / ткани, бумага и пр./ меньше выцветают от искусственного света, чем от солнечного. По данным Р. Келли выцветание от люминесцентного освещения составляет 59,4 процента, а от ламп накаливания 55,2 процента/ выцветание от естественного света принимается за 100 /.»*

Рациональное освещение должно прежде всего обеспечивать достаточную освещенность площади и экспонатов. **

Достаточной обычно считают освещенность равную примерно 60 люксам 3/. В среднем норма освещенности естественным светом – от 60 до 100 люкс. При искусственном освещении люминисцентными лампами доводят до 300 люкс.

Освещенностью называют отношение светового потока, падающего на поверхность, к площади этой поверхности. ЛЮКС – единица освещенности, равная световому потоку в 1 люмен, равномерно распределенный на площади в 1 кв. м. Люмен – единица светового потока, полученного от источника света, равного международной свече/ единице силы света.

Таким образом, наиболее выгодны для увеличения освещенности цвета – белый, светло-желтый и светло-голубой. К ним часто присоединяют светло-зеленый, имеющий коэффициент отражения 0,69 2/. По этим данным приблизительный коэффициент отражения поверхности черного цвета равен – 0,04, темно-синего, темно-красного – 0,1, темно-серого – 0,15, зеленого – 0,16, красного с оранжевым оттенком – 0,29, горохово-желтый – 0,25, средне-красного – 0,3, бежевого 0 0,38, терракотового – 0,40, голубого – 0,45, резедово-зеленого – 0,48, хромово-желтого – 0,55, бело – 0,75.*

Для хорошего освещения требуется достаточно равномерное распределение светового потока. Очень важно равномерно распределять световую нагрузку, потому что при особенно резких контрастах для полного восстановления чувствительности глаза иногда нужно длительное время / до 40–50 минут/. Исключить резкие тени от предметов, прямой слепящий свет от источников света.

В настоящее время художники стали все чаще применять рассеянный естественный свет, используя хрустальные, призматические, рифленые или матовые оконные стекла и стеклоблоки, экраны из матового стекла на окнах и т.п. В качестве светильников очень часто используют гильзы от снарядов, вставляя в них различные светофильтры, лампы накаливания. Вид матовой полированной бронзы в экспозиции создает свой особый, неповторимый колорит.

Чтобы в поле зрения не попали слепящий или отраженный источник света и другие отражения, не следует применять мебель с большими лакированными поверхностями, делать полы из блестящих плиток, помещать вход против стены с окнами, использовать источники света без матовых колпаков или отражающих приспособлений.

Хорошо зарекомендовали себя жалюзи из тонкого алюминия или пластмассы: они создают равномерное освещение, устраняют блескость, мешающую зрителю.

Двусторонний боковой свет в недостаточно широких залах /6–7 м/ мешает равномерной освещенности экспонатов. К сожалению, можно констатировать, что в большинстве перефирийных историко-краеведческих музеях это обстоятельство недооценивается персоналом музея, что ухудшает общее впечатление от просмотра экспозиции. Следует закрывать окна одной стороны зала.

На стендах, перпендикулярных междуоконным простенкам, наиболее благоприятно освещены участки, расположенные на линии, идущей от центра окна под углом 45 градусов.

Ввиду того, что простенки между окнами иногда очень затенены, ставят двойные щиты углом, обращенным к середине прохода или добавляют небольшие щитки под углом 45 градусов. Это экономит площадь и дает равномерное освещение щитов, при таком расположении стендов нельзя делать длиннее 2,5–3 м, так как дальше этого падает освещенность поверхности.

Когда двусторонние витрины расположены перпендикулярно к междуоконными простенками, одну сторону витрины, чтобы на нее не падали отблески от соседнего окна, закрывают матовым стеклом. Это рассеивает свет внутри витрины. Иногда витрины делают шире с той стороны, которая примыкает к простенкам, ставят небольшие витрины под углом в 45 градусов к окну. Подвижные экраны из матового стекла помогают регулировать освещение в зависимости от направления лучей. Матовые и рефленные стекла в нижней части окон способствуют уничтожению отражений, но полностью их не устраняют. Особые рассеивающие и призматические стекла в окнах и пустотелые стеклянные блоки помогают получить равномерное освещение, создать минимум отражения в витринах. Верхнее освещение витрин с застекленным потолком обладает крупным недостатком: переплеты верхних рам и предметы на верхних полках отбрасывают через стеклянные

ные полки тени на экспонаты, помещенные ниже. Поэтому желательно делать верхнее матовое стекло или сплошным или составным из более мелких стекол, соединенных в стык, без переплетов. При этом необходим двойной стеклянный потолок, в котором места стыков верхнего потолка не совпадают со стыками нижнего.

Современное оснащение осветительной техникой значительно усложнилось, ввиду усложнения общей структуры самого музея. Выросли требования и к проектировщикам и к художникам-экспозиционерам. Достаточно привести пример выполнения работ в небольшом историко-краеведческом музее г.п. Бешенковичи Витебской области, где наряду с установкой люминисцентных ламп типа ЛДУ в нишах, применялся подвесной потолок, собранный из осветительных блоков из 4-х ламп холодного свечения, одновременно были установлены небольшие светильники из снарядных гильз с пальчиковыми лампами накаливания. Таким образом, весь потолок был набран из различных ламп, что в результате обеспечило хорошее освещение, которое не мешало зрителю и в то же время создавало сильное эмоциональное впечатление от всей экспозиции в целом. Очень важно приблизить их к зрителю, придать им соответствующий вид и положение с помощью подставок или держателей, умело выбрать цвет фона и хорошо осветить.

3.1.2. Методы организации построения экспозиции

К наиболее раннему методу построения экспозиций относится практика создания международных выставок как наиболее важный этап практической реализации музея как такового. До этого присутствовала методика сосредоточения коллекций по их видовому признаку. Исключительно важным событием стала Первая Всемирная промышленная выставка 1851 года в Лондоне, получившая название «великой». Инициативу видного государственного деятеля, предпринимателя и художника Генри Коула санкционировал принц Альберт, супруг английской королевы Виктории (с ее согласия). Основная подготовительная работа была проведена английским Королевским обществом искусств. Были объявлены Международные конкурсы на лучшие проекты выставочного павильона и наградных медалей. Подготовка и проведение выставки – эпохальное событие, весьма интересное в плане становления проектной деятельности, проектной культуры. Ряд моментов, связанных с выставкой, можно отнести к протодизайну (прото... от греч. *protos* – первый, первоначальный, первичный). Во-первых, главное здание выставки, его архитектуру, технологию и организацию возведения; во-вторых, церемонию открытия; в-третьих, комплекс каталогов, путеводителей, альбомов и, наконец, в четвертых – сами экспонаты. Мы вводим данные о выставке для того, чтобы показать ее в контексте построения экспозиции. После драматичной и запутанной эпопеи с итогами конкурса, когда были отвергнуты 248 проектов. Главное здание выставки было возведено по проекту англичанина Джозефа Пэкстона (1803–1865), ботаника, строителя оранжерей, специалиста по устройству садов. Считается, что первоначальный эскиз Пэкстона одобрил Роберт Стефенсон, инженер, прославившийся строительством в Англии паровозов и железных дорог. К образу современного музея относится, например, коллекция транспортных средств в Кенсингтонском музее в Лондоне, коллекция минералов в Минералогическом музее в Санкт-Петербурге. Это систематический метод построения экспозиции. Материал в экспозиции может группироваться по-разному. Научно обоснованный, исходящий из содержания экспозиции, порядок группировки и организации экспозиционных материалов называется *Метод построения экспозиции. Исторический аспект*. Этим методам соответствуют *систематическая, ансамблевая, ландшафтная и тематическая экспозиции*.

Первыми экспозициями, в основу которых легли научные принципы организации материала, стали *систематические экспозиции*. Их появление в конце XVIII – первой половине XIX в. было связано с бурным развитием процесса дифференциации в сфере науки и созданием профильных музеев. Систематический метод экспонирования предусматривает отбор, размещение и интерпретацию однородных предметов в соответствии с классификационной системой конкретной научной дисциплины или отрасли производства. – фондовые выставки, которые знакомят посетителей с малоизвестными и малодоступными коллекциями; – отчетные выставки, которые создаются по результатам реставрационных работ, по итогам комплектования фондов так называемые выставки новых поступлений.

В Беларуси с выходом в печать книги А.И. Локотко «Архитектура: авангард, абсурд, фантастика» удачно сгруппированы течения и напластования архитектурного авангарда и представлены как цельный перманентный процесс. Даже сам феномен архитектуры, что явствует из самого названия научного исследования. В методике экспонирования произведений искусства персонифицируется не форма музея как таковая, а именно его внутренняя конструкция, влияющая и на стилистику здания в целом. Проект Заха Хадид и Музея Гугенхайма в Вильнюсе (Соломон Гугенхайм – уроженец Литвы – И.Г.) показывает обратное, что сам музей по своей стилистике может быть и не связан со средой в культурном аспекте с его историческими традициями. Это скорее не музей, как центр большой коллекции раритетов, а выставочный центр. Но само окружающее пространство очень велико и сомасштабно музею. В этом мы видим великую удачу этого концептуального решения. Как пишет А.И. Локотко: «Виртуальное проектирование, виртуальный дизайн, породили направления архитектуры с невероятной пластикой, колористикой, комбинацией объемов».

Введение в научный оборот таких понятий как *светопластика* является *инновационным продуктом*. Ввиду того что раньше мы воспринимали музей как замкнутый объем. То есть здание без источника дневного света, мотивируя, что свет «убивает» живопись и графику ультрафиолетовыми лучами, но возникает вопрос, что же делать с галереями и рекреациями. Привычные простейшие методики и современные методы проектирования в нем структурны и взвешены. Иногда бывает, что к классическому зданию целенаправленно пристраивают сложный геометризованный расчлененный объем, который до неузнаваемости меняет видовую структуру здания. Какими им быть в современном музее. Мы выявили последние достижения современного музейного экспозиционного дизайна. Расставили акценты на процесс создания выставок в СССР периода наивысшего расцвета выставочного дизайна в творчестве Е. Розенблюма, Р. Кликса, А. Амаспора, В. Чуглазова (Беларусь) и многих других корифеев музейного и выставочного дизайна периода 1980–1990 гг. В тот период творческий эксперимент шел всегда впереди.

С середины 1990-х годов начинается медленный процесс модернизации экспозиций. Этому периоду и посвящаются эти строки, когда весь процесс создания выставок был сосредоточен в крупных культурных центрах, когда общее количество самих художников в Ленинграде на комбинате КЖОИ и в Москве на комбинате оформительского искусство Торгово-промышленной палаты достигало несколько тысяч высокопрофессиональных художников и архитекторов. Была своя *мировая школа музейного оформления*. После событий распада СССР на самостоятельные государства общая тенденция государственного заказа за пределами республики Беларусь поставило вопрос о существовании своей национальной школы музейного оформления без вмешательства извне. Мы встали на путь зависимости от мастеров из России на крупных музейных проектах. На более мелких объектах в малых городах национальные кадры справлялись с задачей успешно. Мы остались без Союза художников, который существует только на бумаге, а в Союз дизайнеров приходят специалисты по рекламе и оформлению торговых зданий. Плюрализм стилистических течений и эстетических взглядов нашел выражение в постмодернизме как новом художественном направлении. При всей алогичности буквального значения этого термина – «после современный» – само название постмодернизм четко выражало сердцевину концепции течения: не просто отказ от идей и приемов модернизма, но и претензию на его замену. Нужно сказать, что становление постмодернистского менталитета происходило скорее на уровне ценностей и идеалов, чему способствовали общефилософская переориентация и изменение мировоззренческих основ культуры конца прошлого столетия. Сложившись как направление в литературной критике, искусстве и философии в 1970-х годах прошлого века (Ж. Деррида, М. Фуко, Р. Барт, П. де Ман, Ж.-Ф. Лиотар, Х. Уайт, Х. Миллер), несколько позднее постмодернистское мироощущение проникает практически во все отрасли художественного творчества и научного знания.

В связи с тем, что мы имеем дело с эволюцией развития проектной культуры, нельзя оспаривать и тот факт, что музейные комплексы предшествующих периодов, созданные в конце 1980-х годов, сформировали четкие ориентиры для поколения архитекторов нового периода. Уже тогда сформировалась практика художественного проектирования

музейных экспозиций в КЖОИ, чрезвычайно богатая и многообразная. Как пишет исследователь из Санкт-Петербурга О.В. Веселицкий, – она включала большое количество различных подходов и принципов в организации экспозиционных решений, начиная от самых традиционных, где ставилась лишь задача представления коллекции того или иного профиля через различные направления «стайлинг» – дизайнера, к осмысленным многогранным системам концептуального дизайнера, эмоционально-образному построению экспозиции и далее к «театрализованному», сюжетно-драматургическому построению экспозиционной среды. Таков вывод исследователя [7].

Общие положения

– Музеи предназначаются для собирания и комплектования памятников материальной и духовной культуры, их хранения, изучения и экспонирования.

– Музеи принадлежат к особому типу научно-исследовательских и культурно-просветительных учреждений, осуществляющих многообразную деятельность предметным языком экспонатов.

– Профиль музея, функциональная специфика деятельности и коллекций, национальное своеобразие края, градостроительные особенности размещения являются основополагающими моментами в проектировании зданий музеев.

Каждый музей должен иметь индивидуальное архитектурно-художественное решение, определяемое конкретной коллекцией и формами деятельности. Особенность всех музеев – постоянный рост количества экспонатов, пополнение и обновление композиций. В соответствии с этим для музеев не может быть предложено нормирование аналогично объектам типового проектирования. Цель наших требований – сформировать основные принципы проектирования музеев и, в первую очередь, наиболее распространенных – художественных и историко-краеведческих. При открытии новых музеев или реконструкции существующих следует исходить из необходимости создания в регионе целостной взаимосвязанной музейно-выставочной системы, включающей музеи различных профилей, выставочные залы, памятники истории и культуры и способствующей наиболее эффективному и всестороннему показу истории, природы, общественного развития, искусства, а также современных достижений в социально-экономической и духовной жизни. В этой связи представляется целесообразным создание централизованных фондохранилищ с лабораториями и мастерскими и преимущественное развитие сети специализированных музеев. Исторически единственно возможное место расположения музея в городе – исключительно центр – и сегодня сохраняет свою актуальность, хотя и формулируется не с такой категоричностью, как раньше. Известны многочисленные примеры строительства музеев за городом (этнографических, археологических и мемориальных, в живописной местности, позволяющей совместить отдых посетителей с посещением музея). Много музеев открыто на селе – свидетельство возросшего культурного уровня и сближения граней между городом и селом.

Предпочтительность размещения в городском центре. Музеи являются ведущими объектами формирования общегородского ансамбля. Рассмотрим соблюдение данного требования включение музея в комплекс учреждений культуры вместе с другими музеями, театром, выставочным залом, библиотекой, архивом, центром информации и досуговыми учреждениями. Кооперация дополняет функциональную программу музея и привлекает новые категории посетителей; (рис. 185) *близость парка* – для устройства открытой экспозиции, естественной защиты от шума и загрязнений и создания необходимых музею рекреационных зон; (рис. 186.) *достаточная площадь территории* для строительства и перспективного расширения музея (рис. 187). Территории в инфраструктуре города и их близость к паркам и прилегающей территории городской застройки (Минск Проспект Победителей) (рис. 188).

Данные требования не распространяются на музеи, расположение которых связано с определенным местом: мемориальные музеи; (рис. 189) рис.189. Дача И.Е. Репина в Пенатах, *археологические музеи на месте раскопок*; (рис. 190), музеи предприятий, учреждений и учебных заведений; музеи в памятниках; (рис. 191) Екатерининский дворец. Музеи под открытым небом, требующие больших по площади незастроенных территорий, с ландшафтом, характерным для данного региона. (рис. 192) Музей белорусского быта.

При выборе места для строительства музея требуется учет следующих основных факторов: *социальные цели*: сохранение культурного наследия и его пропаганда; повышение образовательного и культурного уровня населения; проведение научных исследований; Филиал музея истории города Могилева на Буйнческом поле (рис. 193) *назначение и специфика музея*: место музея в общей структуре (центральный, головной, филиал), тип коллекции, фонды, преимущественное развитие функций (научно-исследовательских, научно-просветительских, образовательных и досуговых); *характеристика города* (населенного пункта): численность населения, структура расселения, предполагаемый регион охвата музеем, транспортная схема, перспективы развития города (населенного пункта) в целом и предполагаемого района для строительства музея, исторические и культурные традиции, развитие туризма. Анализ структуры посетителей историко-краеведческих музеев показывает, что иногородние составляют существенную часть посетительской аудитории – от 32% в крупнейших музеях до 78% в небольших районных). Рассмотрим интерьеры НХМ в Минске. Для регионов с высокой плотностью населения и развитым межгородским общественным транспортом существенное влияние на посещаемость оказывает население тяготеющих населенных мест; (рис. 194) *Природное окружение*: рельеф, растительность, водоемы, геологические характеристики, климатические условия (с точки зрения сохранности экспонатов и возможностей организации открытой площадки), Мирский замок Республика Беларусь (рис. 195) форма и размер участка, ограничения использования, включая шум, вибрации и загрязнения, пригодность местности для проведения досуговых мероприятий; Фестиваль рыцарских клубов со всех стран мира ежегодно открывается в Мирском замке. Республика Беларусь (рис. 196).

Рассмотрим такой фактор как структура населения: социально-профессиональный и возрастной состав, уровень образования, культурные запросы, туристы; *Другой фактор. Транспортная доступность*: система общественного транспорта в районе строительства музея, размещение стоянок, пешеходная доступность к музею (легко доступен – 15 мин ходьбы или езды местным транспортом, доступен – 15–30 мин); *Технико-экономические соображения*: благоустройство территории, проведение сопутствующих строительству музея мероприятий (дорог, коммуникаций и т.п.); Например «Музей А. Блока» в Санкт-Петербурге (рис. 197). *Специальные требования*. Краеведческие музеи: своеобразие естественно-природного ландшафта и архитектурного окружения как элементов экспозиционного показа. Художественные музеи: возможность размещения произведений монументального искусства на открытых экспозиционных площадках. Музеи в памятниках: обязательность охранных зон. Технические музеи: расширенный состав экспозиции под открытым небом. Музеи предприятий и учреждений: целесообразность их размещения без ограничений посещаемости режимом работы предприятий и учреждений.

- *Рекреационная зона* предназначается для отдыха посетителей и может быть совмещена с входной или экспозиционной зонами.
- *Хозяйственная зона* включает необходимые хозяйственные постройки вне здания музея (гаражи, склады, трансформаторные подстанции). Желательно ее размещение со стороны приема и отправки экспонатов. Площадь участка музея зависит от величины и характера коллекций. Здание музея следует размещать на участке с отступом не менее 15 м от красных линий застройки и городских магистралей с целью создания озелененной защитной зоны. Участок музея должен представлять возможность для расширения здания в будущем.
- Зависимость площадей экспозиции и участка такова:

Таблица 1 – Зависимость площади участка от экспозиционной площади

Экспозиционная площадь, м ²	500	1000	1500	2000	2500	3000
Площадь участка, га	0,5	0,8	1,2	1,5	1,8	2

Наиболее распространенные соотношения различных площадей участка

Таблица 2 – Процентное соотношение площади застройки к размеру экспозиционной площади, других факторов

Площадь застройки, %	Подъезды, дорожки, площадки для стоянки автотранспорта, %	Открытые экспозиционные площадки, %	Озеленение, %	Хозяйственный двор, %
25–30	10–15	10–15	30–40	5–10

3.1.3. Функциональная программа

- Содержание экспонатов и обслуживание посетителей составляют основу, деятельность музеев, определяют структуру, состав и площади помещений (табл. 3, 4)
- При проектировании музеев должен последовательно осуществляться принцип максимального разделения двух основных технологических потоков: маршрута посетителей и путей перемещения экспонатов.
- Основными видами деятельности музеев является: формирование и хранение коллекций, научно-исследовательская работа, организация постоянной экспозиции, устройство выставок, культурно-просветительная деятельность.

Таблица 3 – Соотношение структуры состава и площади помещений

Содержание экспонатов	
Функция	Место
Показ	Экспозиционные и выставочные залы
Сбор и хранение	Фондохранилище, реставрационные мастерские
Изучение	Рабочие комнаты

Таблица 4 – Соотношение структуры состава и площади помещений

Обслуживание посетителей	
Функция	Место
Прием	Вестибюль, кинолекционный зал, кружковые
Показ	Экспозиционные и выставочные залы
Информация	Информационные службы, библиотека

- *Формирование и хранение коллекций.* Функциональную программу музеев выполняет специфическими средствами. Вещественный памятник – основа различных по виду музеев.

Выявление, взятие на учет и комплектование фондов проводятся по профильной принадлежности музея. В зависимости от значимости экспонатов фонды музея разделяются на основные и научно-вспомогательные.

Архитектурный аспект проблемы включает необходимость иметь специальные помещения для хранения фондов по видам экспонатов, рабочие помещения для сотрудников фондов, хранения научного архива, резервные площади для регулярного пополнения коллекций, возможность обновления постоянной экспозиции и устройства выставок. Прирост музейных фондов в год составляет в среднем 3–4%. Таким образом, фонды большинства музеев удваиваются каждые 25–30 лет. Развитие музея в основном приходится на долю фондохранилищ.

Научно-исследовательская деятельность складывается из нескольких последовательных фаз: определение и классификация материала, научная обработка в культурно-просветительных целях, размещение поступления в фондах и экспозиции. Научная классификация собраний музея находит отражение в составлении каталогов и другой научно-вспомогательной документации. Завершающей фазой научной обработки музейного материала являются организация экспозиции и подготовка научных публикаций. Проведение научной работы сотрудниками музея и специалистами фондов обеспечивается дос-

тупностью ко всем материалам фондовых коллекций. План научно-исследовательской работы включает выработку научной концепции развития музея, тематической структуры, тематико-экспозиционных планов и архитектурно-художественных мероприятий по оформлению экспозиций. Головные музеи осуществляют научно-методическую помощь филиалам. Протомузейная форма – это проект выставочного комплекса для первой международной выставки (середину здания пересекал поперечный неф с перекрытием в виде цилиндрического свода, возвышавшегося над зданием на 31,7 м. Объем здания членился тремя уступами, образовавшими боковые нефы меньшей высоты. Конструкция здания состояла из 3300 чугунных столбов, железных рам со стеклянным заполнением из трех стеклянных плит размером 122 x 25 см и ферм, опиравшихся на столбы. По такому принципу впервые была выполнена экспозиция выставочных павильонов Всемирной выставки в Лондоне Не потеряла она актуальности и до сих пор) (рис. 198).

Постоянная экспозиция – основное звено деятельности музея, которое формирует-ся, главным образом, на подлинных экспонатах, прошедших научную обработку. Основные требования к экспозиции: цельность архитектурно-планировочного построения и научной концепции, создание комфортных условий для посетителей (продуманные графики движения, освещение, информация, возможность индивидуального осмотра и в составе экскурсионных групп, учет интересов разных категорий посетителей); выразительная художественная форма подачи всего собрания и отдельных материалов в соответствии со структурой и тематико-экспозиционным планом; меры по сохранности экспонатов (освещение, температурно-влажностный режим, меры по охране). Организация архитектурного пространства включает как собственно экспозиционные залы, так и открытую экспозицию. В состав помещений желательно включать вводный зал, как организующее пространственное начало, где посетители получают первую информацию о музее и проводятся торжественные мероприятия. Кенсингтонский музей. Лондон (рис. 199).

Экспозиционные залы – ведущий элемент в функциональной структуре и архитектурной экспозиции здания. Архитектурно-пространственное построение залов: их размеры, форма, система взаимосвязей между собой, с остальными помещениями и окружающим пространством – определяется назначением и спецификой экспозиции. Общие требования к экспозиционным залам: пространственно-планировочное и художественное решение залов в соответствии с тематическим назначением экспозиций; возможность организации сквозного маршрута по всему музею и выборочного осмотра ведущих отделов; возможность внесения изменений в структуру залов во времени в связи с пополнением и обновлением экспозиций; связь с открытой экспозицией; включение в структуру экспозиционных залов специальных зон отдыха и помещений для подготовки экспозиций и хранения уборочного инвентаря. Экспозиционные залы должны иметь технологическую связь с фондохранилищем и мастерскими. При проектировании их на разных этажах необходимо предусмотреть грузовой лифт для доставки экспонатов. При многоэтажном размещении экспозиций предпочтительна организация маршрута сверху вниз. Осмотр экспозиции внутри залов организуется слева- направо. В экспозиционных залах требуется соблюдение следующего температурно-влажностного режима: 18–22°C и 55–60% влажности воздуха. Для контроля за температурно-влажностным режимом залы оборудуются соответствующими приборами. В залах предусматривается охранная и противопожарная сигнализация. Наиболее распространенным типом композиции зданий музея является расположение экспозиций вокруг центрального вводного зала на втором и третьем этажах. Расположение экспозиции выше третьего этажа нежелательно, что не исключает в конкретных условиях многоэтажных композиций. Одноэтажная композиция создает максимум удобств, как в отношении взаимного размещения основных помещений, так и освещения. Преимущества этого типа планировки – возможность тесной связи с природой, трансформаций и расширения музея в целом и отдельных его разделов. Сокращение путей перемещения посетителей и экспонатов ограничивает применение распластанных композиционных решений зданий для крупных музеев. Высотная композиция музея определяет вертикальное зонирование: верхние этажи отводятся под экспозицию, которая формируется вокруг ядра вертикальных коммуникаций или центрального зала. Хранилища, администрация, лекционный зал и различные помещения обслужива-

ния занимают нижние этажи. При таком решении вестибюль является композиционным узлом, с которого начинается развитие пространства по вертикали.

Специальные требования для музеев различных профильных групп. В художественных музеях: желательное естественное освещение в залах с экспозицией картин. Ориентация светопроемов предпочтительна на северную сторону горизонта. Экспонирование произведений графика представляется целесообразным в специальные залы. Например минералогическая коллекция в музее (рис. 200).

3.1.4. Экспозиционная работа, экспозиционный комплекс. Приемы и типология

Остановимся на рассмотрении основных направлений практической экспозиционной работы, основы которой впервые основательно были модернизированы художниками из Санкт-Петербурга при создании ряда музеев в Полоцке. Экспозиционный комплекс начинается не только в музее, но и при музеефикации города. Например знак в городе Полоцке Архитектор и дизайнер И.В. Куржалов. (рис. 201). Это один из примеров

Желательно чтобы экспозиционная работа являлась одним из направлений музейной деятельности, основное содержание которой заключается в:

- проектировании экспозиции;
- монтаже и демонтаже экспозиций;
- проведении реэкспозиции;
- наблюдении за состоянием экспозиции;
- ведении текущей экспозиционной документации.

Экспозиционный комплекс. Основной структурной единицей большинства экспозиций является экспозиционный комплекс, объединяющий составляющие зрительное и смысловое единство экспозиционные материалы – экспонаты, научно-вспомогательные материалы, тексты – в соответствии с концепцией экспозиции. Экспозиционный комплекс может состоять из однородных материалов (вещевой комплекс, комплекс документов и др.), или включать разные типы музейных источников: вещевые, письменные, изобразительные, составляющие тематическое и визуальное единство.

Экспозиционные комплексы можно классифицировать по видам: этнографический комплекс, мемориальный комплекс, личный комплекс и др. Ансамблевая экспозиция в виде отдельного комплекса также часто входит в состав тематической экспозиции. Сегодня в музеях все чаще практикуется именно *такое «смещение жанров»*

Особый вид комплексов представляют собою *обстановочные сцены* («фигурные интерьеры»), они активно использовались в музеях с конца XIX в., особенно широко – в этнографических экспозициях.

В музейно-образных и сюжетно-образных экспозициях экспозиционный комплекс может трансформироваться в *музейный натюрморт*, создающий художественный образ и являющийся произведением экспозиционного искусства Могилевский областной краеведческий музей Диорама Горбунова И.В «Торжественное шествие в честь открытия Шкловского благородного училища» (рис. 202).

Экспозиционные приемы. Для оптимальной компоновки экспозиционных материалов в комплексах научный сотрудник вместе с художником выбирают экспозиционные приемы, то есть способы группировки экспозиционных материалов:

- выделение экспозиционных центров и ведущих экспонатов, несущих максимальную смысловую и образную нагрузку Брянский областной краеведческий музей (рис. 203);
- разрядка путем создания пустого пространства вокруг наиболее важных экспонатов с целью акцентирования на них внимания Брянский областной краеведческий музей (рис. 204);
- выявление связей между предметами, прием «взаимной документации» Брянский областной краеведческий музей (рис. 205);
- сопоставление, в т.ч. противопоставление (прием контрастного показа) Брянский областной краеведческий музей (рис. 205);
- «массированный» показ однотипных материалов, сконцентрированных на небольшой площади Брянский областной краеведческий музей (рис. 207);

– расположение экспонатов, требующих рассмотрения с близкого расстояния, в пределах наиболее удобного для обозрения экспозиционного пояса – области вертикальной поверхности экспозиционного помещения на уровне от 70–80 (нижняя граница) до 200–220 см (верхняя граница) от пола Брянский областной краеведческий музей (рис. 208);

– организация «экспозиции в окне», позволяющей через проем витрины «заглянуть» в иное пространство и время Брянский областной краеведческий музей Диорама «Глухари на токовище» (рис. 209);

– выделение первого и второго планов, а также создание скрытого плана экспозиции в турникетах, кассетных стендах и т.п. Например, экспозиция «Музея Мирового океана» История русского морского мундира в естественном окружении в папье-маше корабля XVIII века (рис. 210);

– применение зеркал, луп, вращающихся подиумов и др. технических приемов Музей воды Образ решен в едином ключе через показ мира воды как образной системы мира (рис. 211).

Творческие коллективы экспозиционеров находят и вырабатывают собственные оригинальные приемы создания экспозиционных комплексов.

Основные типы экспозиций. Тип экспозиции определяется методом ее построения. Метод определяет характер интерпретации экспонатов, соотношение в экспозиции содержания и формы, взаимодействие научной и художественной составляющих проектирования, порядок сотрудничества экспозиционера и художника. Сегодня трудно говорить о преобладании того или иного метода: используется широчайший диапазон экспозиционных средств, сочетание разных методов. Их разнообразие создает ту многообразную, яркую картину, которую представляет музейный мир сегодня.

Систематические экспозиции. Предметную основу экспозиций этого типа составляют коллекции однотипных предметов, систематизированные и выставляемые в соответствии с классификацией, принятой в научной дисциплине или отрасли производства, а основную структурную единицу – систематический (типологический) ряд.

Большинство музеев сегодня используют систематический метод в той или иной форме своей экспозиционной деятельности. Выставки экспедиционные и из фондовых коллекций, значительная часть постоянных экспозиций геологических, зоологических и других естественно-научных музеев, экспозиции научных музеев выстраиваются в систематические ряды. Все чаще встречающиеся в музеях экспозиции «открытого хранения фондов» также, как правило, построены по систематическому методу Брянский областной краеведческий музей (рис. 212).

Ансамблевые экспозиции. В ансамблевых экспозициях сохраняется или воссоздается цельный ансамбль музейных предметов со связями, существовавшими между ними в среде бытования.

Ансамблевый метод применяется в первую очередь при создании экспозиций в домах-музеях, музеях-дворцах, музеях-усадебках, музеях-храмах. При экспонировании естественно-научных предметов построенная по этому методу экспозиция носит название ландшафтной экспозиции. Как специфический вид ансамблевых экспозиций под открытым небом можно рассматривать музейфицированные ансамбли, территории, фрагменты среды Структура экспозиции Мирского замка. Интерьер столовой замка (рис. 213).

Тематические экспозиции строятся на основе тематических комплексов, при помощи музейных предметов, их воспроизведений, научно-вспомогательных материалов и текстов; в совокупности они призваны раскрыть определенную тему. На определенном этапе для тематических экспозиций было характерно излишне широкое использование научно-вспомогательных материалов и текстов, которыми часто компенсировалось недостаточное количество подлинных предметов, что вызвало критику метода. Однако при грамотном построении экспозиционных комплексов на основе подлинных музейных предметов тематический метод по сей день – один из самых распространенных при создании краеведческих, исторических, естественно-научных экспозиций.

Наполнение тематического комплекса образностью, эмоциональностью ведет к трансформации экспозиции в музейно-образную. Расцвет музейно-образного метода проектирова-

ния экспозиций наступает в 1960–1970-е годы. Основой образности экспозиции в первую очередь становится сам подбор и дальнейшая группировка экспонатов. При наличии выразительных музейных предметов образ можно создать практически без использования вспомогательных средств. В экспозициях, построенных по этому методу, чрезвычайно важную роль начинают играть цвет и свет, подключаются аудиовизуальные системы Брест. Музей истории Брестской крепости (рис. 214).

Образно-сюжетные экспозиции рассматриваются музеологами как произведения самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, живописи, дизайна, театра, драматургии и т.п. Уже в самом названии подчеркнута особая роль драматического сюжета – последовательности образов, художественно организованных через пространственно-временные отношения. Сюжетно-образный метод построения экспозиций – самый молодой, построенные по этому методу экспозиции немногочисленны «Музей армии» в Париже весь построен в едином ключе. Зритель видит каждую деталь костюма не отрываясь от цельного повествования (рис. 215).

Своеобразной экспозицией под открытым небом становятся музеефицированные ансамбли, территории, фрагменты среды.

Сценарий экспозиции. Сценарий является одним из разделов процесса проектирования экспозиции. Сегодня нет однозначного определения термина «сценарий»; в нем видят «пьесу для режиссера-художника», «сюжет восприятия экспозиции». Пишут сценарий сами музейные работники или приглашают для этого профессионала-литератора. Сценарист разрабатывает «драматургию» раскрытия экспозиционной темы, экспозиционных образов, моделирует и описывает процесс восприятия экспозиции посетителем. Иногда сценарием заменяют тематическую структуру или тематико-экспозиционный план. Сценарий превращается в обязательную форму документации там, где в экспозицию включаются сложные технические средства – слайдфильмы, видеопрограммы и т.п. – разворачивающиеся во времени.

«Настоящее предложение основано на том, что основная цель при проектировании музейной экспозиции – комплексная задача и строится, как минимум, на трех составляющих его суть закономерностях:

- *во-первых*, это синтез, по меньшей мере, двух времен, наличие в структуре экспозиции образа времен: Времени, о котором ведется музейное повествование, и времени, когда оно ведется, т.е. времени создания экспозиции. Временная многозначность образа создает у посетителя чувство его одновременного существования в двух временах, т.е. чувство своей причастности к событиям истории культуры, и одновременно придает большую остроту сегодняшней оценке этих событий.

- *во-вторых*, это синтез пространств. Архитектурное пространство музея и пространство его экспозиции находятся в сложных соотношениях, включая функциональные, стилистические и эмоциональные связи этих пространств.

- *в-третьих*, это синтез, взаимосвязь отдельных экспозиционных предметов, образующих вещную, визуально воспринимаемую, прочитываемую структуру музейной экспозиции. Для организации такой структуры необходимо классифицировать участвующие в ее построении, составляющие ткань экспозиционного комплекса, предметы, определить сущность, место и роль каждого из них в целостном органичном музейном пространстве. На современном этапе развития искусства музейной экспозиции видны пять отличных друг от друга, обладающих специфическими характеристиками, активно участвующих и играющих свои роли в экспозиционном комплексе, предметов. Это – музейный подлинник, экспозиционная бутафория, специально созданное произведение искусства, модель или макет, копия или научно-художественная реконструкция.

Традиционное представление об обучающих задачах музейной экспозиции изначально ошибочно. Музейная экспозиция, как и всякое художественное произведение, не учит, а пробуждает ассоциации, рождает образы, мысли и чувства, обогащает культуру как творцов экспозиции, так и ее посетителей, даже если этот посетитель школьник. Экспозиция не иллюстрация к учебнику, а инструмент формирования и совершенствования личности. Современное музееведение под музейной экспозицией понимает целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспози-

ционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом. Музейные экспозиции принято подразделять на постоянные (стационарные) и временные; временные экспозиции называются выставки» [12].

Анализируя состояние экспозиции современного музея, хотелось бы отметить, что за последние четверть века с конца 1980 гг. сфера музейно-выставочного оформления во всем мире коренным образом изменилась. Изменились сами структурные звенья этой деятельности. Немногие люди в свое время осознавали, каким образом к нам вообще перешло из Европы музейное собирательство и коллекционирование как культурологический феномен. Если проследить путь к созданию экспозиции будущего музея от художника-проектировщика музея до рядового научного работника, принимающего на себя нелегкий труд экспонирования реликвийного материала в музее, то раньше он занимал годы и даже десятилетия, а сегодня в мире существуют музейные технологии, позволяющие видеть музей на экране монитора в программах 3DMAX настолько четко и явственно, что понятие макетирования и проектирования музея принимает на себя совершенно другие формы.

За последнее десятилетие под влиянием интернета, как мощного информационного ресурса изменилось и наше мнение о самом музее, в котором мы видим особый «институт», прогнозирующий будущее и отображающий великое прошлое. Следовательно, необходимо ввести в научный оборот новое понимание данной проблемы. Более сорока лет нет публикаций подобного рода в научной литературе. Наиболее полное освещение вопросов, связанных с изучением самого опыта экспозиционной работы мы можем проследить в научных статьях М. Гнедовского. Основной упор исследователь сосредоточил именно на вопросах проектирования музеев. Периодически, по две-три публикации в год, с 1985 года ученый объяснял основные вопросы методологии художественного проектирования (см. Список использованных источников).

Как мы указывали выше, материал в экспозиции может группироваться по-разному. Научно обоснованный, исходящий из содержания экспозиции, порядок группировки и организации экспозиционных материалов называется **методом построения экспозиции**. В отечественном музееведении традиционно выделяют следующие **основные методы экспонирования**:

- систематический;
- ансамблевый+ тематический;
- ландшафтный;
- тематический + ансамблевый;

Следует иметь в виду, что *все перечисленные методы экспонирования нередко интегрируются*: систематическая экспозиция может сочетаться с ансамблевой и ландшафтной экспозицией, тематическая может включать элементы не только ансамблевой, но и систематической экспозиции. Выбор методов экспонирования зависит от многих факторов, в том числе от профиля музея, от темы и целевых установок создающейся экспозиции, специфики коллекций, размеров экспозиционных площадей. Первыми во второй половине 1920-х гг. тематический, или комплексно-тематический метод экспонирования стали разрабатывать историко-революционные музеи применительно к своей тематике – классовой борьбе, экономической и политической истории. С 1930-х гг. он стал преобладающим методом экспонирования в советских музеях; в настоящее время является ведущим главным образом для исторических и краеведческих музеев.

Ансамблевый метод. В конце XIX – начале XX в. в Западной Европе появились первые экспозиции, состоящие исключительно из ансамблей. Это были экспозиции музеев под открытым небом. **Ансамблевая экспозиция** сохраняет или реконструирует на основе достоверных научных данных реально существовавшую или типичную для определенной эпохи социокультурную обстановку.

Ансамблевая экспозиция характерна для **мемориальных музеев**, для музеефицированных памятников истории и культуры – дворцов, усадеб, крестьянских изб. Ее примером могут служить исторические интерьеры или их фрагменты, воссоздаваемые в музеях не только гуманитарного, но и естественно-научного профиля. Структурной единицей ансамблевого показа является экспозиционный комплекс, который сохраняет или рекон-

структурирует существовавшую среду бытования музейных предметов. Он может состоять из различных экспонатов – орудий труда, оружия, одежды, мебели, изделий декоративно-прикладного искусства, изобразительных и письменных материалов. Поскольку в этом комплексе воспроизводятся реальные или типичные связи и отношения между предметами, по своему содержанию и в зрительном восприятии он представляет собой законченное целое. Мы представили этот пример не случайно. Далеко не всегда молодой специалист, впервые столкнувшись с проектированием музея сможет себе представить всю сложность поступившего к нему заказа. Далеко не все будет от него зависеть. Есть вещи, которые лежат на поверхности и кажутся вполне достижимыми. Рассмотрим данную проблему с точки зрения общих требований к проекту музея или музейного комплекса.

В качестве примера мы используем натурные съемки мемориала «Брестская крепость», собранные автором в 2011 году при осмотре мемориала. Чтобы уяснить, почему это метод построения является более прогрессивным по сравнению с другими исторически сложившимися в своей эволюции, рассмотрим краткую историческую справку о его возникновении.

Построен мемориал в 1969–1971 гг. на территории Брестской крепости-героя для увековечивания подвига участников ее обороны в июне–июле 1941 г. Авторский коллектив: скульпторы А. Кибальников (художественный руководитель) А. Бембель, В. Бобыль, архитекторы В. Король, В. Волчек, В. Занкович, Ю. Казаков А. Стахович, художник-архитектор Г. Сысоев. В разработке проекта мемориала принимали участие инженеры-конструкторы М. Гордин (главный конструктор проекта), М. Метс, главный инженер-светотехник Л. Рошаль. Совет Министров БССР передал мемориальный комплекс Министерству культуры БССР, которое приказом от 27.07.1971 г. организационно объединило его с Музеем обороны Брестской крепости-героя (действовал с 1956). Было создано единое учреждение культуры «Мемориальный комплекс» «Брестская крепость-герой», куда вошел музей в качестве **основного структурного подразделения**. Комплекс был открыт 25.09.1971 г. Таким образом, само здание музея это лишь одна часть самого мемориала. Экспозиция музея построена по историко-хронологическому, проблемному и коллекционному методу. В ней представлено 4000 предметов. Основной видовой ряд составляют фотоснимки, документы участников событий и предметы, найденные в разные времена на территории Брестской крепости. Главной темой экспозиции музея неизменно является оборона Брестской крепости в июне–июле 1941: она занимает 4–7 зала (более 30% экспозиционной площади).

Разделы по истории Брест-Литовской крепости XIX – начало XX века, периодам ее нахождения в составе Польши в 1921–1939 (рис. 1.17), в состав СССР накануне Великой Отечественной войны отражены в 1–3 м залах; (рис. 216) участие воинов Брестского гарнизона 1941 г. в других операциях Великой Отечественной войны, партизанском движении, в войне с Японией 1945 г., роль мемориального комплекса Брестская крепость-герой» в патриотическом воспитании, отражение ее в литературе и искусстве. В 8–10 залах (см. приложение Г).

Из приведенного перечня участников проекта нам ясно, что решалась сложнейшая государственная задача, к реализации которой подошли не только сами архитекторы, но и инженеры-светотехники, эксплуатационники самых различных специальностей, специалисты в области устройства парков, экологи и т.д.

Тематической называют экспозицию, которая посредством экспозиционных материалов раскрывает определенную тему, сюжет, проблему, создает музейный образ отражаемых событий или явлений. Основной структурной единицей тематической экспозиции является тематико-экспозиционный комплекс, представляющий собой группу предметов разных типов – вещи, документы, изобразительные материалы. Постепенно сам вид внутренней организации музея «Брестская крепость» приобретает новое звучание и переходит в другой в метод *тематической экспозиции* (рис. 217).

Рассмотрим его структуру на примере построения экспозиционных материалов.

Экспозиционные материалы. Основу экспозиции составляют **музейные предметы**. Но наряду с ними в качестве экспозиционных **объектов**, то есть предметы, специально созданные для экспонирования вместо музейного предмета или внемузейного объекта,

имеющие с ним внешнее сходство и передающие все его существенные черты и свойства. Это – *копии, репродукции, слепки, муляжи, модели, макеты, научные реконструкции, новоделы, голограммы* Польские офицеры Музей истории Брестской крепости (рис. 218).

Некоторые виды воспроизведений очень точно соответствуют оригиналу. Это относится прежде всего к копиям, репродукциям слепкам. **Копия** – это предмет, созданный с целью имитации или замены другого предмета, выступающего при этом в качестве подлинника или оригинала. Различают *два вида копий*. Один из них – это современное воспроизведение музейного предмета. Второй вид копий – это повторение произведения искусства, которое выполнено автором или другим художником; в том случае, когда копию создает сам автор, ее называют **авторским повторением, или репликой**

Макет автомата ППШ (рис. 219).

Копия может отличаться от оригинала по технике или размерам, но должна точно воспроизводить его манеру и композицию, в отличие от реплики, в которой второстепенные детали оригинала могут меняться. Копирование прославленных художественных произведений получило широкое распространение уже во II в. до н.э. в Древнем Риме. Копии второго типа являются памятниками истории и культуры и в качестве музейных предметов входят в состав основных фондов музея. Копию живописного, графического или фотографического изображения, сделанную печатным способом, обычно в ином, увеличенном или уменьшенном размере, называют **репродукцией**. Музей истории города Новополюцка архитектор-дизайнер Куржалов И.В (рис. 220). Точно передают облик подлинника **слепки** с произведений скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Их получают путем снятия с оригинала формы – твердой, гипсовой или выполненной из воска, пластилина и других пластических материалов – и заливки в нее гипса. Более точными являются слепки, отлитые в гипсовых формах. Размер, форму, цвет и фактуру подлинника в точности воспроизводят **муляжи**. Они могут быть выполнены с оригинала по точным его обмерам, но иногда создаются по описаниям или рисункам.

Железный крест муляж олово, литье (рис. 221). При утрате памятника материальной культуры на основе научной реконструкции по сохранившимся фрагментам или описаниям создается так называемые **новодел** – точная копия, выполненная из материала подлинника и в его же размерах. Воспроизведение может выполняться и в отличных от оригинала масштабе и технике, но при этом должно давать верное о нем визуальное представление. Таковы макеты и модели, которые выполняются в условном масштабе. **Макет** представляет собой объемное воспроизведение внешнего вида объекта, которое создается в определенном масштабе и допускает некоторую условность в показе. Обычно в виде макетов воспроизводят производственные и бытовые интерьеры, внешний вид отдельных зданий и сооружений, ландшафт и рельеф местности. В отличие от макета **модель** сохраняет конструктивные принципы и фактуру оригинала. Модели создаются в тех случаях, когда требуется изменить масштаб предмета, который не может быть представлен в экспозиции из-за своих габаритов, когда необходимо показать процесс функционирования или работы предмета или же выделить упрощенную, условную схему предмета для его наглядной демонстрации, когда нужно представить предмет, существующий только в проекте или плане Брянский областной краеведческий музей Модель автобуса Масштаб 1:30 (рис. 222). В последние десятилетия в музейной сфере все более широкое распространение получает новый способ создания оптического двойника предмета – голография. **Голограмма** – это объемная оптическая копия реального объекта, которая создается путем записи изображения предмета на светочувствительную пластину или на пленку с помощью лазерной техники. Создание голограммной копии с произведения искусства – работа очень тонкая и творческая, требующая специальных познаний в области искусствоведения, поэтому она сродни труду художника-копииста. Для установления смысловых связей между отдельными группами предметов в экспозицию вводятся карты, схемы, диаграммы, таблицы и другие научно-вспомогательные материалы Голограмма (рис. 223). Однако их неправильное использование может отвлекать внимание посетителя от музейных предметов и тем самым нарушать специфику экспозиции. Поэтому они не должны «забивать» экспонаты-подлинники своей излишней яркостью или оформительскими эффектами. Особое место в экспозиции принадлежит **текстам**. По своему содер-

жанию они должны быть однозначными, ясными, по возможности лаконичными и доступными для всех категорий посетителей. Тексты обычно подразделяются на:

- заглавные (оглавление);
- ведущие;
- пояснительные;
- этикетаж и указатели;

Заглавные тексты помогают посетителю ориентироваться в экспозиции и содержат названия залов, тематических разделов, экспозиционных комплексов. **Ведущий текст** сродни эпиграфу в литературном произведении Музей истории Брестской крепости (рис. 224). Он выражает основную идею экспозиции в целом или же каких-то ее разделов, тем, залов, комплексов. **Пояснительный (объяснительный) текст** представляет собой аннотацию к залу, к теме, к комплексу или же к отдельному экспонату. Он содержит информацию, которая лежит за пределами зрительного восприятия экспонатов (рис. 225). Непременным элементом всякой экспозиции является **этикетка**, совокупность всех этикеток данной экспозиции называется **этикетажем**. Этикетка – это текст, содержащий название предмета, его атрибутивные данные, то есть сведения о материале, размере, способе изготовления, авторской принадлежности, социальной и этнической среде бытования, историческом и мемориальном значении. В нижней части этикетки необходимы сведения о том, что экспонируется: подлинник или копия. При этом существует одно методическое правило. Если в экспозиции представлены преимущественно подлинники, то в этикетаже можно отмечать только копии, когда же экспонируется главным образом копийный материал, в этикетаже необходимо указывать подлинники. Один и тот же предмет, включенный в разные экспозиции, может иметь различные по форме и содержанию этикетки. Например, в исторических музеях этикетки к изобразительному материалу начинаются не с фамилии автора (как в художественном музее), а с названия произведения. Этикетки не должны быть громоздкими, но и чрезмерный лаконизм информации, содержащейся в этикетке, не оправдан, поскольку опрос посетителей и наблюдение за их реакцией свидетельствуют о том, что музейный зритель нуждается в максимально подробных сведениях об экспонатах. Для того чтобы облегчить посетителям самостоятельно осматривающим экспозицию, возможность ориентироваться в ней, используется система **указателей**. Это прежде всего план экспозиционных залов, содержащий название каждого из них. У входа в отдельный зал часто помещается его план с указанием маршрута, названиями и нумерацией экспозиционных комплексов. В залах используют указатели в виде стрелок на стене или на полу. Надо помнить, что тексты не являются специфически музейным средством выражения, поэтому экспозиция не должна быть ими перегружена. В последние годы в экспозициях музеев все более широкое применение находят **фонокомментарии**. Голоса птиц, животных и различные природные шумы воспроизводятся в краеведческих и естественно-научных музеях. Музыкальные, театральные, литературные музеи включают в экспозицию в качестве основных экспонатов документальные звукозаписи лучших музыкальных коллективов и солистов мира, голоса поэтов и писателей. В архитектурных музеях-заповедниках часто используются записи народной и старинной музыки) Активными и специфическими компонентами архитектурно-художественного ансамбля являются **цвет и свет**. С их помощью можно объединить экспозиционные комплексы в единое гармоничное целое, сделать акцент на наиболее-важных экспонатах и композициях, добиться определенной эмоциональной реакции посетителей. Правильный выбор освещения способствует точной передаче цвета экспонатов. Определенные цветовые и световые решения могут добавлять недостающую контекстную информацию. Огромное значение для восприятия экспозиции имеет ее **пространственное решение**, то есть расположение экспозиционных материалов и экспозиционного оборудования в пространстве экспозиционных помещений.

Правильное соотношение элементов экспозиционного ансамбля, их взаимосвязь, группировка, определение доминант – все это имеет первостепенную важность для создания художественного экспозиционного образа. Пространственным членением экспозиции можно организовать движение посетителей и ритм осмотра, отделить одну тему от

другой, главное от второстепенного, ввести пространственные паузы, отделяющие друг от друга произведения, объединить разрозненные части в единое целое.

Итак, в зависимости от характера экспозиции, ее тематики и других конкретных условий художник использует для создания экспозиционного образа все имеющиеся в его палитре **средства** или какую-то их часть. Например американские компании, работающие в сфере музейного оформления создают уникальные фигуры в различных масштабах **Куклы музейные** (рис. 226). Иногда образное начало достигается в результате компоновки музейных предметов и их комплексов, в других случаях акцент делается на специально создаваемых произведениях искусства, в третьих – на архитектурном решении интерьеров экспозиционных помещений музея. Музейной специфике в наибольшей степени соответствует первый путь, когда образ экспозиционного ансамбля создается на основе музейных предметов и научного содержания при поддержке художественно-изобразительными и техническими средствами. В зависимости от экспозиционного опыта есть и другие решения, которые невозможно учесть в наших рекомендациях. И именно поэтому мы приводим цитату из высказывания известного российского музейоведа, сценариста и автора многих крупных музейных проектов: «Миф о “новом музее”» в России создавался десятилетиями. Каждый из мифотворцев, не важно – латентных, или публичных, вынашивал свою версию. Поэтому, когда в 1989 г. открылась скандальная экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского, голоса отечественных музейеведов разделились: половина – за, половина – против. На лицах же представителей дальнего зарубежья можно было прочесть только одно чувство – восторженное удивление. Избалованные луврами и скансенами – классическими коллекциями и ожившими предметными ансамблями, уставшие от виртуально-компьютерных шоу, обитатели иного мира никак не могли взять в толк: как из потертых вещей, оконного стекла, ржавого железа, подножного камня и обычной краски получилось произведение искусства, которому даже трудно найти жанровое определение?». Оказывается можно создать экспозицию и вне привлечения фондовой коллекции предметов. Это как бы театр вещей, объединенный в новую форму, название которой немного сместилось и сегодня этот вид называют *инсталляция* (рис. 227).

3.1.5. Особенности проектирования экспозиции

Крупнейшие музеи мира приступили к реализации беспрецедентного проекта – воссозданию знаменитой скульптурной группы афинского Парфенона с помощью новейших компьютерных технологий. На сегодняшний день фрагменты скульптур центрального храма Акрополя находятся в десяти музеях в восьми странах. Лондонский Британский музей обладает сейчас самым большим количеством скульптур из Парфенона. Однако многие фрагменты находятся в парижском Лувре, в музеях Рима, Вены, Палермо, Мюнхена, Копенгагена и ряда других городов. Сейчас группа ученых приступила к сканированию с помощью лазера скульптур в Британском музее. Информация, получаемая с помощью лазера, поступает в компьютер. Потом будут соединены фрагменты, находящиеся в различных музеях, в единое целое. Благодаря новейшей технологии из мрамора будет сделана точная до десятой доли миллиметра копия скульптурной группы Парфенона. Ожидается, что воссозданная композиция будет передана Греции накануне открытия Олимпийских игр, сообщает ИТАР-ТАСС. Афинский храм Парфенон, посвященный покровительнице города богине Афине Парфенос, считается шедевром мирового искусства. Он построен в середине V века до н.э. зодчим Иктином. Здание по всему периметру окружают 46 дорических колонн – по 8 с торцевых и по 17 с боковых фасадов. Все колонны каннелированы. Фронтон, карниз и колонны выполнены из мрамора. Крыша храма была деревянной. В центре раньше стояла статуя богини, сделанная скульптором Фидием из мрамора и слоновой кости. Фронтон и карнизы здания были украшены скульптурами. По периметру внешних стен целлы на высоте 12 метров лентой тянулся знаменитый фриз. В начале XIX века лорд Элгин увез большую часть фриза в Лондон, и в 1816 году ее приобрел Британский музей. Архитектурный облик Парфенона за прошедшие столетия неоднократно менялся. В 1687 году турецкая армия использовала его под пороховой склад. Взрыв, случившийся во время осады города венецианцами, серьезно повредил этот выдающийся архитектурный памятник. В XIX столетии Парфенон был частично отрестав-

рирован. Многие из его художественных сокровищ были разграблены, а скульптуры увезены в разные музеи мира. *Восстановление афинского Акрополя – важнейшая международная программа под эгидой ЮНЕСКО*. Более полно вопросы проектирования музейно-выставочного комплекса опубликованы в монографии «Архитектура музейной экспозиции. Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев» [45, с. 32–45].

Начинающий проектант, которому *в основном адресована монография*, должен на стадии предпроектного анализа, который доминирует при определении стратегии проектирования усвоить ряд правил, чтобы исключить ошибки и не переделывать весь проект.

3.1.5.1. Художественное проектирование экспозиций включает следующие основные этапы: составление тематической структуры, тематико-экспозиционных планов и сценария. Тематическая структура определяет основные темы и разделы, тематико-экспозиционный план дополняется сведениями об экспонатах, их размерах, способах и средствах показа. Оба документа подготавливаются музеем.

3.1.5.2. Сценарий представляет собой развернутый **тематико-экспозиционный план** с указанием характеристики пространства, художественных, сюжетных, изобразительных и технических средств и приемов, необходимых для воплощения каждого пункта плана, где форма показа и содержание взаимно увязываются в совместной работе научных сотрудников и художника. Архитектурное проектирование здания должно исходить из сценария, дать ему пространственное выражение, которое подчеркивает его цельность, создать возможности для правильной расстановки акцентов.

3.1.5.3. Основой экспозиционного показа в музеях являются подлинные экспонаты, которые объединяются в тематические комплексы для раскрытия содержания.

Тематический комплекс может включать несколько планов показа с различной степенью детализации представленного материала, чтобы удовлетворить запросы разных категорий посетителей. Этой же цели служат специально запроектированные информационные службы (или средства). Для усиления эмоционального и художественного воздействия в экспозиции широко применяются разнообразные художественно-технические средства, составляющие вместе с подлинными экспонатами целостный зрительный ряд.

3.1.5.4. Организация визуальной стратегии поведения посетителей подразумевает возможность охвата и оценки экспозиции в целом для принятия решения по последовательности и деятельности дальнейшего осмотра. С учетом психофизиологических особенностей восприятия посетителей и тематического построения экспозиции определяют зоны повышенной зрительной информации и зрительной разрядки. Острота восприятия притупляется от однообразия цвета и близкости пространства. Поэтому в экспозиции важно иметь специальные зоны для переключения внимания посетителей и отдыха.

3.1.5.5. При построении графика осмотра центральные места в экспозиции следует отводить для размещения ведущих экспонатов, выделяемых средствами художественного оформления (светом, цветом, фоном, обрамлением). Практика эксплуатации музеев показывает, что в большинстве случаев необходимая и достаточная высота экспозиционных залов составляет 4,2–4,5 м, высота экспозиционного пояса 1,5–1,7 м на расстоянии 80–90 см от пола. Длина экспозиционного ряда не должна превышать 20–50 м. Загрузка площади экспозиционного пояса экспонатами принимается равной 50–60%. Удаление зрителя от экспоната обычно принимается равным его двойной высоте. Целостность зрительного восприятия экспозиционного пространства ограничивается 24 м. Загрузка пола крупными экспонатами и витринами принимается в пределах 20–30%, главный проход 2–3 м и второстепенный 1,5–2 м. Перед ведущими экспонатами желательно оставлять свободное пространство в 10–15 м². Экспозиционная площадь на одного посетителя составляет 3–4 м².

3.1.5.6. При проектировании залов следует стремиться к сокращению оконных и дверных проемов, жестко фиксированных конструктивных опор и перегородок, затрудняющих перепланировку и организацию экспозиции.

Для соблюдения этих требований архитектор должен использовать все многообразие имеющихся в его распоряжении средств: выбор общей схемы здания, этажности, уровней пола и потолка, пластики объемов и пространств, световых и цветовых акцентов, создание композиционных акцентов и т.п. Обратное влияние – от здания к экспозиции наблюдается при использовании старых зданий, где структура экспозиции должна строиться в соответствии с композиционным развитием существующих интерьеров.

3.1.5.7. Маршрут осмотра может быть принудительным, свободным или представлять их сочетание.

Принудительный график с обязательным посещением всех разделов в определенной последовательности характерен для дидактических экспозиций, в меньшей степени для художественных музеев. Последовательность осмотра желательно организовывать слева направо и сверху вниз при многоуровневом построении экспозиции. Маршрут осмотра и система освещения могут стать определяющими моментами в построении композиционных схем. Для свода воедино научных, содержательных и функционально-технологических вопросов организации экспозиции требуется разработка единой художественной концепции музея в соответствии с характером коллекции и ее индивидуальное воплощение в уникальных экспонатах.

3.1.5.8. Перспективное развитие музея может осуществляться в трех следующих основных формах: за счет внутренней перепланировки (приспособляемость); расширение здания; открытие филиалов.

3.1.5.9. Требование приспособляемости означает, что здание музея должно проектироваться с учетом изменений и корректировки функциональной программы во времени. С архитектурно-конструктивных позиций важно обеспечить максимально возможное сокращение опор в интерьере, жестко фиксированных перегородок, увеличение пролетов и конструирование подвесных потолков, допускающих изменение высоты экспозиционных помещений. Модульная или иная увязка конструктивно-планировочных размеров с параметрами оборудования обеспечивает гибкость преобразований.

3.1.5.10. При проектировании новых музейных зданий следует обращать особое внимание на принятие специальных противопожарных мероприятий. В экспозиционных залах и фондохранилищах рекомендуется применять углекислотное пожаротушение. Электропроводка обязательно выполняется скрытой. Установка раздвижных решеток возможна только на окнах первого этажа по согласованию с Госпожнадзором. В отделке не следует применять сгораемые токсичные полимерные материалы. Из экспозиции и помещений, где проводятся массовые мероприятия – лекции, кинопоказ, встречи, должно быть не менее двух эвакуационных выходов. В экспозиционных и выставочных залах проходы между оборудованием должны быть не менее 2 м, а главный проход – не менее 3 м. Хранилища должны быть изолированы от прочих помещений музея стенами с пределом огнестойкости не менее 2,5 ч. Стены внутри хранилищ могут иметь 2-часовой предел огнестойкости. Ширина проходов в хранилище назначается не менее 0,9 м, а главных проходов – 2,5 м. Здание музея должно быть обеспечено молниезащитой.

Организация внутреннего пространства музея

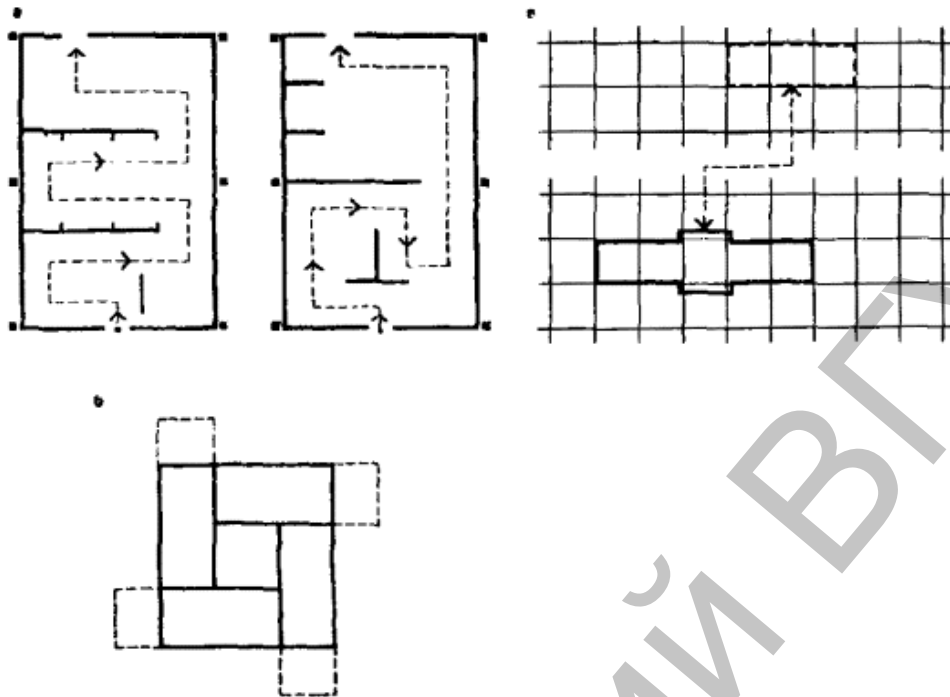
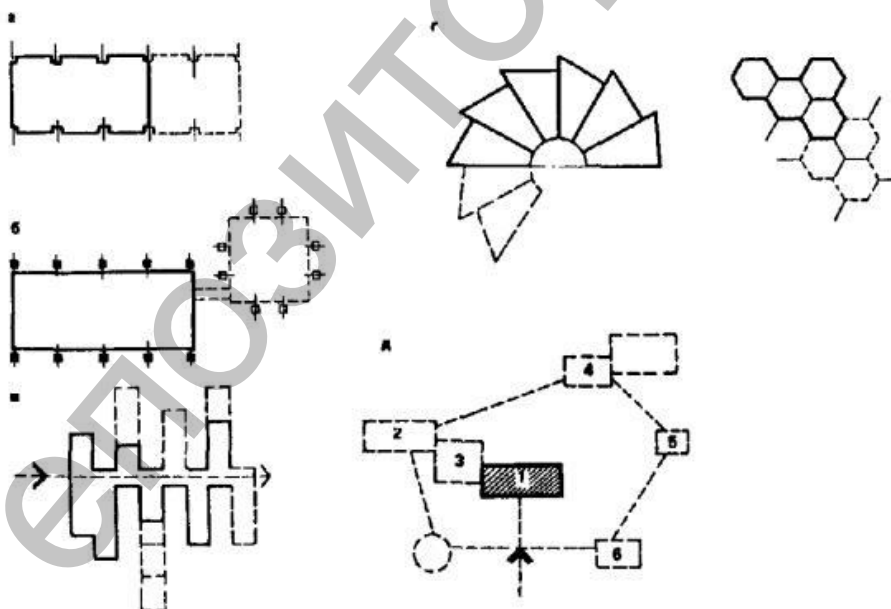


Рис. 228–229 – Перспективные схемы расширения здания музея: а – использование модульной системы; б – присоединение новых корпусов; в – линейное расширение; г – планировочные структуры, допускающие органичное расширение;



д – создание системы зданий.

Рис. 230–231 – Расширение музея
а – внутренняя перепланировка; б – рост объемно-планировочной структуры здания;
в – открытие филиалов.



Рис. 232 – Пример проекта в программе 3DMAX макета Гродненского замка. Современный этап реставрации. Проект художественной концепции был разработан руководителем Студии «АКАДЕМИЯ», членом Белорусского союза дизайнеров, И.В. Куржаловым в достаточно сжатые сроки. 2011 г.

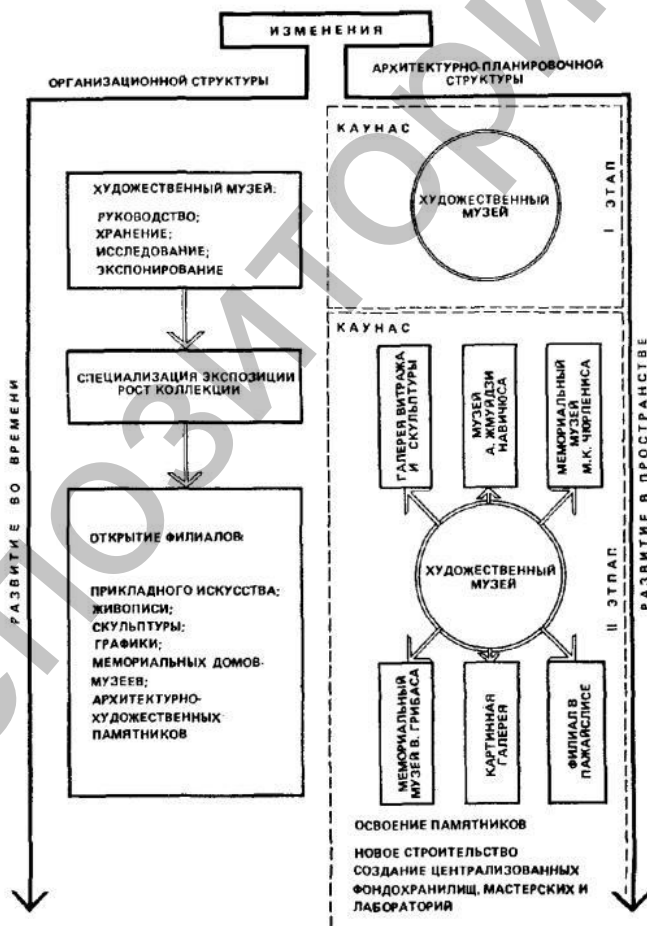


Рис. 233 – Развитие во времени и пространстве художественного музея Освещения при отсутствии регулируемой системы отражения; г – использование светопоглощающих поверхностей стен, стендов, пола и потолка, чтобы избежать нежелательного отражения; 1 – светопоглощающие поверхности.

3.1.6. Цвет и пластика

Более подробно основные положения изложены в монографии «Архитектоника музейной экспозиции. Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев» [45, с. 47–49]. Коснемся некоторых из них и в этой научной работе.

Для замедления процесса естественного старения предметов необходимо соблюдать **световой режим**. Дело в том, что под воздействием света, в частности ультрафиолетовых лучей, с предметом могут происходить фотохимические изменения. Степень повреждений, причиняемых светом, зависит от интенсивности излучения и его продолжительности. Единица измерения степени освещенности – люкс (лк). Поскольку глаз легко приспосабливается к изменению интенсивности света, уровень освещенности практически невозможно определить без специального прибора, в частности люксметра. Световой режим устанавливается в зависимости от материала, цвета и степени сохранности предмета. Он может заключаться в полной или частичной изоляции светочувствительных вещей от постоянных источников света, а также в обеспечении некоторым группам предметов необходимого для их сохранности количества света. Уровень освещенности в пределах 50–75 люкс – рекомендован для помещений, в которых хранятся все виды графики, книги, рукописные материалы, фотографии, ткани, окрашенная кожа, образцы флоры и фауны. Живопись (масло и темпера), лак, дерево, неокрашенная кожа и кость обладают средней светостойкостью, и рекомендованный уровень освещенности для них не должен превышать 150 люкс. Предметы, обладающие высокой светостойкостью, – металлы, бесцветное стекло и камень, керамика, гипс, нуждаются только в защите от прямого попадания на них солнечных лучей. Световой режим для различных предметов средней светостойкости неодинаков: без доступа света желтеют кость и белый мех, темнеют покровные слои и тонировки живописи, а изделия из многих пород дерева – ореха, красного дерева, дуба – могут выгорать на свету, поэтому их прикрывают чехлами. Все светочувствительные материалы хранятся в затемненном помещении в защищенном от света оборудовании. В экспозиционных залах с естественным освещением отдельные предметы, например, документы, акварели, ткани, дополнительно закрываются занавесями на светонепроницаемой подкладке. Когда же для предмета, например, рукописи, требуется полная изоляция от света, в экспозицию помещается не подлинник, а его воспроизведение.

При проектировании освещения экспозиционных залов следует исходить из светочувствительности экспонатов.

Освещение картин люминесцентными лампами (примерно 4000 К температурой цвета) следует предусматривать с направлением светового потока порядка 30° по вертикали.

Освещение ковров. Ввиду большой чувствительности к свету желательно исключить освещение естественным светом. Для ковровых изделий, вывешенных на стенах, рекомендуется освещение под углом 30–40° с помощью ламп накаливания.

Освещение гравюр, масок и рисунков. Исходя из высокой чувствительности этих экспонатов к радиации, теплу и влажности, дневной свет должен быть полностью исключен. Экспонаты помещают в витрины, освещенные снаружи лампами накаливания.

Уровень освещенности в экспозиционных залах должен устанавливаться в соответствии со светостойкостью экспонатов.

Таблица 5 – Рекомендации по освещению различных экспонатов

Вид экспонатов	Рекомендуемый источник света	Допустимая освещенность
Предметы, малочувствительные к свету: изделия из металла, керамики; минералы ¹ , драгоценности, стекло, эмали	Естественное освещение. Люминесцентные лампы с температурой цвета 4000–6500 К. Обычные лампы накаливания. Лампы с йодным циклом. Небольшие прожекторы	Редко бывает необходимо превышать 300 лк

Произведения живописи, лаки, дерево, слоновая кость, клеевая краска	Естественное освещение. Люминесцентные лампы с цветовой температурой 4000–6500 К. Лампы накаливания	Максимум 150 лк. Предельная годовая освещенность картин равна 650 тыс. лк/ч
Экспонаты, особенно чувствительные к свету: акварели, рисунки, ткани, одежда, рукописи, зоологические и ботанические коллекции		
За исключением светочувствительных	Лампы накаливания	Не более 50 лк с максимальным сокращением времени экспонирования

Для обеспечения оптимального режима хранения музейных коллекций им необходима **защита от загрязнителей воздуха**, под воздействием которых происходит процесс старения и разрушения предметов. Это сероводород, сернистый газ, аммиак, хлор, пыль, сажа. Сероводород, который пагубно действует на многие материалы, особенно металлы (серебро, медь, свинец), краски, ткани образуется главным образом в результате процессов гниения и промышленного производства. Но его источником может стать и музейное оборудование, созданное с использованием резины или казеиновых красок. Эти материалы при старении выделяют сероводород. Аммиак тоже образуется в результате гниения и особенно вреден для серебра, красок, лака. Хлор, опасный для большинства материалов, попадает в воздух главным образом с предприятий, которые используют его в технологическом процессе, например, в текстильном, бумажном производстве. В соединении с влагой он способен образовывать соляную кислоту. Сернистый газ – результат процессов горения. Соединяясь с влагой, он образует сернистую, а затем серную кислоту и потому представляет опасность для большинства материалов. Он сильно разрушает ткани, живопись, кожу, бумагу, гипс, жемчуг, песчаник, известняк, мрамор, бронзу, свинец. Пыль и копоть задерживают на предмете влагу, проникая в поры гигроскопичных материалов, способствуют активизации химических процессов, дают плотное загрязнение красочного слоя живописных произведений. Пыль – хорошая питательная среда для биологических вредителей. Основные способы защиты музейных коллекций от воздействия загрязнителей воздуха – герметизация помещений при наличии кондиционеров, использование фильтровальных устройств и индивидуальных упаковок для предметов – чехлов, футляров, папок. Необходима регулярная уборка музейного оборудования, помещений, прилегающей территории. Предметы могут разрушать микроорганизмы, насекомые и грызуны, поэтому важно соблюдать **биологический режим хранения**. Благоприятную среду для развития биологических вредителей создают нарушение температурно-влажностного режима, пыль, продуктовые склады, расположенные в непосредственной близости от музея, а также принятые без специальной обработки зараженные предметы. Микроорганизмы – бактерии и плесень – поражают самые разнообразные предметы, но в первую очередь те, что созданы из органических материалов, то есть живопись, бумагу, ткань, кость, дерево. Все виды плесеней оставляют трудно выводимые пятна, а некоторые виды разрушают волокна. Особенно интенсивно плесень развивается при влажности более 70% и температуре выше +20° С. Заражение плесневыми грибами происходит от частей грибницы и от спор, переносимых воздухом или при контакте с пораженным предметом. При обнаружении плесени предмет необходимо перенести в специальное изолированное помещение, а в целях предотвращения появления плесени музейное оборудование периодически протирают двухпроцентным спиртовым раствором формальдегида. Музейные предметы, кроме изделий из металла, стекла и керамики, часто поражаются насекомыми, из которых наиболее распространены жуки (точильщики, усачи, древогрызы, притворяшки, кожееды), моли, сахарные чешуйницы, а также комнатные мухи. Они проникают в музейные помещения через окна и двери, а также вместе с поступающими в музей предметами. Для борьбы с ними используются жидкие инсектициды, применяется способ газации помещений. В каждом музее должен быть изолятор для проверки предметов на зараженность и

их дезинфекции, а при нем – специальная камера для проведения дезинсекционной и противогрибковой обработки пораженных предметов. В работах по уничтожению биологических вредителей можно использовать лишь разрешенные для музеев средства, а сами работы обязательно должны проводиться в присутствии или с участием реставраторов.

В круг задач хранения фондов входит и **защита от механических повреждений**. Многие музейные предметы созданы из непрочных материалов, легко подвергающихся разрушению. При работе с ними нужно соблюдать особую осторожность. Например, предметы на бумажной основе следует брать за противоположные углы, для того чтобы избежать натяжения волокон; произведения станковой живописи держат только за подрамник, а другие предметы – за наиболее прочные части. Для решения вопросов хранения очень важно знать материал и способ изготовления предмета. Стекло, керамика, бумага, пастель, многие породы дерева легко подвергаются механическому разрушению. Очень уязвимы предметы, созданные из разных материалов. Например, сохранность произведений станковой живописи зависит от холста, грунтовки, красочного слоя, защитного покрытия. Важна и технология изготовления предмета. Например, бумага, изготовленная ручным способом, прочнее той, что создана машинным способом, потому что в первом случае число волокон в продольном и поперечном направлениях одинаково, а во втором – различно.

Одна из важнейших задач хранения музейных фондов состоит в **предупреждении возникновения экстремальных ситуаций** — пожаров, аварий электросети, водопроводной сети, отопительной системы, а также хищений. Музейные помещения должны быть оснащены противопожарным инвентарем, системами автоматического пожаротушения, противопожарной и охранной сигнализацией. В музеях ведется круглосуточный противопожарный надзор и охрана милицейской, гражданской или комбинированной службой. Нормативные документы определяют правила приема и сдачи помещений охраной музея и материально ответственными хранителями, правила хранения ключей, пломбиров и печатей. Стихийные бедствия предотвратить нельзя, но их последствия могут быть в значительной степени смягчены при условии организованных действий людей.

Дополнительная информация. Техническое оснащение зданий

- Технология музеев требует высокого уровня технического оснащения зданий, которые оборудуются центральным водяным отоплением, холодным и горячим водоснабжением, канализацией, приточно-вытяжной вентиляцией (кондиционированием), освещением и слаботочными устройствами, в том числе охраной и пожарной сигнализацией, молниезащитой и электрозащитой.

Самым надежным способом обеспечить долговечность экспонатов является оборудование музеев установками для кондиционирования воздуха в экспозиционных залах и фондохранилищах – круглосуточное и круглогодичное, обеспечивающее оптимальный температурно-влажностный режим 18–22°C и относительную влажность 55 ± 5 %.

- Для обеспечения сохранности особо ценные экспонаты следует размещать в специальных герметических витринах с заполнением инертным газом.
- Здания крупных и крупнейших музеев оборудуются централизованным пылеудалением.
- Кратность обмена воздуха рекомендуется принимать: в экспозиционных залах 5–6; в хранилищах 1,5–2; в кинолекционном зале 4–6; в лабораториях 10.
- Освещение следует решать с учетом содержания экспозиции и требований сохранности экспонатов.

Уровень общей освещенности не должен создавать излишних контрастов. При резком перепаде освещенности следует предусматривать переходную зону для адаптации зрителей: в центральной части поля зрения контрасты в освещении не должны превышать 1:3, а между центром и периферией 1:10.

- Из психофизиологических соображений предпочтительно естественное освещение, когда это допускается требованиями консервации
- В большинстве случаев требуется принятие следующих мер:
- устранение попадания прямого солнечного света;
- визуальная связь с окружением.

Преимущества искусственного освещения состоят в следующем:

- независимость от состояния погоды;
 - использование помещений в вечерние часы;
 - создание качественных и количественных характеристик освещения в зависимости от требований экспозиции;
 - возможность регулировать интенсивность и спектральный состав света;
 - обеспечение планировочной гибкости.
- Устройство искусственного освещения должно обеспечивать:
- возможность полноценного осмотра экспонатов;
 - индивидуальную подсветку ведущих экспонатов (или деталей интерьера, представляющих художественную ценность);
 - пожарную безопасность;
 - нормальные условия работы в рабочих помещениях.

Для освещения рабочих мест сотрудников, выполняющих работу повышенной точности, рекомендуется предусматривать дополнительное местное.

Инженерно-техническое оборудование. Витрины. Россия.

В настоящее время многие дизайнерские компании в том числе и на Украине и в России взяли на себя функции проектирования музейного оборудования. На II музейном форуме 26–27 сентября 2014 г. в Гомеле были представлены две российские и две украинские музейные компании.

Возможно, первая и вторая монографии, объединенные общим научным названием «Художественные средства современной музейно-выставочной экспозиции», утвержденные ВАК Республики Беларусь в ноябре 2011 года откроют двери в новый мир музейного проектирования современному студенту специальности «Дизайн интерьера». В наш типологический ряд попали именно те разделы, которые касаются выработанных самой фирмой приемов проектирования небольших музеев. Такая фирма, например, не в состоянии создать витрины для Эрмитажа или ГИМа, или другого крупного музея, где за «фасадом проектирования» остаются сложнейшие конструктивные задачи, которые может решить только крупная музейная компания или фирма, или предприятие, имеющая в своем арсенале производственного цикла соответствующее оборудование. Например, оборудование для музеев Кремля проектировал коллектив завода «ЗИЛ», производящего автомобили и холодильники и другие товары народного потребления.

На современный музейный рынок сегодня влияет конъюнктура в силу сложившихся обстоятельств и типология не может быть устойчивой применительно к рыночной экономике. Очень подробно основные этапы развития витрин в практике музеев изложены в ж. «Museum» № 2 1989 г. Вся история витрин изложена настолько точно, что для современных дизайнеров не будет возникать вопросов, какую именно витрину подобрать для экспозиции. Это фундаментальное исследование типологии витрин не потеряло актуальность и в наше время. Изменились только технологии производства. Витрины современные под ретро и под классику, *витрины* разных конструкций и форм – горизонтальные, вертикальные, настольные, пристенные, подвесные, витрины кругового обзора; ТИПОЛОГИЯ ВИТРИН (рис. 235, 236, 237, 238, 239, 240).

Дизайн-проектирование музеев на сегодняшний день имеет большое значение. Заказчик не всегда может самостоятельно подготовить проект переоборудования экспозиции по ряду объективных причин. И в этой ситуации мы приходим на помощь. После тесного общения с работниками музея и сбора их идей относительно будущей экспозиции, мы приступаем к созданию фотореалистичного 3D дизайн-проекта, содержащего (как минимум) необходимое оборудование и (как максимум) полностью оформленную музейную экспозицию с оборудованием, экспонатами и информационными материалами. Как правило, на этом этапе мы разрабатываем и утверждаем конструктивные и функциональные особенности оборудования. Далее, когда все принципиально утверждено, мы приступаем непосредственно к изготовлению музейного оборудования с последующей ее доставкой и монтажом, например, оборудование для музеев и библиотек «РАДУГА – ЛИК» (рис. 241).

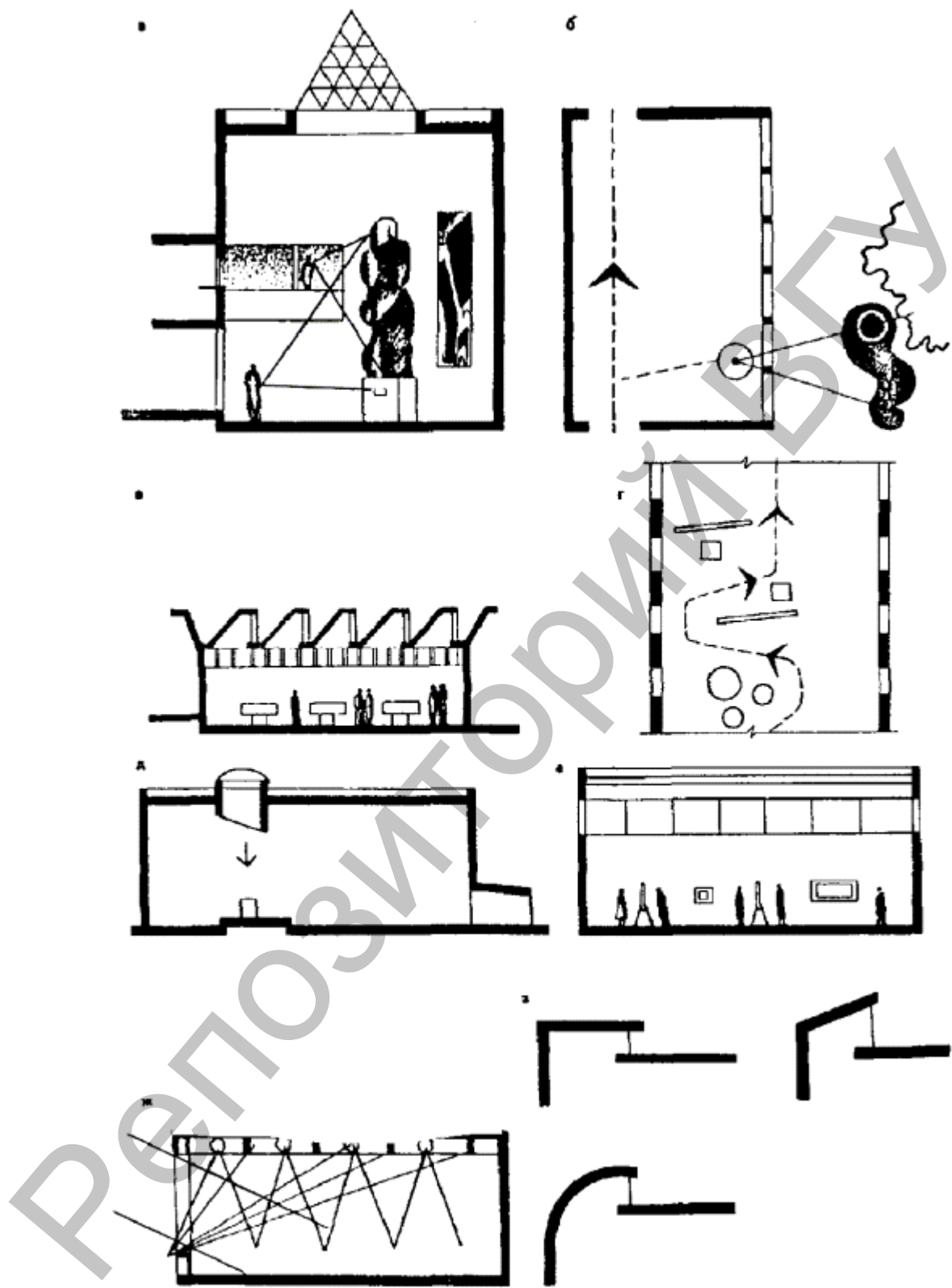


Рисунок 234 – Освещение экспозиции

Если Заказчику помимо изготовления и поставки музейного оборудования дополнительно потребуется помощь в оформлении информационного материала (например, сканирование или фото-пересъемку имеющихся ценных материалов с последующей компьютерной обработкой, версткой и изготовлением информационных стендов), то, после согласования всех деталей, мы можем ее предоставить. Таким образом, мы можем оказать целый комплекс услуг по переоборудованию музея или выставочного зала. Например, выбор абсолютной чистоты стекла в подборе оборудования графики предметов быта. Оборудование «РАДУГА – ЛИК» (рис. 242).

Легкость, прозрачность и незаметность – главная идея в дизайне наших стеклянных витрин профессионального класса предназначенных для музеев, выставочных залов и галерей. Использование новейших технологий обработки кромки просветленного стекла под углом 45° позволяет создавать уникальные по дизайну витрины. Вертикальных швов практически не видно – они исчезают за счет преломления лучей света, и посетители любуясь древними произведениями искусства или уникальными археологическими находками, не отвлекаясь на выставочное оборудование. Например, оборудование салонов антиквариата РАДУГА – ЛИК (рис. 243).

Предусмотрена возможность установки систем активного климат-контроля, а также закладка кассет Prosofb (пассивный климат-контроль) – позволяющего поддерживать в музейной витрине оптимальную для хранения влажность в диапазоне 40÷60%, при необходимости возможна закладка специальных кассет с активированным углем, нейтрализующим активные химические элементы, выделяемые самими хранимыми объектами. Герметичное исполнение стеклянных витрин защищает от опасной для особо хрупких экспонатов циркуляции воздуха и пыли, а также перепадов влажности и воздействия агрессивных ингредиентов окружающей среды РАДУГА – ЛИК (рис. 244).

Профессиональные музейные витрины полного видения выполнены из ударопрочного, просветленного стекла типа «триплекс» с зарезкой под углом 45°, наличие полимерной пленки между стеклами полностью защищает экспонаты от воздействия ультрафиолетового излучения. Используемые в выставочном оборудовании системы освещения (дневной свет с антибликовой решеткой, светодиодные и оптоволоконные системы) полностью исключают воздействие ультрафиолета, а также не нарушают внутритемпературный режим хранения в витрине. Оборудование РАДУГА – ЛИК (рис. 245).

Оснащаются трековыми или тросовыми системами подвески полок с плавной регулировкой по высоте, возможно изготовление подиумов любой сложности. Вся цветовая гамма по каталогу RAL. Применяется высококачественная порошковая покраска. В горизонтальных витринах колпаки изготавливаются из просветленного стекла, все видимые кромки отполированы, склеены по качественной УФ-технологии. Открытие колпака – плавное, на газлифтах, с автоматической фиксацией в открытом положении. Полик выставочной витрины обтягивается льняной тканью. Оборудование РАДУГА – ЛИК (рис. 246).

При необходимости, в герметичной тумбе могут быть установлены металлические ящики полного выдвижения для хранения графики. Все основы (тумбы) витрин выполнены на металлокаркасах с регулируемыми по высоте опорами. Во всех изделиях музейного и выставочного оборудования устанавливаются замки повышенной секретности немецкого производства с возможностью изготовления главного ключа. Оборудование РАДУГА – ЛИК (рис. 247).

При изготовлении и склейке стеклянных витрин используются только химически нейтральные компоненты – все оборудование выполнено в соответствии с требованиями по сохранности фондов. Все музейные и выставочные витрины этого класса совмещают в себе функции экспонирования и хранения ценных музейных экспонатов. При необходимости выполняется фотореалистичный дизайн-проект. Производственное объединение «Радуга-ЛИК» имеет достаточно большой опыт оснащения выставочным и музейным оборудованием крупных федеральных объектов (музеев, выставочных залов и галерей) (рис. 248).

Специалисты конструкторского бюро владеют всеми современными методами компьютерного проектирования и дизайна, что позволяет нам создавать проекты любой сложности. А тесное сотрудничество с художниками и научными работниками ведущих российских му-

зеев помогает нам разрабатывать выставочные стеклянные витрины, отвечающие самым высоким эстетическим требованиям и требованиям безопасного хранения экспонатов. Выставочное оборудование позволяет создавать различные комбинации (это и многоугольные, и трапецевидные, и угловые островные и пристенные витрины, а также витринные комплексы, оформленные в единый модуль произвольной конфигурации) (рис. 249).

Широкий спектр окраски каркасов и наполнения позволяют создавать элегантные конструкции, которые могут гармонично вписаться в любой интерьер. Конструкция стеклянных витрин этого класса отличается быстрым монтажом, что особенно удобно для оформления выставочных залов. Выставочные витрины имеют в своей конструкции съемные стекла. Выставочные и музейные витрины полного видения – это высокотехнологичные цельностеклянные витрины, не уступающие по качеству зарубежным аналогам. Выпускаемые витрины этого класса делятся на два типа: «Условно-герметичные» с использованием силиконовых прокладок на стыках стекла и «Герметичные» – стеклянные грани витрин склеены силиконовым составом. В конструкции витрин используются различные типы остекления: стекло «триплекс», закаленное безопасное стекло, бронированное стекло. Края всех стекол отшлифованы, видимые – отполированы. Торцы обработаны под углом 45°. Верхний и нижний модули стеклянных витрин изготавливаются из специального запатентованного алюминиевого профиля, окрашенного порошковым методом по каталогу RAL. В нижнем модуле имеется четыре регулируемые опоры. Стеклянные полки витрин крепятся на металлических прутках диаметром 6 мм или на тросах, регулировка высоты полок бесступенчатая. Цельностеклянная витрина имеет распашную дверь с углом открывания более 180° и возможностью запираения на ключ. Витрины этого класса могут располагаться в выставочном зале как свободностоящие, так и пристенные; могут быть как с освещением, так и без него. Выставочное оборудование может оснащаться системами климат контроля (рис. 250).

Статус производителя выставочного и музейного оборудования и наличие сервисного центра в России облегчает постгарантийное обслуживание. Мобильные выставочные стенды и перегородки фирмы это универсальный комплекс, позволяющий быстро создавать различные варианты экспозиций. Для каждого проекта мы готовы предложить индивидуальное решение. Перегородки собираются из полностью готовых модулей, отличаются простотой монтажа, сборку экспозиции любой сложности могут осуществить всего два человека. Выставочные стенды комплектуются системой прозрачных струнных подвесов для размещения экспонатов (рис. 251).

Подвесы регулируются по высоте и горизонтали, что позволяет воплощать в жизнь любой художественный замысел экспозиции. Профессиональная музейная витрина для горизонтальной экспозиции оснащена газовыми лифтами для легкого подъема колпака и фиксации его в открытом положении (Музей Рязанского Кремля) Все витрины этого класса пылезащитные, стеклянный колпак склеен по УФО технологии и оснащаются газовыми лифтами для плавного открытия и фиксации в открытом положении. Полик выставочной витрины обтянут льняной тканью. Ножки витрины оснащены регулируемыми опорами. Выставочное оборудование этого класса рассчитано на достаточно частую смену экспозиции. Для этих целей, по желанию заказчика, тумба витрины может быть исполнена с выдвижными ящиками для хранения экземпляров экспозиции или с полками и распашными дверями. Все ящики имеют металлические направляющие полного выдвижения – это значительно облегчает работу с экспонатами. Колпак и тумба запираются на ключ (рис. 252).

(Из истории создания панорам (общие положения))

Своеобразную группу образуют *музеи-панорамы*, в которых требуется круговой обзор. К концу XIX в. в практику естественнонаучных музеев вошли панорамы и диорамы, ставшие характерными приемами ландшафтного метода экспонирования. *Панорама* (от греч. *pan* – все и *horama* – вид, зрелище) представляет собой больших размеров лентообразную картину, которая натянута по внутренней поверхности цилиндрического подрамника и сочетается с расположенным перед ней по кругу «предметным» планом – макетами, сооружениями, фигурами. Панорама создает иллюзию реального пространства, окружающего зрителя, располагается в круглом строении и рассматривается с пло-

щадки, находящейся в его центре. *Первая панорама* была создана ирландским художником Р. Баркером в 1787 г. и представляла собой круговое изображение города Эдинбурга. В 1893 г. в Музее естественной истории в Стокгольме была создана первая биологическая панорама, воссоздающая природу Швеции. В отличие от художественной панорамы, где живопись подчиняет передний натурный план, в ландшафтной панораме пейзаж служит только вспомогательным средством, которое вводит зрителя в место обитания животных. Общий вид строительной конструкции здания панорамы Жермена Бапста Париж 1899 год (рис. 253).

Передний же план занимают документальные материалы – чучела животных, гнезда птиц, растительность, рельеф местности. Она охватывает лишь часть горизонта и может располагаться на стене как полукруглого, так и прямоугольного помещения. Поэтому диорамы, не требующие столь больших площадей, как панорамы, получили в естественно-научных музеях гораздо более широкое распространение. Место встречи воображаемой картины с предметной плоскостью каждый раз будет зависеть от высоты точки зрения (художник, зритель; стоит, сидит) и от направления главного луча зрения. Угол зрения всегда равен 36° . Расстояние от точки зрения O до воображаемой картины всегда обусловлено этим углом. Реальная картина вписывается в воображаемую. Ее размеры могут быть разными. Расстояние до воображаемой картины, так же как и до реальной, при любых размерах всегда равно трем (по В. Ковалеву). Эти данные взяты в монографии В. Ковалева «Золотое сечение в живописи». В рекомендациях В. Петропавловского схема видимости на предметном плане будет выглядеть следующим образом. Рассмотрим, какими законами иллюзорности подчиняется устройство предметного плана. «Очевидно, эти законы следует искать в плоскости психологических иллюзий, объяснению которых могут помочь правила рельефной перспективы». Для наглядности обратимся к рисунку. Далее автор рассуждает так: «Пусть, например, зритель находится на смотровой площадке в точке C и рельеф местности CB предметного плана приподнимается от него к панорамной картине. В силу законов перспективы и психологического стремления человека представить землю горизонтальной, рельеф местности будет казаться ему не приподнятым, а горизонтальным, а предмет AB на рельефе больше своей настоящей величины и гораздо более удаленным от него (A_1B_1). При понижении рельефа местности предметного плана в сторону к панорамной картине участок CD также будет казаться горизонтальным... однако в отношении высоты предмета AD будет наблюдаться обратное явление: он будет казаться ближе и меньше (A_2D_2). Попытаемся выделить главное: здесь следует иметь в виду следующие закономерности. Предметный план в больших панорамах и диорамах имитировали объемные предметы действительности в натуральную величину. Его нельзя перегружать излишними деталями, наносить на него необходимо лишь те характерные атрибуты обстановки и местности, которые находят свое продолжение на живописном полотне. Некоторые объемы размещаются на предметном плане таким образом, что часть их передается в натуре, а часть изображается на полотне» (рис. 254) [92]. В настоящее время наибольший всплеск интереса к возрождению панорамно-диорамного искусства наблюдается в Китае. По оценке белорусского искусствоведа Б.А. Лазуко, директора музея Древнебелорусской культуры РАН Беларуси, а в Китае практически остались традиции метода социалистического реализма и во многих музеях имеются панорамы на тему истории современного Китая. Более того сам стиль живописи с ее революционным пафосом как раз отвечает вкусам китайского руководства. У нас таких комплексов осталось немного в связи с изменением парадигмы общественного строя и политического курса (Диорама «Установление Советской власти в Вятке» В. Соломина и ряд других диорам) (рис. 255).

Вот каким образом комментирует А.И. Локотко в научном издании «Архитектура: авангард, абсурд, фантастика» этот факт: «После распада СССР вокруг метода социалистического реализма в советской архитектуре возникла дискуссия. Есть мнение, что такой метод в архитектуре СССР отсутствовал, в нем видели бессмыслицу. Тем не менее, в новых работах, в частности литовских исследователей, о методе социалистического реализма говорится как об исторической данности (Эвальдас Романаускас, 2011). Советские архитекторы последних десятилетий XX века достигли передовых творческих достиже-

ний, вполне сопоставимых с лучшими мировыми образцами». В дальнейшем автор научного издания приводит ряд примеров. В целом эта правильная оценка не связана с вопросами самой музейной практики. Достаточно взглянуть и изучить вопрос со стороны о формообразовании французских музеев, как станет ясно, что основными лидерами в этом виде искусства по-прежнему считаются Э. Детайль, Ж. Ланглуа, Ф. Филиппото, Ж.Л. Дагер и русские военные художники старого академического крыла такие, как Н.С. Присекин, М.И. Самсонов, В. Дмитриевский, В. Данилевский Е. Корнеев – достойные продолжатели французской батальной школы. Все это в синтезе дал мощный импульс для выведения темы Первой мировой войны из тени забвения, создания целого направления в деле военно-исторической реконструкции. Открыты музеи в военных училищах и кадетских корпусах обновленной России. Размах данной проблематики не обошел и Республику Беларусь. Создан уникальный комплекс «Линия Сталина», завершена масштабная реэкспозиция музея Брестской крепости, создан новый музей истории ВОВ на проспекте Победителей (рис. 256).

Музеи-диорамы. В то время как панорама вводит зрителя будто бы в центр изображаемого события и позволяет осуществлять круговой обзор, *диорама* (от греч. *dia* – сквозь и *horama* – вид) дает возможность рассматривать изображение только со стороны окна (за исключением трехсторонних, так называемых альковных диорам). Приведенная схема диорам считается наиболее рациональной с точки зрения внутренней организации и приведена в вышеупомянутых рекомендациях по проектированию музеев. Что же касается «чистой» практики, то, как уже указывалось выше, многие проектировщики не всегда справляются с задачами экспонирования. Работники музеев на периферии часто ставят художников-проектантов в безвыходное положение ввиду отсутствия самого понятия об экспонировании произведений диорамного искусства. *Смотровая площадка.* «Уровень площадки должен соответствовать высоте горизонта живописной картины за вычетом среднего роста человека (154 см). При этом изображение холмистой местности на картине влечет за собой повышение уровня смотровой площадки. Диаметр площадки и ее высота зависят от размеров картины. При обычной высоте холста 15 м площадка имеет 14 м в диаметре и располагается на высоте 4–5 м от нижней кромки полотна. Вход и выход на смотровую площадку делаются на расстоянии 6–8 м от ограждения. Желательно их разделять, чтобы потоки входящих и выходящих посетителей не пересекались. Для удобства осмотра на площадке могут быть 1–3 уровня с превышением верхнего над нижним в 60 см. Размеры смотровой площадки должны позволять находиться на ней расчетному числу посетителей», – по рекомендациям тех же авторов. Наиболее сложной и напряженной работой в области создания произведений диорамного искусства, является разработки композиции будущего произведения, определение цветового строя и общего колорита картины. Здесь художники чаще всего работают уже непосредственно в самом музее, соединяя таким образом все навыки работы в области станковой живописной картины с многочисленными экспериментами в области формообразования всего произведения. Вся подготовительная работа над эскизами, этюдами, зарисовками, техническими чертежами в музее находит ясный и четкий смысл.

Одним из основных экспонатов Белгородского государственного историко-художественного музея являлась крупнейшая в стране диорама «Курская битва. Белгородское направление», в основу сюжета которой было положено танковое сражение под Прохоровкой. К 50-летию Курской битвы в музее на площади в 729,9 кв. м была открыта постоянно действующая экспозиция «На земле опаленной». Над ее созданием работали научные сотрудники музея в творческом содружестве с авторским коллективом Санкт-Петербургского комбината живописно-оформительского искусства под руководством В.М. Пискунова. Во многом характер подготовительной работы определяет ход и целенаправленность действий художников в определении точек схода, то есть определение перспективы, окончательное согласование как связующего звена модельно-макетного плана. Перед входом на площадку желательна зона ожидания (зал адаптации, как, например, в музее-диораме «Огненная дуга» в г. Белгороде). В оборудование зала входит зонт-рефлектор, который подвешивается над смотровой площадкой и скрывает от зрителя источники света.

Таблица 6 – Сравнительный анализ наиболее значительных диорам, выполненных военными художниками студии им. М.Б. Грекова

Название произведения и города	Годы проекта или строительства	Размер холста в метрах
«Битва за Днепр» (Днепропетровск)	1971–1975	14 x 60
«Форсирование Днепра в районе Переслава-Хмельницкого» (Украина).	1974	7 x 26
«На Львовском направлении» г. Львов (Украина)	1974	6 x 30
«Лютежский плацдарм» Лютеж (Украина).	1980	7 x 29
«Музей-диорама “Огненная дуга” г. Белгород (Россия).	1981	15 x 67

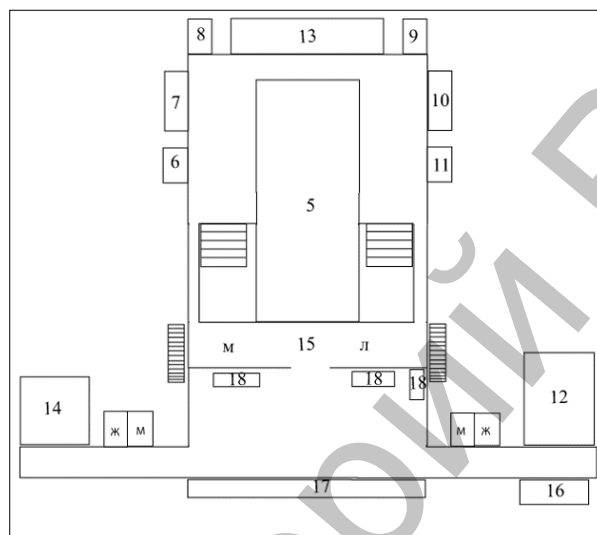
На данной таблице, отражающей только небольшой период становления и развития диорамного искусства в СССР видно, что размеры работ постоянно трансформировались, и что подчеркнутая горизонталь в них явно доминирует. Что же касается диорамы «Битва за Днепр», то по данным, составленным сотрудниками музея, видно, что радиус обзора достиг 230 градусов, и, по сути дела, приблизился к панораме. Некоторые довоенные диорамы тоже отличались значительными размерами, но, к сожалению, многие из них не сохранились до наших дней, и мы не можем судить о их художественном достоинстве, рассматривая развитие всего искусства батальной диорамы Здание музея-диорамы «Огненная дуга» в Белгороде (рис. 257).

В музее-диораме «Огненная дуга» все вышеперечисленные аспекты формотворчества исходили в основном из пожеланий устроителей, то есть авторов диорамы. Городские власти г. Белгорода видели благородную задачу увековечивания грандиозного события, которым является Курская битва, средствами панорамного искусства и первоначально настаивали на строительстве здания по типу Волгоградского музея-панорамы. Но авторы имели несколько другую точку зрения: заменить круглую панораму диорамой, тем самым показать само сражение только средствами и приемами диорамного искусства, несколько отличающегося от технического оборудования панорам, где зритель находится на смотровой площадке в центре зала. *Сам проект здания диорамы принципиально отличается от многих, известных нам проектов музеев. В некоторых музеях, ввиду небольшого размера здания или его исторической ценности, невозможно «встроить» диораму в интерьер самого здания, для чего устроители музея создают новое помещение специально для экспонирования диорамы.* Так поступают в настоящее время во многих музеях мира. В данной ситуации речь идет о создании ансамбля, каким по праву можно считать сложный архитектурный комплекс, стержнем которого должен быть историко-художественный музей-диорама с прилегающими элементами организованной городской среды. Примечательно, что точку нахождения комплекса в структуре городской среды тоже определили художники-диорамисты. Это подтверждается многими устными источниками, например, в частной беседе авторов диорамы, записанной 5 октября 1989 г. в г. Москве. Современное здание диорамы. Музей диорама. «Огненная дуга» г. Белгород Россия (Внешний вид специализированного здания для экспонирования диорамы). Объект создан по инициативе трудящихся Белгорода. Его строительство осуществлено согласно проекта коллектива белгородских архитекторов во главе с В. Перцовым. Площадь холста, изготовленного пензенскими специалистами, – 1005 квадратных метров. Над созданием диорамы работали художники-баталисты студии им. М.Б. Грекова: народный художник РСФСР Н. Бут, заслуженные художники РСФСР Г. Севастьянов и В. Щербаков и член Союза художников СССР М. Сычев (рис. 257).

В Центральном музее истории Великой Отечественной войны находятся 6 диорам, объединенных общим циклом – пять «сталинских ударов» и оборона Ленинграда. Все они размещаются под куполом основной части здания музея. Перечислим их. Диорама Дмитриевского «Оборона Москвы» Центральный музей Великой Отечественной войны. (Живописная часть является доминирующей) Диорама Н. Присекина «Курская битва». Центральный музей Великой Отечественной войны Москва. (Сведение модельно-макетного

плана с живописным через рельеф местности на передней части макета) Диорама М.И. Самсонова «За Волгой для нас земли нет» (рис 258). Центральный музей Вооруженных Сил. Москва. (Общий вид диорамы в структуре экспозиции) Диорама В. Сибирского «Штурм Берлина» Центральный музей Великой Отечественной войны. Москва. (глубокий натурный модельно-макетный план) Диорама «Штурм Берлина» Музей маршала Г.К. Жукова. (Город Жуков Московской обл. 2010.) . диорама. «Оборона Ленинграда» худ. Е. Корнеев (Рис. 259, 260, 261, 262, 263).

Общий вид мемориала в Москве – это величественный полифонический ансамбль – синтез архитектуры, городского ландшафта и примыкающих к мемориалу зданий (рис. 265).



1. Зал Славы. 2. Военно-историческая экспозиция «Подвиг и победа Великого народа.
3. Зал полководцев. 4. Зал Памяти и Скорби. 5. Диорама «Контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 года» 6. Диорама «Соединение двух фронтов. Сталинград».
7. Диорама «Блокада Ленинграда. 8. Диорама «Курская битва». 9. Диорама «Форсирование Днепра». 10. Диорама «Штурм Берлина». 11. Большой киноконцертный зал. 12. Малый киноконцертный зал ЗАГС. 13. Вводный зал. 14. Буфет. 15. Гардероб. 16. Сувениры. 17. Электронная книга памяти.

Совсем по иному трактуется тема уникального музея, посвященного историческому событию в Киеве. Основой для создания мемориала послужили творческий замысел и форпроект народного художника СССР Е.В. Вучетича и архитектора Е.Н. Стамо. Работы осуществлялись авторскими коллективами Москвы и Киева: В.Д. Елизаровым, В.З. Бородаем, украинскими архитекторами Н.Н. Ивановым, Г.Н. Кислым, И.В. Мезенцевым, Н.М. Фещенко, заслуженными художниками Ф.М. Согояном. Мемориальный комплекс занимает территорию в 10 гектаров. К ней примыкает привольно раскинувшийся на склонах Днепра ландшафтный парк им. Е.В. Вучетича. Галерея выходит на главную площадь, выложенную брусчаткой. Отсюда хорошо видна огромная чаша с лавровым венком, в которой в дни всенародных праздников и торжеств пылает Огонь Славы. С правой стороны – две шестиметровые бронзовые скульптурные группы «Передача оружия» и «Форсирование Днепра» (авторы В.П. Винайкин и Ф.М. Согоян). Выразительной частью общей панорамы площади являются пилоны городов-героев, выполненные из целостных гранитных блоков. Естественный центр всего ансамбля – 12-метровый холм, на котором возвышается главный монумент-скульптура Родины-матери со щитом и мечом в поднятых руках. Высота фигуры – 62 метра, общая высота сооружения 102 метра (рис. 265). Пьедестал скульптуры является одновременно и зданием. Этот комплекс по сути дела знаменует окончание практики создания гипермасштабных музейных проектов в СССР, после этого на протяжении двух десятилетий на Украине мы ничего подобного не наблюдаем.

Формирование новых форм экспонирования в коммерческих музейных проектах

Современный музей в себя вобрал практически все гуманитарные и экономические вопросы от философии до законов рыночной экономики. Современный музей является символом государства – вторым флагом и отчасти даже «брендом» города, государства: Эрмитаж и ГИМ – Музей Мирового Океана – Россия; Музей Гуггенхайма в Бильбао – Испания; Музей Армии в Париже во Франци и т.д. С чем это связано? Музейная экспозиция, и художественные средства, которой рассматривались в целостном анализе динамики развития за последние тридцать лет, изменил наше представление о структуре музея. В условиях рыночной экономики музею, как и другому социальному институту, придется «выживать» в достаточно не простых условиях. Музей образен и не является внешне догматической застывшей архитектурной формой, он особый социальный институт со своей очень сложной судьбой и научной структурой. Эти структуры имеют свою методологию, свою системность, свои приоритеты. Музей вечно изменяется во всех отношениях в связи с поиском самовыражения свободно мыслящего художника. Он может иметь разную архитектуру по своей структуре от небольшой комнаты, размером 3x2,5 м и может быть грандиозным ансамблем как Музей авиации в Вашингтоне или Военно-артиллерийский музей в Санкт-Петербурге. Его специфика – предмет долгих споров в среде научной интеллигенции и в среде дизайнеров и архитекторов как главных исполнителей концепции со стороны заказчика. Есть формы принудительного подчинения диктату основателя, есть формы либерального отношения ко всему (последние годы стали происходить именно такие процессы), когда стали открываться феноменальные экспозиции, например, 16 самых жутких музеев, или музей «Канкун» под водой для дайвинга в Мексике. Он постоянно трансформируется и модернизируется. В былые времена о нем мечтали гуманисты и мыслители XVIII века и конструкторы космических кораблей, учреждая его название своими великими именами. XX век дал миру столь много противоречивых политических событий: от колониальных войн и революций до полномасштабного геноцида и сильных сдвигов в дизайне, технике, экономике и политике, что музей перестал быть просто местом сбора утилитарно-бытовых предметов, а предстал как новая форма прогрессивного технического и гуманитарного знания. Но одновременно с этим музей потерял свободу и стал формой извлечения сверхприбылей, что особенно сильно проявилось в США. Мировой дизайн влился в США после промышленной выставки 1926 года. Формы мебели и предметов обстановки подгонялись под консервативный вкус среднего и зажиточного слоев населения, которые предпочитали изготовленные вручную атрибуты колониального или исторического европейского стиля. Идеи современного движения пришли в США только после иммиграции сюда лидеров Баухауза, скрывавшихся от национал-социалистов. Важнейшее место в организации и развитии идей функционализма в США занимала Кранбургская академия в Детройте, основанная в 1933 году. Ее руководитель, финский архитектор Е. Сааринен, видел ее как последовательницу принципов Баухауза. Через восемь лет после окончания Первой мировой войны и стало ясно что министр торговли Г. Гувер сделал правильный выбор (выставка AP-Деко очень сильно повлияла на предприимчивых американцев). Музей стал инструментарием политики и сферы выгодного и быстрого вложения капитала. Особенно это сильно дискредитировало европейские музеи. Когда из частных европейских коллекций стали переправляться за океан крупнейшие коллекции искусства.

«В рыночной экономике музей является полноправным агентом воспроизводственного процесса. Однако механическое наложение на музейное дело элементов рыночной экономики без учета его специфики как особой сферы деятельности с присущей только ей формой продукта бесперспективно». Так поднимает вопрос ведущий специалист в области музейного маркетинга Ф.Ф. Рыбаков * *В частности он пишет: «Музейные услуги – «товар» особого рода. В них реализуется культурно-просветительская функция. Заметим, что принятое в мировой статистике деление на товары и услуги не совсем корректно. Услуга – тоже товар. (2002 2002 Вестник Санкт-Петербургского Университета сер. 5. вып. 1 (№ 5)).*

Согласно общепринятым положениям экономической теории под товаром понимается продукт труда, произведенный для обмена. Согласимся с рядом положений

Ф.Ф. Рыбакова в той позиции, что вопрос о том, что же получает зритель в музее, практически не рассматривался в Беларуси в научных кругах за последние десять лет. Тем не менее появление в некоторых городах частных музеев (с получением соответствующих документов Министерства культуры и лицензии на это право смещает вопрос в область решения проблем методологического характера. Первое, посетитель, осматривая экспозицию находит ответ на несколько вопросов. Второе, как выглядит тот или иной предмет, выведенный из утилитарно-бытового употребления, или как выглядит произведение искусства в подлиннике. Этим самым налаживается две связи между посетителем и музеем посредством экспозиции с трансформацией этого процесса. «Но этот продукт может иметь вещную форму, а может и не иметь таковой. Поэтому в дальнейшем под товарами следует понимать продукты труда, имеющие материальную вещную основу, а под услугами – продукты труда, не выступающие в вещной форме. Но и тем, и другим присуща классическая товарная форма, т.е. они участвуют в обмене. Результат труда работников музеев – культурно-просветительская услуга. В ней сконцентрированы информационная, нравственная, воспитательная, психологическая и другие составляющие, обеспечивающие гармоничное и всестороннее развитие личности. Ни театр, ни кинематограф, ни телевидение, ни интернет не могут дать *человеку то, что может дать музей*. Музей изыскан, элитарен, изменчив по своей видовой структуре во многих странах мира и является особым инструментарием в руках государственного сектора. Это *банк вещей* – экспозиция вещей выставленных на всеобщее обозрение. Пластика показа этих вещей разнородна по своей сути и изменчива. Наступает новый ретро-стиль (1970 гг.). Но как всегда бывают цены на билеты на выставки настолько малы, что никак не могут конкурировать с ценами на концерты мировых эстрадных звезд. Но в 1989 г. после скоростной смерти белорусского художника А. Исачева в Минске стояли огромные очереди для того, чтобы в последний раз увидеть его ретроспективную выставку. Это первый факт из истории музейного маркетинга. Нельзя не оценивать, и то, что зритель не ходит в музей, потому что там нечего смотреть, является ложным утверждением. Во всех странах мира музей посещают даже чаще чем элитные кинопоказы в Каннах на кинофестивале. Следовательно, сам продукт все-таки обладает какой-то магией, но выстраивает эту магию художник-экспозиционер на свой страх и риск совместно с работниками музея. Во внешней пластике, как мы могли убедиться, наблюдается тенденция к универсальному показу посредством креативной и спекулятивной архитектуры (Город искусств и наук. Валенсия. Архитектор С. Калатрава, экспериментальный музыкальный театр-музей. Сиэтл. Музей современного искусства и дизайна MARTa архитектора Франка Гери (земля Северный Рейн-Вестфалия). Сооружение из камня и стали с выставочной площадью 2,5 тыс. кв. метров выглядит как гигантская скульптура из равновеликих объемов. В центре расположен собор высотой 22 метра, вокруг 5 выставочных галерей. Все это подробно мы рассмотрели в I главе.

Сделать музейную выставку очень хлопотное и долгое дело, требующее финансовых затрат от самих работников музея. В США это практика *диаксаций* – частичной распродажи музейных фондов – впервые имела место в музеях Гугенхайма, современного искусства в Нью-Йорке. Для чего продавать на аукционах артефакты? А это как раз цель новой экспозиции – с целью приобретения средств для других, необходимых музею экспонатов. Поэтому во всем мире появились музеи-симбиозы из самых различных предметов и по свойствам и по назначению, они начали выдавать с головой самого инициатора и людей которые проявляют к ним интерес. Назовем несколько из них. Музей секса (Париж). Музей истории парижской канализации. Первый тип музея интересен всем, второй тип – узкому кругу лиц эксцентричного характера. В первом случае мы видим типичный, но не надуманный тип показа экспонатов, очень напоминающий музей восковых фигур, которые «перемещают» по всем областным музеям, во втором – узко ведомственный и единственный в мире музей *истории техники* без декорационного оборудования. Этот опыт уникальный. Практика кратковременных выездных выставок восковых персон немного ослабла в последнее время со стороны России, но в начале 2001 года и в последующие пять лет, Могилеве и Минске их были десятки за год: «Мифы и легенды», «Катастрофы человеческого тела», «Царскосельский лицей», «Династия Романовых», «Казни

и наказание» и многие другие. Сегодня экспонируют практически все, что может принести хотя бы какой-нибудь коммерческий успех. *Эти выставки приносит музею иногда больше вреда, чем пользы, «нивелируя» и так напряженный графики фондовых выставок и обмена выставками в рамках культурных программ.* Но остановимся на пункте, что такое музейный продукт. Музейный продукт – типичный представитель мира услуг. Потребитель музейного продукта получает определенную информацию, эстетическое удовлетворение, эмоциональный заряд. Вещной основы здесь нет, как нет передачи собственности. Процесс производства услуги и ее потребления совпадает во времени. Посетитель музея потребляет специфическую услугу. В отличие, например, от чисто образовательных или медицинских услуг, музейный продукт обладает определенными, присущими только ему чертами. Во-первых, обязательным условием нормального функционирования музеев выступают экспозиции, отражающие те или иные ценности культуры. Ф.Ф. Рыбаков выводит саму экспозицию и ее средства на передний край философских рассуждений неслучайно. Он рассматривает их все в целой взаимосвязи. Потребителя музейных услуг интересуют образцы архитектуры, живописи, скульптуры и т.д. Их носители материальны – картины, книги, бытовая утварь и т.п. Но полезный эффект труда (экономическая суть услуги) – нематериальна. В музейном деле органично слиты материальные и нематериальные составляющие. Результат (культурно-просветительский эффект) – нематериален. Носители же культурных ценностей – материальны. Во-вторых, уникальность и не воспроизводимость носителей культурно-исторических ценностей (музейных экспозиций, зданий, памятников и т.д.) делает невозможным оказание аналогичных услуг в иных местах. Следовательно, музейный продукт может тиражироваться и воспроизводиться только с точки зрения повторяемости данного полезного эффекта. Но в других местах (музеях) аналогичный эффект невозможен». Полярность мнений несколько смещается в сферу чистой дидактики, но упорно доказывает исключительную пользу музейного продукта. Если мы отстоим в очереди на просмотр уникального шедевра из итальянских музеев, то сами сможем ощутить самое главное – мимолетность соприкосновения с артефактом. Только одержимые люди, мастера своего дела, «фанаты» могут осуществлять воспитательную функцию музеев. И примеры подобного есть. Однако это уже не экономика. Не отвлекаясь от главного, заметим, что рынок и музей – категории, строго говоря, не корреспондирующие друг с другом в сознании одержимых музейщиков. Сам музейный продукт можно отнести к разряду смешанных благ. Здесь на рассмотрение этого самого важного вопроса выходит функция хозрасчета. Это точка соприкосновения музея как субъекта хозяйствования и рыночной экономики. Все больше маркетологов в мире привлекают музейные объекты в сферу рекламы. Уже никого не удивляют наборы шоколадных конфет с изображением Моцарта в Вене и Мона Лиза Джоконда во французских журналах как некоего непогрешимого символа. Использование этих нетленных музейных раритетов не входит в компетенцию регулирования отношений музей–общество. Просто это показатель культуры общества в целом. Значит так «любят» парижане Леонардо да Винчи, претензии ни предъявляют его прямые наследники, ввиду их отсутствия. Шедевр беззащитен от культурологического вандализма. В Лондоне – городе высокой национальной культуры всякого рода коммерческих музеев немного, но они тем не менее есть. Для их регистрации не надо никаких документов, деньги здесь решающий фактор, но у нас в стране это далеко не так. Сделать музей доходным местом сложно. С одной стороны, он не сможет до конца выполнять свои прямые функции – образовательные и эстетические, с другой – он может отображать какой-нибудь технологический процесс или историю явления или вообще тело человека. *«Музей человеческого тела в Нидерландах».* Музей создавался двенадцать лет. На создание коллекции потрачено двадцать семь миллионов долларов. Здание находится внутри макета гигантского человека, благодаря чему есть возможность свободно прогуливаться внутри и знакомиться со строением и работой органов и систем человеческого организма. Сотрудники музея в обязательном порядке имеют медицинское образование и доходчиво отвечают на всевозможные вопросы посетителей. Если вы желаете усовершенствовать свои познания в области анатомии человека, то Музей человеческого тела в Нидерландах – идеальное место для этого. Музей человеческого тела в Нидерландах (рис. 266, 267).

Музейный предмет не защищен никакими авторскими правами. Более того, он без средств защиты от вандалов. Оценка картины Ван Гога не цена «подсолнухов», страховка в случае утраты шедевра владельцу. Этими владельцами все чаще и чаще становятся японские миллиардеры. Зачем им европейский шедевр мирового уровня? Все просто. Японского в стране чересчур много. Известный российский художник Никас Сафронов привез в Витебск ретроспективную выставку своих работ после гастролей в Японии (подлинников), а до него в Витебске открыл выставку в Художественном музее минчанин Андрей Смоляк. Оба они показали не чистые артефакты, а копии своих работ. Комментировать здесь нечего. «Однако мы должны учитывать и те теории, которые предрекают полное исчезновение музея, как культурной институции. Так, например, некоторым исследователям, а иногда и практикам, музей будущего видится в качестве хранилища матриц для электронных изображений или аттрактивной декорации компьютерных центров. Феномен Интернета так же представляет серьезную альтернативу реальному музею». Реклама и интернет видимо уже достаточно скоро вытеснят из музея его экспозиционную сущность». «Музеи-симбиозы, выставки-кентавры и ансамбли-хамелеоны» уже присутствуют в мире. Поэтому поиск новых художественных средств и форм современной музейно-выставочной экспозиции еще только начинает зарождаться. Это поиск. Сами средства прошли сложный путь трансформации. Это были балаганы, аттракционы, панорамы, стереорамы и диорамы, список этих форм достаточно длинный, но существо вопроса лишь в методах их взаимодействия со зрителем. «Анализ алгоритмов социально-культурной обусловленности организации экспозиционного пространства, возникновения новых каналов музейной коммуникации, сопоставление различных типов и форм протомузейных и музейных экспозиций с теми или иными историческими эпохами позволяет выявить типологические закономерности и, в перспективе, спрогнозировать дальнейшие этапы развития музейного экспонирования. Это становится особенно важным на современном этапе развития музейного дела, так как стремительно изменяющаяся историко-культурная ситуация, безусловно, требует новых концепций в решении экспозиционных, выставочных и других практических задач музеев», – пишет П.М. Пчелянская. Круг проблем, определенный автором, требует междисциплинарного подхода к исследованию, базирующегося на культурологической и музееведческой методологии. В контексте данной работы немаловажным моментом является интер-дисциплинарность культурологи и музееведения. В последующие периоды акценты видимо будут смещены в область радикального изменения самой парадигмы музейного движения. Все дальше мы отходим от гуманистических принципов Ж. Ривьера и А. Мальро. Это практика чистого листа, восприятия музейного предмета в ансамбле со стилистикой форм музейного окружения.

Сами музейные проекты делятся на две составляющие. Первая – это вложение денег крупными меценатами как, например, Соломон Гуггенхайм – уроженец Литвы, который заказал архитектору Заха Хадид Музей современного искусства в Вильнюсе. Это огромный экспонент и внушительный архитектурный объект «безымянный внутри» – полное отсутствие экспозиции как таковой и очень авангардный снаружи. Вторая составляющая – это долговременные выставки оригинальные по своей сути, трансформируемые, передвижные, легко демонтируемые, больше похожи на современное экспонирование промышленных товаров, та же стилистика и формообразование. Но у них есть общие черты: все эти две линии существуют практически независимо друг от друга. У них нет природы бытия, духа места архитектурной идентичности с этим духом места. И в современном музее эти элементы очень сильно сгустились и попали на национальные традиции только в Японии. Сантьяго Калатрава, Франк Гери, Даниэль Лебескиндт и Норман Фостен вытеснили с рынка многих малоизвестных архитекторов. А поиск новых авангардных и подчас простых решений происходит не в сфере музейного проектирования, а в сфере проектирования предметно-пространственной среды. Именно среда является гармонизирующим началом. Возможно ближе всех к пониманию этого вопроса подошли Алвар Аалто и Тадао Андо. Они олицетворяют не только четкий системный поход и тонкое понимание стилистики музея, гармонизируя со средой настолько плотно что кажется, будто их музеи были всегда такими, как Альтамирская пещера. Но как артефакт она раритет высочайшего уровня (Музей альтамирская пещера

закрывает для частных лиц) и в него ход практически не доступен и строго ограничен. Он принадлежит человечеству, так же как и пирамиды Хеопса в Египте. Другой пример – Выставка человеческого тела (The Human Body Exhibition). Выставка The Human Body Exhibition впервые была экспонирована во Флориде в 2005 году и с тех пор прошла во многих городах мира. География выставки более чем впечатляет: Виннипег, Дублин, Амстердам, Роттердам, Атланта, Вена, Мадрид, Буэнос-Айрес, Монреаль, Ниагара-Фолс (Онтарио), Богота, Кордова, Барселона, Цинциннати, Сантьяго-де-Чили, Сан-Паулу, Прага, Братислава, София, Загреб, Будапешт, Белград, Лиссабон, Атлантик-Сити, Сан-Диего, Лас-Вегас, Нью-Йорк, Сан-Антонио, Вашингтон, Омаха, Гонолулу, Индианаполис, Финикс, Сакраменто, Тусон, Кливленде, Сиэтле, Детройт, Рига, Варшаве, Пуэрто-Рико, Любляна, и Бойсе, Хайфе, а также Хьюстон, Тегусигальпа, Сан-Сальвадор (Сальвадор), Бухарест, Лондон. В качестве экспонатов выставки использованы забальзамированные человеческие тела, препарированные таким образом, чтобы показать, с одной стороны всю сложность строения человеческого тела, а с другой – показать его красоту и гармонию. Насколько это красиво выглядит, судите сами. Необходимо отметить, что люди, чьи тела выставлены в качестве экспонатов, еще при жизни дали письменное согласие на использование их тел после смерти в качестве препаратов. Все, кому понравилась выставка, могут на месте составить посмертное завещание и пополнить экспозицию после смерти, это высокоокупаемый проект Выставка The Human Body Exhibition, (рис. 268). Аморально ли это, эстетично ли это, и нужно ли это посетителю музея. Но коммерциализация этого проекта по охвату городов, где экспонировалась выставка дает повод для раздумий. Рассмотрим этот вопрос под углом зрения: что такое «частные блага»? «Частные блага (private goods) являются объектом соперничества. Они по своей природе производятся исключительно на продажу. Здесь рыночные отношения господствуют безраздельно. Частная собственность и конкуренция – необходимые условия производства частных благ. Частные картинные галереи, например, могут функционировать исключительно на коммерческой основе. Музеи, являющиеся национальным достоянием государства, не должны работать в режиме исключительно коммерческих организаций... а в итоге услуги образования предстают как смешанные блага. Услуги музеев (музейные услуги), таким образом, не могут в чистом виде выступать в качестве общественных или частных благ. Их природа больше вписывается в состав смешанных благ» [112]. Следовательно сама экспозиция «дорогостоящая рама», за которой ничего не стоит. Трепетное ощущение в литературном музее не от пера А.С. Пушкина в Санкт-Петербурге, а от атмосферы дома. Почему мы должны туда приходиться бесплатно или по очень не дорогому абонементу. В музее нет подлинных вещей и мы это знаем точно, все рукописи муляжи очень высокого уровня, но зритель впитывает атмосферу дома и это релаксация передается другим людям. Это пример единения духовного почти физического уровня. «В-пятых, музеи как организационно-экономические единицы наиболее эффективно вписываются в общественный сектор экономики. Дело в том, что и в природе, и в общественной жизни ничего в чистом виде нет. Это аксиома. Рынка в чистом виде также нет. Это тоже аксиома. Экономика во всех странах является смешанной (с большей или меньшей долей частной собственности). Общественный сектор занимает промежуточное положение между государственным и частным секторами». Сегодня ведомственная принадлежность музеев очень спорная категория, кроме вневедомственных, а их уже тысячи и они просто существуют на балансе предприятий и не зависят от государственного сектора экономики. Музей получает временно юридическое право владения, пользования и распоряжения в данном случае чужой собственностью. Термин «чужая» в указанном контексте, когда само государство учредило музей, несколько некорректен. Но суть именно в передаче юридического права владения, пользования и распоряжения. Примером таких отношений является аренда. Музей – учреждение некоммерческого характера, созданное для осуществления культурных, образовательных и научных функций. Учреждение создается собственником. Кто больше «зарабатывает денег»: областной музей в Витебске или дворцово-парковый ансамбль «Несвиж»? Видимо, второй объект и это не из-за того, что в Витебск приезжает мало туристов, а просто статус другой и турист более солидный.

Чтобы музею помочь, необходимо *легально* коммерциализировать его деятельность через образовательные услуги, расширить маркетинг, спектр услуг, больше проводить экскурсий, телепередач, выставок, музейных обменов фондовыми выставками. Музей должен стать самостоятельным финансовым институтом, а не учреждением нуждающимся все время в финансировании при значительном прессинге со стороны государственных структур. Проблема и феномен в том, что экономика музейного дела в России и Беларуси только зарождается. «Долгие годы, руководствуясь принципом примата материального производства, мы уделяли основное внимание совершенствованию хозяйственного механизма только реального сектора экономики. Социально-культурная сфера финансировалась по остаточному принципу. Она не рассматривалась как равная по значимости с материальным производством область приложения труда. Отсюда – мизерные оклады музейщикам, библиотекарям, культпросветработникам. Жесткое разграничение на первичное и вторичное, создателей и потребителей не обогатило и материальное производство». Все это сфера сервиса и услуг. Приведем пример такого подхода, Музей Мирового океана на договорной основе предоставляет право на воспроизведение музейных предметов, коллекций, зданий музея, объектов, расположенных на территории с целью обнародования, научной работы, использования в коммерческих и рекламных целях, производства тиражированной продукции и т.д., а также на изучение фондовых предметов и коллекций. Основные направления научной деятельности Музея Мирового океана – это история изучения и освоения Мирового океана, природа Мирового океана, сохранение исторических судов, подводная археология, морская аквариумистика, консервация и реставрация объектов подводного наследия, комплектование и изучение музейных предметов и коллекций. Вот под каким ракурсом решают эти вопросы российские ученые в музее Мирового океана. Госдума приняла в первом чтении законопроект, по которому студенты российских вузов смогут бесплатно посещать музеи, как они могли это делать до отмены соответствующей льготы в сентябре 2013 года. «Мне хочется, чтобы студенты ходили в музеи, но у меня всегда возникает вопрос: почему студенты не могут купить билет в музей, если они приезжают на выставку на роскошном джипе? У нас есть определенные дни для бесплатного посещения музеев. Если студенту финансовые возможности не позволяют посещать музеи в обычные дни, а желание очень велико, то он найдет возможность и пойдет в музей тогда, когда вход в него бесплатный», – сказала она в интервью сайту директор Музея мирового океана, (в настоящее время – доверенное лицо президента России С.Г. Сивкова) (рис. 269). Она также считает, что государство должно взять на себя ответственность в этом вопросе, если оно хочет предоставить такому большому количеству людей бесплатное посещение всех музеев. Сегодня огромное количество людей посещает музеи по льготным схемам: ветераны, инвалиды, многодетные семьи и представители других групп населения. Мы готовы открыть свои двери бесплатно для всех, но со стороны государства в таком случае должны быть сделаны соответствующие компенсации. Те небольшие деньги, которые музею удастся зарабатывать, тратятся на его развитие, информационную деятельность и рекламу — на всё то, на что нельзя тратить бюджетные деньги, и это позволяет проводить большую просветительскую работу. Но государство обязательно должно, в случае введения новых правил, позаботиться о финансовом благополучии музеев», – заявила С.Г. Сивкова. Служение музею это подвижнический труд, который можно объяснить только в театре служат, или лучше театру служат и музею тоже. Это другой сектор экономики и лишь поэтому мы должны пояснить примат его функций – образовательные услуги часть не вещного богатства человечества в XXI веке.

Музеи техники как массовое явление в трансформации идей развития экспозиционного дизайна

Степень разработанности проблемы последнего десятилетия доказала, что современному музею претит статика, он развивается по своим сложным органическим законам и включает несколько хронологических этапов:

– этапы развития экспозиции классического типа до середины 1980-х гг., второй этап 1980–2014 гг. эпохи модернизации и обновления. Чаще всего в его структуре это

соединение тематической, систематической и ансамблевой экспозиции. Создание многопрофильных музейных комплексов, созданные за последнее время имеет место в музеях Австралии и Океании, Канаде и США (Глава 2). На постсоветском пространстве сильно выдвинулись вперед технические выставки различного профиля от Политехнического музея и Музея Космонавтики до музеев истории автомобилестроения. Практически во всех странах мира. Новый связан с движением новой формы музеев. Понятие «музей техники» появляется в начале 1980-х гг. в Германии для обозначения музеев, главной целью которых было оптимальное сохранение последних инновационных достижений дизайна как такового. В США это было связано с определенными культурными традициями этой страны. Первым объектом был авианосец США времен Второй Мировой войны, который установлен на вечную стоянку в гавани Нью-Йорка. Он был выкуплен одним американским филантропом и превращен в экспозицию авиационной техники середины XX века. В России на фоне политической ситуации в стране процесс немного замедлился и с начала 1990-х гг. появились корабли, музеи во всех крупных приморских городах. Это катера, эсминцы, подводные лодки и т.д.

Задача – ввести в оборот новый тип музеев индустриального дизайна, которые могут иметь широкий диапазон выставочной структуры от фабрики или завода до стационарных предметов техники больших размеров. Все эти объекты по своей сути музеи с уникальным статусом: *корабли-музеи; музеи-лодки; музеи-космические корабли; музеи-военных трофеев*. Их в мире немного, ввиду того что морская соль за 50 лет эксплуатации почти полностью уничтожает корпус, а технические средства претерпевают сильные нагрузки в воздухе и на суше. Видеть эти технические объекты вблизи и размещать в них художественные экспозиции разрешается далеко не каждому дизайнеру. В Санкт-Петербурге научным консультантом и уникальным специалистом является художник Центрального военно-морского музея А.А. Тронь. Художник имеет высшее образование, имеет профессиональное художественное образование. Для этого ему необходимо хорошо знать машиностроительное черчение, физику, математику, знать детали машин и механизмов и одновременно хорошо писать акварелью, маслом, виртуозно владеть графикой и разбираться в дизайне. Этим вопросом в период с 1980–1985 гг. пришлось заниматься и автору данного научного исследования по долгу военной морской службы. В комплексе это было создание музейных технических выставочных экспозиций в Балтийске и Калининграде. В научном техническом обиходе – *музеи истории военных подразделений*. (Музей дивизии ракетных кораблей г. Балтийске уже несуществующий, экспозиция демонтирована в конце 1990-х гг.), второй объект – Музей истории Калининградского высшего военно-морского училища (*сегодня это Балтийский военно-морской институт им. Ф.Ф. Ушакова (филиал) Федерального государственного военно-образовательного учреждения высшего профессионального образования «Военного учебного центра Военно-морского флота «Военно-Морская академия имени Адмирала Флота Советского Союза Н.Г. Кузнецова*. г. Калининград). Оба музея были созданы циклично за четыре года. В среднем по два года на одну экспозицию. Морская тема нашла свое отражение в произведениях художников главного морского штаба: А. Боголюбова и К. Айвазовского. Свою лепту внесли исследователи морского быта и военного костюма: Веселаго Ф.Ф., Глинка В.М., Доценко В.Д., Иловайский, С.И. Квадри, В.В. Конаржевский, К.Г. Огородников С.Ф., Шенберг Х., Шепелев Л.Е. Якимов М.К. и многие другие.

Именно морские офицеры флота такие, как капитан 1 ранга В.И. Калабин, капитан 2 ранга Г.К. Ефимов и капитан 2 ранга Н.Н. Новожилов предоставили возможность соприкоснуться с военно-морской историей в стенах Центрального Военно-Морского музея, где художник был всегда ценным специалистом и стоял у истоков *военно-морского экспозиционного дизайна*. Термин новый в отечественном искусствоведении в малоисследованной теме в постсоветском периоде. Очень мало биографий о художниках-маринистах военного профиля. Из всех известных мы можем назвать только англичанина У. Тернера, А.А. Троня и плеяду американских художников-графиков, изображавших морскую среду. Музей собирает, изучает, хранит, экспонирует и популяризирует памятники морской истории и культуры, включающие в себя все возможное разнообразие материальных свидетельств истории освоения, изучения и природы Мирового океана.

Экспозиция музея Мирового океана

Музей организован решением Правительства РСФСР 12 апреля 1990 года. Согласно Уставу Музей Мирового океана является республиканским центром научных исследований и научно-методической работы в области изучения истории исследования и природы океана. В Музее Мирового океана создана единственная в России «Набережная исторического флота», у причала которой ошвартованы: самое крупное в мире научно-исследовательское судно-музей «Витязь», единственная в стране подводная лодка-музей на плаву «Б-413», единственное в мире судно космической связи «Космонавт Виктор Пацаев», имеющее музейную экспозицию, единственное в стране рыболовное судно-музей «СРТ-129». Набережная исторического флота протянулась до Санкт-Петербурга, где ошвартован старейший в мире ледокол «Красин», являющийся филиалом музея. На музейных судах представлена история исследования и освоения Мирового океана (рис. 270).

В состав музейного берегового комплекса в Калининграде входят: главный корпус, где представлена экспозиция «Мир океана. Прикосновение...» с удивительными морскими аквариумами, коллекциями раковин морских моллюсков и кораллов, геологических и палеонтологических образцов, крупнейшим в стране скелетом кашалота; экспозиционно-выставочные корпуса «Морской Кенигсберг-Калининград», «Пакгауз» и другие объекты.

Музею Мирового океана принадлежат возрожденные памятники архитектуры XIX века: «Королевские ворота», в которых разместился историко-культурный центр «Великое посольство», а также «Фридрихсбургские ворота» историко-культурным центром является «Корабельное воскресение». В основе любого музея лежит идея, что музей это, в первую очередь, музей науки об океане, который начался с идеи спасения и возрождения легендарного научно-исследовательского судна «Витязь». История изучения и освоения Мирового океана продолжает оставаться основным направлением научной деятельности музея. Постепенно неотъемлемой частью работы музея стали другие научные направления. Без исследований в области морской аквариумистики, реставрации и консервации музейных судов, подводной археологии и других невозможно ни успешное комплектование фондов, ни хранение экспонатов, ни создание полноценной экспозиции. Главный корпус музея Мирового океана (рис. 271). Результаты исследований находят отражение не только в экспозициях и выставках, но и в печатной продукции. Музей также предоставляет свои коллекции историкам, археологам, искусствоведам, палеонтологам, биологам и другим специалистам, тем самым принимая участие в их работе, а наши собственные исследования открывают для исследователей и ученых новые источники. В фондах музея – более 70 тысяч предметов. Это образцы морской океанологической и навигационной техники, предметы морского быта, модели и чертежи судов, мемориальные предметы, редкая книга, документы, фото, видео и аудио-материалы, карты, нумизматика, филателия, фалеристика, художественные коллекции, предметы археологии. Наиболее значительные по составу и количеству коллекции: геологическая (2375 ед.), палеонтологическая (3714 ед.), нумизматическая (4845 ед.), филателистическая (6173 ед.), раковин морских моллюсков (8306 ед.), фотодокументов (9180 ед.), коллекции образцов техники (2224 ед.), письменных источников (5016 ед.) Кают-компания музея корабля. Интерьер украшен картинами художников-маринистов (рис. 272).

Наиболее ценными являются предметы, связанные с НИС «Витязь» и другими музейными судами, с деятельностью ученых и исследователей океана: М.В. Кленовой, В.Г. Корта, П.П. Ширшова, В.П. Зенковича, П.Л. Безрукова, И.Д. Папанина, Л. А. Пономаревой и других. Особое место также занимает графика мариниста Е.В. Войшвилло с изображениями исторических судов, научные рисунки рыб и китообразных Мирового океана, выполненные Л.А. Пономаревой и сотрудниками Атлант НИРО Б.А. *Леоновым*, И.А. *Труновым*, К.Г. *Кухоренко*, диван и кресло из кабинета адмирала С.О. Макарова, личные вещи и архивы «витязян», ученых-океанологов и советских космонавтов, в том числе А.А. *Леонова*, графические работы «Гербы русских морских фамилий», коллекция оловянных фигурок в русской морской форме (новоделы 90-х годов XX в. выполненные П.К. *Космолинским*), коллекция скульптуры «Рыбы» художника-анималиста А.В. *Марца*, произведения декоративно-прикладного искусства из янтаря, изготовленные мастерами Царскосельской янтарной мастерской и калининградскими художниками, археологиче-

ская находка «Корабль XIX века» и другие коллекции. Покорение океана. Куклы музейные, изображающие королеву Испании (рис 273) Значительное место в собрании занимают естественно-научные коллекции: геологическая, палеонтологическая, раковин морских моллюсков, скелетов кораллов, таксидермические скульптуры морских животных, влажные препараты. Уникальна коллекция палеонтологических образцов янтаря с инклузами, основу которой составляют образцы из немецких коллекций.

Структура музейной экспозиции и ее целевое использование в интерактивных играх это виртуальное путешествие по морскому дну, познакомьтесь с историей изучения глубин океана, Оказавшись в трюме НИС «Витязь» ниже ватерлинии, вы сможете... увидеть работу морских археологов; забраться в водолазный колокол Эдмунда Галлея и найти морской клад; в батисфере «Век прогресса» погрузиться в пучину у Бермудских островов; на борту знаменитого судна «Калипсо» встретиться с Жаком Ив Кусто; примерить снаряжение водолаза; на батискафе «Триест» покорить Марианскую впадину; увидеть Титаник» и подарки американского режиссера Джеймса Кэмерона. Каждый участник этого подводного путешествия почувствует себя гидронавтом, водолазом, ощутит невероятный страх и, в то же время, всю прелесть погружения в глубину. *Раздел экспозиции «Космос–Земля–Океан»* (НИС «Космонавт Виктор Пацаев»). Оказавшись на борту единственного в мире судна космической связи с музейной экспозицией, зритель может ощутить себя сотрудником научной группы и выполнить специальные задания Центра управления полетами; познакомиться с историей освоения космоса; наблюдать сеанс связи с Международной космической станцией; побывать в секретной лаборатории по приему и обработке телеметрической информации каждый участник совершит незабываемый научный рейс на судне «Звездной флотилии» и прикоснется к тайнам Вселенной (НИС «Космонавт Виктор Пацаев (рис. 274).

Раздел экспозиции «Большая рыбалка» (СРТ-129) выстроена в интерьерах небольшого сейнера. Задача экспонентов показать все виды промыслов; выход на промысел самой любимой и популярной рыбы сельди; перенестись в 50-е годы XX века, во времена освоения открытого океана калининградскими рыбаками; поднять парус на фок-мачте океанического судна и проложить курс в район промысла попробовать себя в роли матроса – рыбообработчика, бондаря, тралмастер осуществить траловый лов и получить необычный подарок от Нептуна; научиться вязанию морских узлов в штормовых условиях, спасти своего товарища. Своего рода мини-музей суровой жизни простых рыбаков, воссозданный в реальных условиях и окружении Раздел экспозиции «Большая рыбалка» траулер-музей (СРТ-129) (рис. 275).

Музей Мирового океана как научно-методический центр

Научные проекты Музея Мирового океана связаны следующими. научными направлениями: историей изучения и освоения Мирового океана сохранением исторических судов подводной археологией морской аквариумистикой; консервацией и реставрацией объектов подводного наследия; комплектованием и изучением музейных предметов и коллекций. Сегодня научные интересы реализуются в основном в виде крупных научно-практических конференций, экспедиций, экспозиций, выставок, изданий и мультимедийных проектов.

По истории отечественной океанологии проводились конференции в 1996, 1999, 2003, 2008 годах. Основные направления: научно-исследовательские океанологические учреждения, их исследования и перспективы развития; роль научно-исследовательского флота в изучении Мирового океана и будущее научного флота. Неизвестные выдающиеся исследователи моря и ученые-океанологи; неизвестные страницы; океанологическое образование; проблемы и решения изучение средиземных морей на примере Балтийского моря. Вот неполный список проблематики в которой работает этот крупнейший современный музей России.

Актуальные проблемы сохранения исторических судов. Конференция по этой теме проводилась в 2005 году; специальные симпозиумы прошли в 2008, 2012 годах. Основные направления: проблемы консервации исторических судов; особенности организации экспозиции на исторических судах; исторические суда-памятники; зарубежный опыт сохранения судов. *Проблемы изучения и сохранения морского наследия России.*

Конференция по этой теме проводилась в 2010 году. Основные направления: музеи, архивы, библиотеки, коллекции морского историко-культурного и природного наследия; традиционные суда, морская практика и яхтинг; историческое и традиционное судостроение и судоходство; подводное наследие; исторический судомоделизм; морские мемориалы, фортификационные сооружения, исторические города и поселения, другие недвижимые объекты историко-культурного наследия; популяризация морского наследия, информационно-просветительская, научная и издательская деятельность (рис. 276).

Сохранение морского наследия в музеях России. Конференция по этой теме проводилась в 2012 году. Основные направления: музеи различного ведомственного подчинения, сохраняющие морское историко-культурное наследие; особенности экспозиционно-выставочной работы в морских музеях; проблемы консервации и реставрации объектов морского, в том числе подводного наследия; актуальные проблемы сохранения исторических судов, в том числе крупнотоннажных; опыт ведущих зарубежных морских музеев; популяризация морского наследия, информационно-просветительская работа, научная и издательская деятельность. Подводная лодка-участник многих дальних походов на вечной стоянке (рис 276) Участие в морских научных экспедициях – необходимое условие комплектования музейного фонда и проведения научных исследований. К основным экспедициям музея относятся: экспедиции на НИС «Академик Мстислав Келдыш» (1991), НИС «Академик Сергей Вавилов» (1997); кругосветная экспедиция на барке «Крузенштерн» (1996–1997); производственный экологический мониторинг морского нефтяного месторождения «Кравцовское» (D-6) в Балтийском море на НИС «Профессор Штокман» (2006); экспедиция в Ундоровский заповедник Ульяновской области (2010); комплексная экспедиция по изучению морского наследия Земли Франца Иосифа на НИС «Профессор Молчанов» (2012); биологическая экспедиция в Белом море (2012); комплексная подводно-археологическая экспедиция в российском секторе Балтийского моря (2011, 2012); комплексная экспедиция по берегам Балтики (с 1991). «Морские просторы» (совместно с Государственной Третьяковской галереей, октябрь 2005 – февраль 2006 года), «Кавалерист-девица» (совместно с Елабужским государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником, 2007) «Певец Арктики» (совместно с музейным комплексом «Музей Арктики им. А.А. Борисова», 2007), «Императорские яхты» (2008), «Морская история» (выставка Сергея Пена совместно с Центральным военно-морским музеем, октябрь 2012 – март 2013 года), «Микроминиатюры» (совместно с Политехническим музеем, 2008), «Слово о Полку Игореве» и «Покорители космоса» (совместно с Ярославским государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником, 2008), «Водная стихия в религиях мира» (совместно с Государственным музеем истории религии, март–август 2009), «Море и мореходство в античной культуре» (совместно с Государственным Эрмитажем, ноябрь 2009 – март 2010), «Люди твердой воды» (совместно с Российским этнографическим музеем, март-август 2010), «Акварели Максимилиана Волошина» (июнь 2006) и «Морской роман» (июнь-август 2011) – совместно с Государственным литературным музеем «Вода и камень» (совместно с Минералогическим Музеем им. А.Е. Ферсмана РАН, март–июнь 2012), «Сказочная Чукотка» (совместно с Музейным Центром «Наследие Чукотки», июнь–октябрь 2012), «Метеоритный дождь в Калининграде» (апрель–октябрь 2012) и «Первые шаги жизни на земле» (октябрь 2012 – апрель 2013) – совместно с Музеем истории мироздания.

Музей проводит широкомасштабную выставочную деятельность. Выставки в музеях России. Выставка «Янтарная каюта. Путешествие натуралиста продолжается...» (в Государственном Музее А.С. Пушкина, май 2008). Выставка «Янтарная каюта. Путешествие натуралиста продолжается...» (в Государственном историко-архитектурном и художественном Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, июль 2008). «Путешествие вокруг Света» (в Государственном музее-заповеднике М.А. Шолохова, август–октябрь 2012). «Путешествие вокруг Света» (в Национальном музее Республики Татарстан, декабрь 2012 – январь 2013). Выставки за пределами РФ «Морские диковины на старинных грабюрах» (январь – май 2011) и «Традиционное судостроение» (август 2012) – в Морском музее Литвы. Раздел экспозиции Интерьер (рис. 277).

Крупные выставочные международные проекты.

Яхтенная выставка «ВООТ» (г. Дюссельдорф, Германия, 1996), Всемирная выставка «ЭКСПО–98» (г. Лиссабон, Португалия, 1998), Международный фестиваль музеев «Интермузей» (г. Москва, с 1999 года), Морской фестиваль «Брест–2012» (г. Брест, Франция, 2012), Международный исторический парад кораблей «Дангейская флотилия» (г. Клайпеда, Литва, 2012, 2013), Всемирная выставка «ЭКСПО-2012» (г. Ёсу, Корея, 2012), Международная выставка «Мировой океан» (г. Москва, с 2011 г.), Морские просторы» (совместно с Государственной Третьяковской галереей, октябрь 2005 – февраль 2006).

«Арктика!!!» и «Героический Севастополь» (совместно с Мультимедийным комплексом актуальных искусств), «Люди твердой воды» (совместно с Российским этнографическим музеем, март – август 2010), «Акварели Максимилиана Волошина» (июнь 2006) и «Морской роман» (июнь–август 2011) – совместно с Государственным литературным музеем «Вода и камень» (совместно с Минералогическим Музеем им. А.Е. Ферсмана РАН, март–июнь 2012), «Сказочная Чукотка» (совместно с Музейным Центром «Наследие Чукотки», июнь–октябрь 2012), «Метеоритный дождь в Калининграде» (апрель–октябрь 2012) и «Первые шаги жизни на земле» (октябрь 2012 – апрель 2013) – совместно с Музеем истории мироздания *Выставки в музеях России*. Выставка «Янтарная каюта. Путешествие натуралиста продолжается...» (в Государственном Музее А.С. Пушкина, май 2008). Выставка «Янтарная каюта. Путешествие натуралиста продолжается...» (в Государственном историко-архитектурном и художественном Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, июль 2008), «Путешествие вокруг Света» (в Государственном музее-заповеднике М.А. Шолохова, август–октябрь 2012) «Путешествие вокруг Света» (в Национальном музее Республики Татарстан, декабрь 2012 – январь 2013) Выставки за пределами РФ «Морские диковины на старинных гравюрах» (январь–май 2011) и «Традиционное судостроение» (август 2012) – в Морском музее Литвы. Крупные выставочные международные проекты, Яхтенная выставка «ВООТ» (г. Дюссельдорф, Германия, 1996), Всемирная выставка «ЭКСПО–98» (г. Лиссабон, Португалия, 1998), Международный фестиваль музеев «Интермузей» (г. Москва, с 1999 года), Морской фестиваль «Брест-2012» (г. Брест, Франция, 2012), Международный исторический парад кораблей «Дангейская флотилия» (г. Клайпеда, Литва, 2012, 2013), Всемирная выставка «ЭКСПО-2012» (г. Ёсу, Корея, 2012), Международная выставка «Мировой океан» (г. Москва, с 2011 г.)

Резюмируя вышеприведенную фактологию, хотелось бы отметить многогранный поиск новых форм и средств музейно-выставочной работы музея, который со времени его основания стал мощным социокультурным институтом, вобравшим в себя информационно-семиотический подход, в котором культура рассматривается как семиотический процесс, открывает широкий спектр инструментальных, аналитических возможностей для гуманитарных исследований. Однако, в силу условности и относительности данной знаковой модели (как и любой другой), применительно к музейной экспозиции, будем рассматривать эту модель как фундаментальную метафору, позволяющую вскрыть принципиальные закономерности, но не претендующую на однозначное, строгое описание столь сложного реального процесса, – пишет исследователь из России О.В. Черныйчук. Великий английский физик Исаак Ньютон в свое время высказал метафору по поводу своего отношения к стихии океана: *«Я смотрю на себя, как на ребенка, который, играя на морском берегу, нашел несколько камешков поглаже и раковин попестрее, чем удавалось другим, в то время как неизмеримый океан истины расстилался перед моим взором неисследованным».*

Экспозиции немецких музеев техники.

«Первые шаги дизайна в Германии были закономерно связаны с бурным развитием промышленного производства в последней трети XIX в., начало которому было положено «революцией сверху», объединившей страну и выдвинувшей ее в ряд крупнейших развитых держав. Видимо сам факт, что Германия, находясь в центре Европы, буквально на глазах у всех развитых стран мира превратилась в мощное индустриальное государство, резко обозначило структуру музейной политики. Интерес к музейной практике мы выявили в первой главе, но то обстоятельство, что почти все немецкие изобретения (периода 1933–1944 гг.) могли вообще исчезнуть с мировой арены. Германия обязана экспансии

США и восстановлению страны по плану Маршалла сразу же после войны. В предвоенной Германии повседневная предметная эстетика была полностью подчинена идеологической унификации, проводимой нацистами. Третьим рейхом создавалась новая «народная культура», в центре которой была арийская семья. В рамках этой культуры появился «народный автомобиль» (фольксваген), «народный радиоприемник», идеалом стал маленький домик с двухскатной крышей на одну семью. При этом нацистами были выпущены специальные законы для выдворения неарийских художников из государственных предприятий. Как такового особого художественного национал-социалистического стиля предметного формообразования не существовало. Пришедшие к власти нацисты закрыли Баухауз (1931). Многие представители функционализма, также как и художественный авангард, вынуждены были иммигрировать.

Практика Веркбунда постепенно начинала воспитывать в среде потребителя привычку к новому типу форм. Но еще большее воздействие она оказывала на ремесленно-художественные предприятия, которые также переходили на выпуск продукции, соответствовавшей установке на функциональность. Огромное количество отдельных мастерских и их объединений в свою очередь вступали в Веркбунд». Все это не могло не отразиться на таком комплексном явлении, как экспозиционная стилистика и практика первых послевоенных лет. Но музеи начинают создаваться уже значительно позже в конце 1980-х гг. также как и в СССР. Несмотря на широкое распространение в Европе в 60–70-е гг. поп-дизайна и радикальных его форм в Германии, в промышленности, институтах и высших учебных заведениях продолжали придерживаться функциональных догм «Хорошей формы». Однако уже в 70-е гг. функционализм стали вытеснять более богатыми и красочными формами. С конца 70-х здесь во многих городах работали молодые дизайнеры – недавние выпускники архитектурных, художественных и дизайнерских вузов, экспериментируя в области предметного и мебельного дизайна. Недовольные существующим «официальным» промышленным дизайном, образованием и условиями работы в дизайн-бюро они создавали отдельные экземпляры ручным ремесленным способом. Эстетика этих произведений была эстетикой графических коллажей и индустриальных обломков. Создавались необычные комбинации материалов: необработанный металл, полированная сталь или камень и бетон с деревом, резиной, плюшем или стеклом. Пол у заготовки со строительного рынка использовались как мебель. Объекты должны были шокировать, заставлять задуматься о традиционном понятии «дизайн».

В 1982 году в Гамбургском музее искусств и ремесел прошла выставка, которая впервые связно представила новые тенденции. Под ироничным названием «Мебель для тебя – прекрасное жилье» участвовало 39 дизайнеров (дизайн групп из пяти европейских стран). Выставка, совместные экспериментальные проекты стали в дальнейшем важным кульминационным пунктом нового дизайна и не только в Германии. Течение «новый дизайн» было пестрым, охватывая от ироничных насмешек, необарокко и популярного китча до минималистичных проектов и концептуальных работ. Язык улиц и обыденности нашел отражение в работах многих немецких мастеров нового дизайна. Кульминацией движения «новый дизайн» стала выставка «Gefuhiscollagen-Wohnen» (Коллаж чувств – жизнь разума), прошедшая в 1986 г. в Дюссельдорфе. В «новом дизайне» работали в Германии группы дизайнеров: «Mobel perdu», «Pentagon», «Coctail», «KUNSTFLUG», «Bellafast», «Berlinetta».

В конце 80-х «новый дизайн» в Германии был уже не столь провокационным как в начале. Однако, благодаря экспериментам, шоковой терапии, новой эстетике и новому опыту в проектировании были получены новые импульсы для промышленного и мебельного дизайна.

Зинсхайм. Германия

Большую часть экспонатов представляют транспортные средства в самом широком смысле: от выставки детских колясок, оригинального собрания велосипедов, выполненных в технике (fischertechnik), мотоциклов, автомобилей (в т.ч. спортивных), автомобилей Формулы-1, дрегстеров и автомобиля – мирового рекорсмена Blue Flame до военной коллекции бронемашин, а также многочисленных исторических локомотивов (в т.ч. паровых). Следующее главное направление представляют собой самолеты, некоторые из

которых можно увидеть изнутри. «Гвоздем» программы безусловно являются самолеты Конкорд и Ту-144. Первый был подарен музею в 2003 году авиакомпанией Air France. Теперь Зинсхайм – *единственное место*, где можно увидеть оба стоящих рядом сверхзвуковых пассажирских самолета.

Дополнительно к выставочным павильонам музей имеет 3D-кинотеатр МАХ с размером экрана 22 × 27 метров. Экспонаты сгруппированы тематически так, чтобы любой посетитель мог увидеть их в непосредственной близости. К отдельным экспонатам имеются информационные таблички с важными данными. По желанию посетители могут заказать экскурсию по музею с пояснениями к экспонатам. Следующие самолеты можно увидеть изнутри: Конкорд, Ту-144, Junkers Ju 52 и Douglas DC-3. После осмотра пассажирского отсека обход заканчивается у кабины пилотов, отгороженной от посетителей плексигласом. Мебельное производство в Германии всегда было предметом особого эксперимента и резко отличалась от аналогичного в Англии и Франции. Легкие подвижные конструкции немецких конструкторов, своя логика построения цикла производства, природная аккуратность предопределили свой чисто немецкий экспозиционный дизайн. На это уровне сформировались и традиции экспонирования. Немецкое качество стало синонимом хорошего музейного дизайна. Несколько шокирующие экспозиции немецких музеев не являются их отличительной чертой. Это эксперимент с гнутыми стальными конструкциями, модули из стекла и стали – легкие и ажурные. Но поклонение скорости и техническому гению конструкторов стало отличительной чертой немецких музеев техники. Машина рекордсмен скорости 1001, 452 км/час (рис. 278).

Наполнение залов связано с опытом музея Аэронавтики в Вашингтоне. Та же стилистика и те же экспозиционные приемы. Российский «Буран» многократного использования (рис. 279). Но все известные немецкие автомобили стали самым заметным явлением в структуре музеев Германии. Они построены не только в Зинсхайме, но и в других городах. Автомобильные магнаты решили утвердить свою линию во всем и в легком эпатаже стендов, и в эклектичном смешении экспозиционных приемов (рис. 280).

Музей техники в Шпайере. Музей техники в Шпайере (нем. Technik-MuseumSpeyer) – музей в Шпайере (Рейнланд-Пфальц), Германия. В павильонах площадью 15 000 м² и под открытым небом на территории площадью 100 000 м² выставлено большое количество отчасти необычных технических конструкций автомобиле- и самолетостроения. Музей был открыт в 1991 г. как филиал Музея техники в Зинсхайме и управляется некоммерческим объединением «Auto & Technik Museum Sinsheim e.V.». По состоянию на 2004 год, в музее было более 2 000 экспонатов. Ежегодно посетителями музея становятся более полумиллиона человек. Весной 2002 г. Lufthansa подарила музею списанный самолет Boeing 747, который можно посетить. В апреле 2008 г. в музей был доставлен советский летающий аналог космического челнока «Буран», который также стал посещаемым экспонатом музея, кроме этого самолет Ан-22, подводная лодка проекта 205, U 9 немецкого военно-морского флота. Лодка Sean o'Kelley – домашняя лодка группы (Kelly Family), самолеты нескольких типов, локомотивы (Musikautomaten im Auto & Technik Museum Sinsheim).

Архитектурный ансамбль Военно-исторического музея Бундесвера в Дрездене состоит из двух элементов: здания арсенала 1877 года постройки и сооруженной в 2011 году пристройки американского архитектора *Даниэля Либескинда*. Конструкция пристройки в форме клина словно *врезается в фасад старого арсенала. Структура клина с ее игрой света и теней символизирует военную историю Германии с ее контрастами*. Как архитектурная концепция, так и экспозиция музея направлены на разностороннюю интерпретацию и на переосмысление привычного зрительного восприятия. Экспозиция музея заставляет посетителей задуматься о собственном потенциале агрессии. Она тематизирует насилие как исторический, культурный и антропологический феномен. Постоянная экспозиция музея включает два комплекса: тематический в залах новой пристройки и хронологический в залах старого арсенала. На всей площади в 10 000 квадратных метров представлено в общей сложности около 10 000 экспонатов. В пристройке, созданной Даниэлем Либескиндом, посетителей ожидает тематический экскурс, берущий начало на пятом этаже на площадке с видом на Дрезден и ведущий по смещенным лестницам при-

стройки и исторической лестнице старого здания – этаж за этажом – вниз. Двенадцать тем комплекса отображают разнообразные и отчасти неожиданные аспекты военной истории, не придерживаясь хронологического порядка. Для интерьера пристройки характерны открытые ввысь выставочные площади, над некоторыми из которых сооружены навесные мосты. Представленные в рамках этой выставки экспонаты относятся к таким тематическим разделам экспозиции, как «Война и память», «Война и игра» или «Животные на военной службе». Некоторые из этих разделов нацелены на то, чтобы облегчить посетителям, мало знакомым до сих пор с военной тематикой, доступ к военной истории. Хронологически выстроенный экскурс по военной истории Германии расположен в интерьерах трех крыльев исторического здания. Посетителям представлены три исторических периода: от позднего средневековья до 1914 года (первый этаж), эпоха мировых войн (второй этаж, западное крыло) и период с 1945 года по сегодняшний день (второй этаж, восточное крыло). Хронологическая экспозиция берет свое начало на первом этаже и завершается представленным в залах второго этажа исторического здания сегодняшним днем. При этом военная история Германии отображена в контексте европейской истории. Помимо основной экспозиции, посетители имеют возможность ознакомиться с подробностями военной истории конкретной эпохи, представленными в прилегающих залах. Углубленно разрабатывающие тематику залы включают такие аспекты, как экономика войн, военные и общество или ранения и смерть. Путь через эпохи проходит вдоль десяти основных витрин, отражающих центральные эпизоды поворотных моментов истории Германии – Тридцатилетней войны, начала и конца Второй мировой войны, а также разделения и воссоединения Германии.

Новые пластические методы экспонирования в музеях мира

Наиболее совершенной методикой экспонирования артефактов является создание искусственных коралловых рифов под водой в недрах мирового океана. Интерес к дайвингу и путешествиям выдвинул этот метод развлечений в разряд нового типа экспозиций. Название музея конечно здесь условно. Это скорее всего огромный проект и подводная инсталляция, пополнение которой продолжает наполняться. Мягкий климат и доступность к береговой линии способствует этому. Музей под водой «Канкун», состоящий на данный момент из более 200 постоянных скульптур в натуральную величину. Мексика. Компания Jason de Caires Taylor (рис. 281).

В основном это произведения скульптуры, но их образная структура сильно драматизирована различными группами скульптур. Вид этой необычной экспозиции завораживает любого, кто попал в лагуну. Здесь есть композиция связанных друг с другом людей символизирующих всех жителей земли. Как предупреждение против грозящей катастрофы. Разобщенность людей их поведение здесь настолько ярко влияет на психику дайверов, что есть случаи, когда зритель желает как можно раньше покинуть лагуну (рис. 282).

Для проведения комплексного анализа в проектировании средовых музейных объектов предлагаем рассмотреть *Дизайн-проекты предметно-пространственной среды музеев студентов 5 курса ХГФ кафедры «Дизайн»* (рис. 283–306).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели сложный вопрос формирования современной экспозиции музея и проблематику проектирования с целью изучения его структуры и элементов формирования. Развитие музейного экспозиционного дизайна как специфического явления открывает новую сторону его усилий по трансформации предметно-пространственной среды. Почему это происходит? В западных странах в связи с развитием общего уровня образования в целом музей имеет широкое пропагандистское значение в обществе. В Англии и Германии это, прежде всего, широкое распространение музеев техники. Как общая тенденция развития самого *дизайна* в мировом масштабе. Мы умышленно не показываем музеи искусств, предполагая что витрины, подиумы, и другие технические средства не устаревают, а лишь модернизируются более качественным образом, влияя на характеристику показа предмета в музее. «Проектирование арт-пространства – тема, интересующая в настоящее время не столько искусствоведов, сколько дизайнеров-практиков, и поэтому в российской искусствоведческой науке она в достаточной степени не доработана. Если не принимать во внимание статьи и эссе Артемия Лебедева. Возможность что связано с некой «усталостью» самой темы. Проектная деятельность дизайнеров распространяется, как правило, на предметно-художественную среду и связана с основополагающими параметрами гармоничного пребывания человека в окружающем пространстве, созданном средствами промышленного производства. С другой стороны, проекты современных художников и дизайнеров, связанные с жанром мультимедиа, значительно сложнее поддаются традиционной классификации, поскольку в процессе их создания почти не фигурирует прикладной характер, и огромную роль в техническом воплощении проектов играют электронные технологии», – как пишет российский исследователь О.И. Шустрова.

Для экспонирования предмета в интерьере любого музея недостаточно знать только его видовую структуру как хранилища артефактов. Это больше касается музеев искусств и художественных галерей. Проектант обращает внимание лишь на первую фазу (предпроектный этап), не овладевая всем спектром научно-технических знаний. Именно поэтому мы даем ему всю информацию по отработанной методологии проектирования профессора В.И. Ревякина. Мы отобрали в основном материал, касающийся *интерьера* музея, и ограничили его рамками учебной задачи. Все остальные знания и опыт студент должен выработать под влиянием чтения и изучения монографии. «Между искусством и дизайном давно существует своеобразная «зона неопределенности». Попытка решить эти проблемы приводит к дискуссиям о том, как, например, относиться к эксклюзивным объектам дизайна, существующим в предметно-художественной среде. Современное искусство в этом диалоге играет роль вечного экспериментатора, расширяя, углубляя и изменяя понимание дизайна.

Сегодня медиа-художник в полной мере олицетворяет современное понимание дизайнера: он создает концепцию проекта, являясь его философом и сценаристом, он работает оператором, инженером, наполняет проектное пространство авторскими и индустриальными предметами, насыщает его звуками и разнообразными эффектами, формирующими эстетическую среду, в которой человек призван развивать свою духовность. «Каждая технология, появляющаяся в обществе, всегда обретает новое понимание именно в связи с попыткой творческого освоения: так было с компьютером, видеокамерой и Интернетом, которые изначально изобретались для фиксации данных и решения научно-технических задач», – так интерпретирует данный ракурс проблемы О.И. Шустрова.

Структурно монография имеет следующие основные направления: ознакомление с методами организации построения экспозиции, проблематикой комплектования на примере уже широко известных музеев Беларуси и России и изучения международного опыта. В качестве базовых музейных экспозиций исследован опыт создания музеев в Минске, Москве, Могилеве. Две экспозиции абсолютно разных по профилю музея. В каждом из них решались свои цель и задача, а также приводились методы решения этой задачи. В военном музее – отображение героико-патриотической темы всеми доступными техническими приемами, в музее этнографии – изучение истории края, народных обрядов и

ремесел посредством яркой и структурно до мелочей продуманной экспозиции, где нет ничего лишнего. В обоих случаях выстроен один тип экспозиции по единому образному тематическому методу с элементами ансамблевого типа. Такое сочетание имеет широкое распространение сегодня. Среди теоретиков музейного дела не прекращается спор: какой из методов более прогрессивный и лучший. Известны случаи совершенно оригинальных концептуальных музеев, но рамки рекомендаций ограничены с одной стороны самой практикой и историей развития музейного дела в России и Беларуси, с другой – неприятием модернистских течений в мировой практике создания музеев. Поэтому мы приводим лишь несколько десятков фотографий музеев мира, чтобы проследить, как внешняя структура влияет на внутренний объем. Замечательный немецкий архитектор и исследователь теории музейного дела Ф. Нойферт показывает нам свою методологию, как наиболее рациональную, связанную с внешним видом музея.

Изменение темпа жизни в мире, иные коммуникативные способы общения людей на планете постепенно создали такую форму искусства, в которой не так слышны национальные черты и особенности разных менталитетов, как это было прежде. В своем исследовании, посвященном искусству второй половины XX века, английский искусствовед Майкл Арчер посвящает целую главу вопросу глобализации в области культуры. Он пишет, что еще недавно слово *биеннале* ассоциировалось с небольшим количеством мест: Венеция, Сан-Паоло, Сидней, Нью-Йорк. «К концу века усердный путешественник по искусству мог бы провести массу времени, перелетая между Йоханнесбургом, Кванджу, Стамбулом, Дели, Мельбурном, Гаваной и Берлином и так далее. Мы видим в этом растущем выставочном календаре, что изменения внутри искусства при попытке подсчитать различные точки зрения, культурный контекст и приоритеты, потенциал внутри разнообразных форм и материалов, являются частью всеобъемлющей глобализации искусства». Возникает так называемый «мультикультурализм», который пришел на смену огромному интересу к культурным традициям (выставка «Абстракция и традиции» в музее современного искусства в Лиге, Бельгия в 1956 г.; выставка «Примитивизм в искусстве XX века» в музее MOMA в Нью-Йорке в начале 1980-х, выставка «Волшебство на земле» (Magiciens de la Terre) в центре Жоржа Помпиду в Париже в конце 1980-х и другие). В этих проектах была сделана попытка осознать свою культурную принадлежность как европейцами, так и не европейцами. Достаточно назвать имена, которые в свое время были связаны с культурой своих стран: Джанг Хуан и Жао Банди – Китай, Лии Буль и Ким Сууйа – Корея, Дорис Сальцедо – Колумбия, Вильям Кентридж – Южная Африка, Хада Амер – Египет, Ширин Нешат – Иран и другие. Однако в последнее время стало традицией перемещаться в другие страны, например, двое, завершающие список, теперь связаны с культурой Нью-Йорка, – полемизирует на страницах своего реферата О.И. Шустрова.

В своей работе мы затронули формирование ландшафтного метода, как наиболее специфического и нуждающегося в отдельном исследовании. Это связано с чисто историческими мотивами. Сформировать ландшафт может сама природа, и роль дизайнера в ней прослеживается на достаточно длительном отрезке времени 15–20 лет. Это связано с изменением места музея в структуре современного общества и определением его статуса на примере нетрадиционных методов экспонирования и размещения (Музей Канкун – под водой Мексиканского залива, и на корабле – Музей Мирового Океана в Калининграде и другие примеры). Во всех этих примерах мы отталкиваемся и от своих собственных методик и показываем их на ряде примеров студенческих работ. Одним из важнейших качеств компьютера является симуляция человеческого разума, причем, превосходство машинного мышления над человеческим оказывается спорным, поскольку способность лучше считать вовсе не является привилегией. Ученый из Словении Славой Жижек отметил, что виртуальная реальность сродни инъекции наркотиками. «Другими словами, можно представлять себе компьютер, как думающую машину в том смысле, в котором Леви-Страус говорил о еде, как об объекте, о котором думают, а не только едят. Компьютер – это новый, третий уровень в Марксовской схеме развития, который идет от оборудования (расширение человеческого тела) к машине (которая работает автоматически и навязывает свои ритмы человеку)» [63, с. 18]. Далее автор отметил, что «обычным возражением искусственному интеллекту является то, что в конечном смысле компьютер толь-

ко «программирует», он не может в реальном смысле «понимать», в то время как человеческая активность спонтанна и креативна» [63, с. 19]. Любопытен приведенный ученым пример, связанный с возникновением парадокса, доведенного до абсурда в процессе уточнения данных. Вопрос применения компьютерных технологий не вызывает возражений. Он стремительно развивается в кинематографе, а в музее носит лишь проектный характер. Донна Харавей продолжает трагическую ноту: «С конца двадцатого века, в наше, мифическое время, все мы являемся химерами, вымышленными и сфабрикованными гибридами машины и организма, коротко говоря, мы есть киборги» [43, с. 28]. Рассуждая о природе насилия, автор приходит к выводу, что машины, которые были призваны помогать человеку, облегчать его труд, не могли думать сами, мечтать, а могли лишь забавно подражать человеческому мышлению. Но теперь люди не уверены в том, что это невозможно. «Машины конца двадцатого века сделали совершенно амбициозным различие между природным и искусственным, разумом и телом, саморазвитием и внешним дизайном, а также многими другими различиями, которые использовались для описания организмов и машин. Наши машины разрушительно живы, а мы сами пугающе инертны» [43, с. 30].

Спор между тем продолжается. Но видно, что *музейная экспозиция* изнутри уже не такая как раньше. Она по своей структуре амбициозна, импозантна, философична, и не ограничена рамками каких-либо технологических приемов экспонирования. *Музеи техники* сегодня доминируют и это не случайно, а связано с общим наступательным развитием *дизайна* во всем мире, но формы экспонирования нельзя сегодня ограничить какими-нибудь рамками. Архитектор – диктатор сегодня в музее, ему позволено все менять вопреки даже здравому смыслу, и здесь велика роль дизайнера – чуткого стратега, философа, «лекаря предметной среды». Он сдерживает архитектора, чутко улавливая тонкую нить общения со зрителем, убирая чрезмерное увлечение эпатажными приемами, очеловечивая среду музея. Наша монография носит ознакомительный характер и предназначена не только специалистам в сфере дизайна, но и музейным работниками впервые изучающих такой сложный предмет и раздел музееведения, как «Проектирование музейных экспозиций».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулич, Е.М. Музей как социальный институт: автореф. дис. ... д-ра социол. наук: 22.00.04 / Е.М. Акулич. – Тюмень, 2004. – 25 с.
2. Александрова, Л.К. Провинциальные музеи в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.: на материалах Верх. Поволжья и Волго-Вят. региона России: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Л.К. Александрова. – Кострома, 2003. – 26с.
3. Алиясова, В.Н. Музеи Северного и Восточного Казахстана как центры сохранения и популяризации палеонтологических коллекций: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / В.Н. Алиясова. – Кемерово, 2009. – 25 с.
4. Альмеев, Р.В. Бухарский музей-заповедник как фактор культурного и экономического развития региона: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 17.00.07 / Р.В. Альмеев; Рос. акад. наук, Рос. ин-т культурологии. – М., 1994. – 26 с.
5. Барсукова, Н.И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.06. / Н.И. Барсукова; Строит.-истор. архитект. – Русская архитектура городов. – М., 2008. – 48 с. Бакаютова, Л.Н. Модернизация деятельности технических музеев: отечественный и зарубежный опыт: (на примере музеев связи): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / Л.Н. Бакаютова. – СПб., 2008. – 21 с.
6. Бенеш, И. Методы экспонирования / И. Бенеш // Museum. – 1982. – № 138. – С. 30–35.
7. Веселицкий, О.В. Художественное проектирование музейных экспозиций в Ленинграде в 70–80-е г. XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / О.В. Веселицкий; кафедра искусствоведения и культурологии Санкт-Петербургской Государственной Художественно-Промышленной Академии им. А.Л. Штиглица. – СПб., 2010. – 24 с.
8. Власов, В.Г. Стили в искусстве: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: в 2 т. / В.Г. Власов. – СПб.: Лита, 1999. – Т. 1. Словарь. – 672 с.
9. Габриэль, Г. Что нового у Ленинградских художников экспозиции / Г. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 9. – С. 13–16.
10. Гнедовский, М.Б. Профиль музея: азбука профессии / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1985. – № 5. – С. 35–36.
11. Гнедовский, М.Б. Проектирование экспозиций: азбука профессии / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1988. – № 1. – С. 32–39.
12. Гнедовский, М.Б. Хранитель, экспозиционер, экскурсовод / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1985. – № 4(84). – С. 20–21.
13. Гнедовский, М.Б. Музейная экспозиция / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1986. – № 3.
14. Гнедовский, М.Б. Музейная выставка / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1987. – № 6 С.18
15. Гнедовский, М.Б. Музейная экспозиция / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1987. – № 6. – С. 36–40.
16. Гнедовский, М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле / М.Б. Гнедовский // Социальное проектирование в сфере культуры. Прорыв к реальности. – М., 1990.
17. Гнедовский, М.Б. Коммуникационный подход в музееведении: теоретические и прикладные аспекты: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 17.00.07 / М.Б. Гнедовский; Рос. ин-т культурологии. – М., 1994. С.21
18. Голубцова, Т.В. Музеи исторического профиля – важные центры истории и пропаганды исторических знаний / Т.В. Голубцова // Музейное дело в СССР. – М.: Труды ЦМР СССР, 1980. – С. 1–22.

19. Горбунов, И.В. Главный критерий – мемориальность. Мемориально-экспозиционные комплексы как структурные элементы изучения сохранения и развития Бородинского поля / И.В. Горбунов // Мир музея. – 1992. – № 5(170). – С. 11–17.
20. Гарбуноў, І.В. “З малага – ды вялікая любоў” пра мастацкае афармленне Бешанковіцкага гісторыка-краязнаўчага музея. Абсягі музейнай дзейнасці / І.В. Гарбуноў // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 8. – С. 41–43.
21. Горбунов, И.В. Школьный музей: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск, 1989. – 27 с.
22. Горбунов, И.В. Поиск новых путей эстетического развития личности / И.В. Горбунов // Мир искусства и дети: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 мая 2001 г. – Витебск, 2001. – С. 59–60.
23. Гарбунов, І.В. Пасляваенны этап развіцця дыярамнага мастацтва / І.В. Гарбунов // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. – 2001. – № 3. – С. 108–113.
24. Гарбунов, І.В. Синтез двух искусств / І.В. Гарбунов // Альманах. Запіскі Беларускай акадэміі мастацтваў. – 2002. – № 2. – С. 110–112.
25. Горбунов, И.В. Жанр батальной диорамы. Послевоенный период развития советского изобразительного искусства / И.В. Горбунов // Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. – М.: МГПУ, 2005. – Вып. 6. – С. 145–147.
26. Горбунов, И.В. Краткий исторический очерк о процессе становления специальностей художественного конструирования и дизайна / И.В. Горбунов // Изобразительное искусство в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 7–8 дек. 2006 г. / под ред. В.П. Климовича. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – С. 208–209.
27. Горбунов, И.В. Методические рекомендации по оформлению 2-й Вьездной башни Мирского замка «Мирский замок как фортификационное сооружение» / И.В. Горбунов. – Минск, НХМ РБ. Дирекция музея, 2007. – 15 с. ил.
28. Горбунов, И.В. К вопросу о системном подходе в изучении курса формальной композиции в подготовке дизайнеров / И.В. Горбунов // Композиционная подготовка в современном художественном образовании: педагогический аспект: материалы междунар. науч.-практ. конф., 27 мая 2008 г. / отв. ред. А.В. Паклина. – Шадринск: Изд-во «Шадринский Дом Печати», 2008. – С. 275–281.
29. Горбунов, И.В. История развития основ дизайна Витебской художественной школы периода 1919 – конец XX в. / И.В. Горбунов // Малевич. УНОВИС. Современность: науч. конф., посвящ. историко-культурному наследию Витебской художественной школы, Витебск, 15 дек. 2008 г. – УК Музей «Витебский центр современного искусства, 2008.
30. Горбунов, И.В. Современный дизайн и проблематика изучения теоретических дисциплин / И.В. Горбунов // Белорусское искусство: история и современность: III Нефедовские чтения: материалы респ. науч.-творч. конф., Минск, 19 марта 2009 г. / отв. ред. М.Г. Борозна. – Минск, 2009.
31. «Секция дизайн деятельность и теория дизайна. «Белорусская государственная академия искусств. – Минск, 2009.
32. Горбунов, И.В. Историческая реконструкция как вид искусства / И.В. Горбунов // Современное искусство Беларуси: Панорама. Перспективы: материалы респ. науч.-практ. конф., Минск, 30 апр. 2009 г. – Минск: БЕЛАМ.
33. Горбунов, И.В. Архитектура классицизма в контексте дальнейшей деятельности меценатов Беларуси / И.В. Горбунов // Весн. Віцебск. дзярж. ун-та. – 2008. – № 2(48). – С. 108–109.
34. Горбунов, И.В. Научная концепция экспозиции, посвященная 195-летию Отечественной войны 1812 года / И.В. Горбунов; ВОКМ Дирекция музея. – Витебск, 2009. – 50 с.: ил.
35. Горбунов, И.В. Проблематика мемориалов, посвященных Великой Отечественной войне на Витебщине 1980–2000 гг. / И.В. Горбунов // Віцебшчына ў 1941–1944 гг.: Супраціўленне. Вызваленне. Памяць: матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф. – Віцебск: УА “ВДУ ім. П.М. Машэрава”, 2009. – С. 300–305.

36. Горбунов, И.В. Концептуальный подход в изучении курса «Архитектоники» в подготовке дизайнеров / И.В. Горбунов // Изобразительное искусство в системе образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 окт. 2009 г. / Вит. гос. ун-т; под ред. В.П. Климовича, Д.С. Сенько. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – С. 252–255.
37. Горбунов, И.В. Теория стилеобразования: пособие / сост. И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 182 с.
38. Горбунов, И.В. Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века: монография / И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 171 с.
39. Горбунов, И.В. Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века: монография / И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 148 с.
40. Горбунов, И.В. Теория стилеобразования: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 59 с.
41. Горбунов, И.В. Методические рекомендации по истории дизайна / сост. И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 37 с.
42. Горбунов, И.В. Проблематика реконструкции историко-архитектурного наследия города Витебска. Культура. Наука. Творчество / И.В. Горбунов // IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22 апр. 2010 г.
43. Гарбуноў, І.В. Ваенна-гістарычная рэканструкцыя Грунвальдскай бітвы ў дэкаратыўна-ўжытковым мастацтве Беларусі. Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь: матэрыялы “круглага стала” па выніках канферэнцыі.
44. Горбунов, И.В. Концептуальные положения разработки фирменного стиля / И.В. Горбунов // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24 нояб. 2010 г. / Вит. гос. ун-т; под ред. Д.С. Сенько. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. – С. 176–179.
45. Гарбуноў, І.В. Новыя тэндэнцыі ў стварэнні музейна-выставачных экспазіцый на Беларусі 2004–2010 гг. (Праблематыка праектавання асяроддзевых аб’ектаў і пытанні захавання гістарычнай спадчыны) / І.В. Гарбуноў. – 2012. – № 2. – С. 91–101.
46. Горбунов, И.В. Архитектоника музейной экспозиции: Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев: монография / И.В. Горбунов. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. – 150 с.: ил.
47. Горбунов, И.В. К вопросу о возрождении шляхетской усадьбы в Беларуси контексте проектной деятельности / И.В. Горбунов // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 11 февр. 2015 г. / Вит. гос. ун-т. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2015. – С. 215–216.
48. Грабянчук, І.В. Узнікненне і дзейнасць публічных музеяў у Беларусі (1851–1917 гг.): аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук: 07.00.02: 23.09.2005 / І.В. Грабянчук. – Мінск, 2005. 25 с.
49. Грицкевич, В.П. История музеев мира: учеб. пособие для студентов ист. фак. / В.П. Грицкевич, А.А. Гужаловский. – Минск: БГУ, 2003. – 284 с.: ил.
50. Гужаловский, А.А. Нараджэнне беларускага музея / А.А. Гужаловский. – Минск: НАРБ, 2001. – 124 с.
51. Гужаловский, А.А. Музеі Беларусі (1918–1941) / А.А. Гужаловский. – Минск: НАРБ, 2002. – 176 с.
52. Гужаловский, А.А. Музеі Беларусі (1941–1991) / А.А. Гужаловский. – Минск: НАРБ, 2004. – 218 с.
53. Гусев, Н.М. Естественное освещение зданий / Н.М. Гусев. – М., 1971. – 171 с.
54. Джумантаева, Т.А. Музеі Полацка ў культурнай прасторы горада: аўтарэф. дыс. ... канд. культуралогіі: 24.00.03 / Т.А. Джумантаева. – Мінск, 2009. – 23 с.

55. Дубов, И.В. Музееведение. Исторические и краеведческие музеи: курс лекций / И.В. Дубов; под ред. В.Н. Седых. – СПб., 2004. – 411 с.
56. Замошкин, А.И. Эстетика музейной экспозиции / А.И. Замошкин // Художник. – 1963. – № 7. – С. 30.
57. Коновалов, И.М. Архитектоника [+CD]: учеб. пособие / И.М. Коновалов. – Минск: Современные знания, 2011. – 224 с.
58. Кликс, Р.Р. Художественное проектирование экспозиций / Р.Р. Кликс. – М., 1978. – 2-е изд., 1996.
59. Киселев, В.В. Средства объемно-пространственной организации экспозиции музеев / В.В. Киселев // Материалы XXIX научной конференции. – М.: МАРХИ, 1973. – С. 106.
60. Кнорринг, Г.М. Осветительные установки / Г.М. Кнорринг. – Л.: Энергоиздат, 1981. – 284 с.
61. Кнорринг, Г.М. Искусственное освещение музеев / Г.М. Кнорринг. – М.: Тр. НИИ музеев охраны памятников, 1969. – 149 с.
62. Коротков, В.И. Из опыта художественного проектирования экспозиций / В.И. Коротков, В.Л. Ривин // Музейное дело в СССР. Массовая идейно-воспитательная работа на современном этапе. – М.: Труды ЦМР СССР, 1979. – С. 75–86.
63. Крейн, А.З. Жизнь музея / А.З. Крейн. – М., 1979. – 252 с.
64. Крейн, А.З. Рождение музея / А.З. Крейн. – М., 1962. – 208 с.
65. Кроллау, Е.К. Температурно-влажностный и световой режим музеев / Е.К. Кроллау. – М.: Советская Россия, 1971. – 112 с.
66. Кроллау, Е.К. Световой режим в музеях / Е.К. Кроллау // Сообщение ВЦНИЛКР. – Л., 1969. – № 24–25. – С. 159–171.
67. Кулененок, В.В. Цветоведение : учеб. пособие / В.В. Кулененок. – Минск: Беларусь, 2012. – 221 с. : ил.
68. Левинсон-Лессинг, В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917) / В.Ф. Левинсон-Лессинг. – Л., 1985.
69. Литвинов, В.В. Практика современной экспозиции / В.В. Литвинов. – М.: Плакат, 1989. – 2-е изд., 1995. – 190 с.
70. Лоренц, С. Музеи и коллекции Польши. 1945–1955 / С. Лоренц. – Варшава, 1956.
71. Локотко, А.И. Архитектура: авангард, абсурд, фантастика / А.И. Локотко. – Минск: Беларус. навука, 2012. – 206 с.: ил
72. Лувр. Парижская скульптура. – М., 1984 (Сер. «Музеи мира»).
73. Лувр. Париж: Альбом / авт.-сост. Ю. Зотов. – М., 1971 (Сер. «Музеи мира»).
74. Лукин, В.П. Архитектурно-планировочная организация крупнейшего музея в структуре ядра городского центра: на примере Гос. Эрмитажа: автореф. дис. канд. архитектуры: 18.00.04 / В.П. Лукин. – СПб., 2000.
75. Лысикова, О.В. Музеи мира: учебное пособие к интегрированному курсу «Музеи мира» / О.В. Лысикова. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 128 с.: ил.
76. Мазный, Н.В. Музейная выставка: история проблемы перспективы / Н.В. Мазный, Т.П. Поляков, Э.Я. Шулекова. – М., 1997.
77. Майстровская, М.Т. Музейная экспозиция. Искусство-архитектура-дизайн. Тенденции формирования / М.Т. Майстровская. – М., 2000.
78. Майстровская, М.Т. Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилиобразования (2-я половина XIX – нач XX в.) / М.Т. Майстровская // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1988.
79. Майстровская, М.Т. Исторический обзор тенденций развития экспозиционного оборудования музеев (на примере музеев Ленинграда и Москвы) нач. XVII в. – 70-х годов XX века / М.Т. Майстровская // Промышленное искусство. – М. – 1980. – С. 138–158.
80. Майстровская, М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. / М.Т. Майстровская; Моск. Худож.-промышл. ин-т им. С.Г. Строганова. – М., 2003. – 53 с.

81. Михайловская, А.И. Музейная экспозиция (Организация и техника) / А.И. Михайловская; под ред. Ф.Н. Петрова, К.Г. Митяева. – М.: Сов. Россия, 1964. – 518 с.
82. Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985.
83. Музеи Беларуси / под ред. С.Ф. Дубенецки [и др.]. – Минск: Беларуская Энциклопедыя імяні Петруся Бровкі, 2008. – 559 с.
84. Музеи Ватикана. Рим. – 1974.
85. Музеи Рима. Галерея Боргезе. Национальная галерея: Альбом / авт.-сост. З. Борисова. – М., 1971 (Сер. «Музеи мира»).
86. Музеи России. Справочник: в 4 т. – М., 1993.
87. Музей изобразительных искусств. Будапешт. Альбом / авт. К. Гараш. – М., 1976 (Сер. «Музеи мира»).
88. Музей Прадо. Мадрид. Альбом / авт.-сост. К. Малицкая. – М., 1971 (Сер. «Музеи мира»).
89. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: сб. науч. тр. РИК. – М., 1997.
90. Мемориал над Днепром: Фотопутеводитель по мемориальному комплексу «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941–1945 года Киев «Мистецтво» / сост.: В.Д. Ольшанский, А.И. Филатов. – 1987. – 263 с.
91. Пантелейчук, І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття): автореф. дис. ... канд. історичних наук: 17.00.01 / І.В. Пантелейчук. – Київ, 2006. – 20 с.
92. Петропавловский, В.П. Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам: автореф. дис. ... канд. архитектуры / В.П. Петропавловский. – Киев, 1961. – 36 с.
93. Пліско, Н.М. Кобрынскі ваенна-гістарычны музей імя А.В. Суворова: даведнік. – Мінск: Польша, 1990. – 93 с.
94. Пищулин, Ю.П. Актуальные вопросы проектирования музейных экспозиций в исторических и краеведческих музеях / Ю.П. Пищулин // Научное проектирование экспозиций по истории советского общества: сб. науч. тр. – Тр. ЦМР СССР, 1981. – С. 59–70.
95. Поляков, Т.П. Мифологическое сознание и музей (на примере концепции музея заповедника «истоки Волги») Музееведение: На пути к музею XX века М. 1989. – С. 45–60 (Сб. науч. Тр. /НИИ культуры).
96. Поляков, Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) Рос. Ин-т культурологии. – М., 1996. – 253 с.
97. Потапов, А. Музейный предмет и его эмоциональное восприятие / А. Потапов, Ю. Максименко // Мир музея. – 2004. – № 10. – С. 18–20.
98. Пономарева, М.В. Музеефикация городской среды: (на прим. Санкт-Петербурга): автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Санкт-Петербург. гос. Акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – СПб., 1994.
99. Пчелянская, Т.М. Социально-культурная детерминация музейной экспозиции автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / Т.М. Пчелянская. – СПб., 2005. – 21 с.
100. Прохоренко, Г.Е. Музей Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица: история создания и формирования коллекции. Санкт-Петербург: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. / Е.Г. Прохоренко. – СПб., 2000. – 53 с.
101. Разгон, А.М. Музейная экспозиция – искусство / А.М. Разгон // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 9. – С. 18.
102. Ревякин, В.И. Музеи мира: архитектура / В.И. Ревякин. – 2-е изд. – М., 1974. – М.: Информэкспресс, 1993.
103. Ревякин, В.И. Архитектура музеев 80-х годов / В.И. Ревякин. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1979. – 110 с.
104. Ревякин, В.И. Историко-краеведческие музеи. Архитектору-проектировщику / В.И. Ревякин., А.Я. Розен. – М.: Стройиздат, 1983. – 134 с.
105. Ревякин, В.И. Рекомендации по проектированию музеев / В.И. Ревякин, А.А. Оленев. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1988. – 48 с.

106. Решетников, Н.Ф. Великая Отечественная война в аудиовизуальном дизайне / Н.Ф. Решетников // Советский музей. – 1985. – № 2(82). – С. 14–19.
107. Рождественский, К. Ансамбль и экспозиция / К. Рождественский. – Л., 1970. – 232 с.
108. Розенблюм, Е.А. Искусство экспозиции: метод. рекомендации / Е.А. Розенблюм // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. ЦМР СССР. – М., 1983. – С. 23–28.
109. Рошин, А.А. Музейная экспозиция и контекст современной культуры: социологический анализ проблемы / А.А. Рошин, В.В. Селиванов // Музей и современный художественный процесс. – Красноярск, 1989.
110. Сведимский, Е. Модернизация экспозиции: метод. рекомендации / Е. Сведимский. – М., 1989.
111. Семин, Ю. От юрты к куполораме (Музей В.И. Ленина в г. Фрунзе с учетом достижений и открытий (Музей истории г. Днепропетровска) / Ю. Семин // Советский музей. – № 2(88). – С. 11–14.
112. Тарханов, А.В. символика народного эпоса. Новые музеи, новые экспозиции / А.В. Тарханов // Советский музей. – 1986. – № 6(92). – С. 10–12.
113. Третьякова, И.А. Музеи Военно-Морского Флота России в XIX–XX вв.: история создания, становления и развития: автореф. дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / И.А. Третьякова. – М., 2007. – 26 с.
114. Шмит, Ф.И. Музейная экспозиция / Ф.И. Шмит. – М., 1929.
115. Шмит, Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Л., 1929.
116. Черныйчук, И. А. Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития автореф ... дис. канд. иск.: 17.00.06/ И.А Черныйчук, Москва 2010 22 с
117. Vorhegui, S. Space problems and solutions / S. Vorhegui // Museum News. – 1963. – № 3. – P. 18–22.
118. Ball Victoria Kloss. The art of interior design. – New York.: Ent.wiley cop, 1982. – 273 p.
119. Benes, J. Teoretiche principy vistarneho zaiadenia v muzeach / J. Benes // “Museum”. – Bratislava, 1973. – № 1. – P. 27–32.
120. Brawn, Michael “A new museum architecture and display” / Michael Brawn. – New York, 1965. – 208 p.
121. Cameron, D.S. “The museum, atemple or the forum” / D.S. Cameron // Curator. – 1971. – № 1. – P. 11.
122. Carmel, J.N. “Exhibition technigues” / J.N. Carmel. – New York, 1963. – 216 p.
123. Geritsen, F. Theory and practic of color / F. Geritsen. – Studio Vista Macmillian Publishers LTD, 1975. – 179 p.
124. Halse, Albert. The use color in interiors / Albert Halse. – USA: Copyright, 1978. – 152 p.
125. Hayet, W. Display and exhibit handlook / W. Hayet. – New York, 1967. – 111 p.
126. Lusk, C.B. Museum Lightiny / C.B. Lusk // Museum News. – 1970, 1971. – № 4, 3. – P. 25–9, P. 20–23.

[031] [032] Anzac Hall Australia Canberra, Denton Corcer, Marshall, 2001 [033] Commonwealth PLACE Australia Canberra, ACT Durbarch Block, 2002 [038] Melbourne museum of Australia Denton, VIC Corcer Marshall, 2001 [049] Ian Potters Museum of Art of Australia Katsaliedis Architects, 1998.(к стр. 33)

* [327] Museum of Scotland. Edinburgh. Scotland. UK. Benson&Forsyth, 1998 [335] Imperial War Museum Mancshester England. UK Daniek Lebeskindt. 2002 [356] Great Court British. Museum. London. UK. Foster&Partners, 2000 [382] River and rowing Museum Henley. UK David Chipperfield, 1998 [386] Downland . Gridshell. CHichester. England. UK. Edward Gullinan, 2001 [388] National Miritime Museum. Cornuwall. UK.Long&Kentish, 2002

(к стр. 40)

Tacoma Art Museum Tacoma WA USA Antonio Predok. 2003 [877] Museum of Glass Tacoma Frthur Ericson, 2002 [880] Utah Museum of Fine Arts Salt Lake City UT USA Machado and Silvetti, 2000/[883] Napa Valley Museum Yountville CA USA Fernau&Hartman, 1998

/[921] Tang Teaching Museum and Art Gallery NY USA Antoine Predock, 200 [923] Corning Museum of Glass NY USA Smith –Miller +Hawkinson, 1999 [934] Rose Center New York NY USA Polshek Parnership, 2000 [938]American Folk Art Museum New York NY USA Williams Tsien,2001 [940], Peabody Essex Museum Salem MA USA Moshe Safdie, 2003 [945]; Mashantucket Peguot Museum CT USA Polshek Parnership 1998 [951] Centre of Science and Industry Columbus OH USA Arata Isozaki, 1999 [976] Museum of Fine Arts. Houston. TX USA Rafeaki Moneo, 2000 [979] Nasher Sculpters Centre Dallas TX USA (к стр. 45)

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Режим доступа: <http://www.corpusexperience.nl/en/> – Дата доступа: 29. 02 2014.
2. Режим доступа: [<http://www.world-ocean.ru/issledovatelyam-i-uchenym/nauchnye-proekty/nauchnye-proekty-vystavki>]. – Дата доступа: 30.03. 2014.
3. Режим доступа: <http://www.jewish.ru/culture/press/2007/12/news994256454.php>. – Дата доступа: 10.04.2014.
4. Режим доступа: www.vasamuseet.se] Sami Museum Inari Finland. Juhani Palasmaa, 1998 [285] Alvar Aalto`s Boathouse Finland. Kromark&Schultz, 1999) / PHAIDON
5. Режим доступа: [<http://www.world-ocean.ru/issledovatelyam-i-uchenym/nauchnye-proekty/nauchnye-proekty-vystavki>]. – Дата доступа: 01.04.2014.
6. Режим удаленного доступа. [http:// chukcha. Net](http://chukcha.net). Дата доступа: 23.10. Открытие во Флориде музея Сальвадора Дали (33 фото)25 января 2011 года 2012.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

ГЛОССАРИЙ

АНТОНОВА Ирина Александровна (род. 20 марта 1922 года, Москва) – советский и российский искусствовед, директор Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в 1961–2013 годах. Президент Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина с 10 июля 2013 года. Академик АПН СССР (1989). Академик РАХ (2001; член-корреспондент с 1997). Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии РФ (1995). С 1929 года по 1933 год жила с родителями в Германии. Вернувшись в Москву, семья Антоновых обосновалась в квартире на Покровском бульваре. С 1940 года – студентка искусствоведческого отделения Института философии, литературы и истории. С 1941 года, после объединения ИФЛИ с МГУ, стала студенткой Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. В начале Великой Отечественной войны окончила курсы медицинских сестер, с весны 1942 года в звании младшего сержанта медицинской службы работала в госпитале на Красной Пресне. В 1945 году окончила МГУ. А с 11 апреля поступила на работу в Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (ГМИИ) и начала обучение в аспирантуре при музее. Областью ее научных исследований было искусство Италии эпохи Возрождения. С февраля 1961 года – директор ГМИИ. В этом качестве Антонова выступала инициатором и организатором крупнейших международных выставок, в том числе «Москва–Париж», «Москва–Берлин», «Россия–Италия», «Модильяни», «Тёрнер», «Пикассо» и многих других. В 1981 году вместе со Святославом Рихтером основала фестиваль музыки и живописи «Декабрьские вечера», ежегодно проводящийся в музее. Является бессменным директором фестиваля. В 1998 году фестивалю было присвоено имя Рихтера. Автор более **100 публикаций (каталогов, статей, альбомов, телевизионных передач, сценариев научно-популярных фильмов)**. На протяжении ряда лет вела преподавательскую работу на искусствоведческом отделении в МГУ, в Институте кинематографии, в аудитории ГМИИ, в Институте восточных языков в Париже. Член Общественной Палаты Российской Федерации (с 2011 года). В 2012 году вошла в список доверенных лиц кандидата в президенты России Владимира Путина. Ирина Александровна Антонова – полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» (одна из четырех женщин, наряду с Майей Плисецкой, Галиной Волчек и Галиной Вишневской):

Орден «За заслуги перед Отечеством» I степени (6 декабря 2007 года) – *за выдающийся вклад в развитие музейного дела, сохранение и популяризацию отечественного и мирового культурного наследия*. Орден «За заслуги перед Отечеством» II степени (20 марта 2002 года) – *за выдающийся вклад в развитие отечественной культуры*. Орден «За заслуги перед Отечеством» III степени (17 марта 1997 года) – *за заслуги перед государством и большой личный вклад в сохранение национального культурного достояния России*. Орден «За заслуги перед Отечеством» IV степени (28 февраля 2012 года) – *за большой вклад в развитие отечественной культуры и многолетнюю общественную деятельность*. Орден Октябрьской Революции, Орден Трудового Красного Знамени, Орден Дружбы народов, Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии Российской Федерации (1995 год), Командор ордена Почётного легиона (Франция), командор ордена искусств и литературы (Франция), командор ордена «За заслуги перед Итальянской Республикой» (7 декабря 2000 года); Общественная премия «Сокровищница Родины» лауреат Национальной премии общественного признания достижений женщин «Олимпия» Российской академии бизнеса и предпринимательства в 2001 году, лауреат премии Владимира Высоцкого «Своя колея» за 2013 год. На 04.05.2017 – ей 95 лет, живет в Москве.

ААЛТО Алвар (1898–1976) – один из крупнейших мастеров эпохи как в области архитектуры, так и в области дизайна. Мебель, светильники, посуда Аалто, созданные первоначально для конкретных интерьеров, и сейчас воспроизводятся серийно. Для их производства и сбыта в 1935 году была основана фирма «Артек», успешно функционирующая до настоящего времени. Работы А., относящиеся к европейскому функционализму, отличает традиционное для финской и скандинавской культуры отношение к естественным материалам, в первую очередь к дереву. В этих работах успешно соединяется современное формообразование с «материалами, наиболее пригодными для человека», отвергнутыми радикалами Баухауза или Корбюзье по причине их традиционности. Плодотворность подобного подхода доказывается тем, что мебель А. до сих пор находит широкое применение в быту, в то время как аналогичные изделия, выполненные по проектам Корбюзье или Мис ван дер Роэ. Впрочем, традиционность материала вовсе не означала у А. его ортодоксального использования. Основу конструкции его мебели составляют многослойные деревянные структуры, причем использованию их в законченных изделиях предшествовали многочисленные эксперименты с материалом, оформлявшиеся в самоценные художественные произведения. Другая отличительная черта дизайнерских работ А. – несомненная визуальная связь их с присущим Финляндии ландшафтом. Творчество А. внесло решающий вклад в становление скандинавского дизайна, определив его отличительные особенности – повышенное внимание к материалу, визуальный комфорт, преемственность традиций, ярко выраженный национальный характер.

АЛХИМИЯ – творческая студия, объединяющая группу итальянских дизайнеров, занятых «созданием образа А. Мендини, руководитель студии «Алхимия»: стул «Новый Тонет», 1979 XX века», которые начинали с рекламы существующих объектов и проектов преобразования существующих вещей и пришли к осознанию своей цели как «материализации несуществующих объектов и созданию вещей, о которых почти невозможно рассуждать». «Новый дизайн» «А.» делает акцент на психологии, которая так же важна для дизайнера, как физиология и эргономика. «А.» стремится уходить от ортодоксального профессионализма, идти в ногу с развитием моды и массовых устремлений, полагая, что в дизайне можно совмещать ценности массового сознания со своеобразием индивидуального видения дизайнера. Начало развитию идеи формирования образа жизни с помощью дизайна (а не наоборот, что традиционно для дизайна) в русле «А.» положил А. Гуэррера, основавший в 1976 году студию в Милане. Основными участниками первой экспозиции «А.» в 1979 году Баухауз-коллекция были Э. Соттсасс, А. Мендини, А. Бранци. С начала 1980-х годов лидером «А.» стал А. Мендини, бывший в 1980–1985 годах главным редактором «Домуса» – ведущего международного издания по архитектуре, дизайну, современному искусству организации среды. Темы экспозиций «А.»: «Банальный дизайн», «Незавершенная мебель», «Алхимия-таун», «Сентиментальный робот», «Мебель как одежда». Объекты практической деятельности «А.»: архитектура, сценический дизайн, декорирование, одежда, полиграфия, видео, перформанс и семинары. Тематами для дизайна «А.» являются слова, встречи, воспоминания, любые фрагменты реальности. Являясь продуктом общественных настроений, формируемых крушением идеалов, повальным насаждением компьютеризации, «звездными войнами», политическим терроризмом и планами массового производства жизни в лабораториях, «А.» формирует свой «космос», создает своего потребителя, решая социально-культурную сверхзадачу: будить мысли и чувства людей, создавая для этого специальные «инструменты».

АЛЬБЕР-ВАНЕЛЬ Мишель (1935) – французский теоретик цвета, художник и профессор Высшей школы Декоративного искусства в Париже. А.-В. создал цветовую концепцию «Планетарная цветовая система», которая базируется не на простых изолированных цветах, а на цветовых комбинациях. Его другая работа включает «орган для смешения звука и цвета» – ряд цветовых карт, использующих символическое значение цветов. А.-В. опубликовал различные статьи по цвету, а в 1987 году издал по заказу французского правительства брошюру о цветовом образовании «Цвета для школы».

АЛЬБЕРС Иозеф (1888–1976) – теоретик цвета, художник-перцептуалист, сыгравший значительную роль в истории цвета в XX столетии. А., сфокусировав свое внимание на принципах родственности и богатстве двухсмысленности цвета, вплотную за-

нимался проблемой комплексной визуальной выразительности цветовых общностей, дающих человеку эмоциональное удовлетворение. Родился А. в Вестфалии, в 1920 году был зачислен в Баухауз. Здесь он изучал природу материалов, их форму, цвет, текстуру. Его работа в области ассамбляжа цветного стекла была столь интересна, что в 1922 году ему предложили открыть мастерскую стекла и преподавать в ней в качестве мастера. В 1923 году В. Гропиус попросил его вести основной курс дизайна. Кроме этого А. вплоть до закрытия Баухауза в 1933 году занимался разработкой мебели, типографики, каллиграфии и печатного дела. В области искусства его занимала фундаментальная перцептивная проблема: как люди видят третье измерение (глубину), если оно создано только как иллюзия средствами света и цвета на двухмерной поверхности. В серии художественных композиций («Почтение к квадрату»), состоявших из 2–3-х квадратов чистого цвета, входящих один в другой, А. демонстрировал, как цвет заставляет квадраты отступать и выступать, уменьшаться и расширяться, опускаться и подниматься только благодаря цветовым эффектам. Книга А. «Взаимодействие цветов» (1963) представляет большой интерес для колористов и преподавателей искусства. А. воспитал целое поколение художников, владеющих цветом на основе высоких принципов.

АМБАЗ Эмилио (1943) – американский архитектор-дизайнер аргентинского происхождения, творчество которого отличается ярко выраженной средовой направленностью. Окончил Принстонский университет, с 1969 года работает в Нью-Йорке. Почти все проекты конца 1980-х – начала 1990-х годов сделаны им для Японии. Единственное исключение – мост в штате Индиана, открытие которого приурочено к торжествам 1992 года, посвященным празднику 500-летия открытия Америки. Лейтмотив работ А. – художественная интерпретация пространств, где живая природа входит в сооружения, созданные человеком. При этом предпочтение явно отдается живой природе. А. говорит, что если в данном месте природа совершенна, архитектура становится ненужной. При всем многообразии творческих направленностей задача любого архитектора и дизайнера всегда одна – придавать поэтическому чувству рациональную форму. В большинстве проектов А. использованы частично или полностью заглубленные помещения, часто крыша здания превращается в наклонную или ступенчатую озелененную поверхность. В результате основной композиционного замысла становится пространственное соотношение между формами, спрятанными под землю, и формами видимыми, взаимодействие между «природой», искусственно созданной человеком, и природой естественной, существующей в данном месте. В результате архитектура А. – нечто такое, что одновременно и присутствует, и отсутствует. Это ясно прочитывается во всех проектах А.: и в висячих садах, окружающих железнодорожную станцию Нишиячио, и в «посаженных в клетку» деревьях Ботанического центра в Сан-Антонио, и в плавающей растительности Музея искусств в Новом Орлеане, и в мраморных и гранитных плитах «холмов», образующих внешнюю террасу жилого дома в Лугано.

АНДО Тадео (1941) – японский архитектор, одна из звезд сегодняшнего архитектурного Олимпа. Творчество А. органически соединяет японский традиционный взгляд на жизнь, взрастивший «простую» эстетику строгого порядка и устранения всех несущественных деталей с западной романтикой организации архитектурных пространств, соединенной с рационализмом в постановке задач и представлении пути достижения цели. Молодые архитекторы всего мира стремятся попасть в Архитектурную школу архитектурной ассоциации «АА» в Лондоне, в которой А. эпизодически преподает. С 1962 по 1969 годы А. занимался архитектурным самообразованием, путешествовал по Европе, США, Африке. В 1969 году создает собственную архитектурную студию, начинает преподавать в США, Норвегии, Австралии, Англии. Серьезно изучает опыт Ле Корбюзье, Л. Кана, А. Росси. Западная определенность в постановке проектной задачи в творчестве А. соединяется с восточным духом конструктивной правды. Работы Э. Амбаза: Центр культуры. А. использует постоянно; концептуально выражает связь восточных и западных традиций: материал искусственный, но почти камень, также как камень стареющий и разрушающийся. А. убежден, что архитектура имеет внутри себя самодостаточную логику, вносящую порядок в жизнь человека и делающую эту жизнь интереснее. Поэтому он предпочитает чистое пространство, состоящее из пола, стен и потолка (почти во всех его

проектах, они из одного материала), а также формирование архитектуры стенами и структурами. Человек, попавший в такое пространство, чувствует, что оно одушевлено природными элементами (солнечными лучами и ветром). Суровый материал, который пространство определяет, становится богатым и благородным, будучи оживлен человеческим присутствием. Для форм своей архитектуры А. выбирает простые круги и квадраты. Так же как И. Альберс (европейский художник-супрематист), манипулирует квадратами при помощи открытого цвета, оперирует архитектурными пространствами. Результатом является архитектура, которая трансформировалась из чего-то совершенно абстрактного и выстроилась в соответствии с точной геометрией в нечто символическое, несущее следы человеческого тела. А. хочет создавать архитектуру, которая была бы одно-временно абстрактной и символической, за счет причудливых сочетаний простых геометрических форм, то есть путем маскировки воображаемых лабиринтов Пиранези под структуры Альберсо. Строит А. главным образом частные дома на сложных нестандартных участках в районе г. Осака, так как считает, что архитектуру нельзя создавать выше определенной высоты, иначе утрачивается необходимая интимность, достичь которую невозможно, создавая мегапроекты.

АРАД Рон (род. в 1951 г., в Тель-Авиве) – выдающийся мастер современного дизайна, экспериментатор и первооткрыватель новых направлений в идеологии дизайнерского искусства. А. учился в Иерусалиме и Лондоне, с 1979 года работает в Лондоне, участвует в многочисленных выставках и конкурсах, выполняет заказы для «ВИТРИ» и других мебельных компаний, в своей студии создает эксклюзивные образцы мебели, дизайн серийной продукции и проекты интерьеров, развивая и трансформируя эстетику постмодернизма. Его кредо – проектирование дизайн-объектов вне индустриального мейнстрима (методов массового производства). Начиная с 1980-х годов, когда западная экономика стала более приспособленной к удовлетворению индивидуальных пожеланий заказчика, многие дизайнеры, и А. в их числе, стали работать в духе «ОМ-ОРР» (дословно «вкл.–выкл.», приближенный перевод – «сказано–сделано»), создавая ограниченные серии изделий. Этот тип организации работы, отражая природу постиндустриализма, позволяет дизайнерам экспериментировать и творить более свободно, поскольку они не скованы долгим производственным процессом. А. создает артефакты («сделанные наспех, небрежно, но ими можно пользоваться»), сознательно дистанцируясь от стандартизированного массового производства. К примеру, проигрыватель Сопсеге (1984) противоречит «хорошей форме», ассоциируемой с «нормальным» аудиооборудованием. А в интерьере квартиры в Мехико А. ставит в центре круглую кровать, окруженную «орбитальной» мебелью – туалетным столиком, изголовьем, письменным столом; вся эта зона «обернута» трансформирующимся цилиндрическим экраном, на котором демонстрируется в интерактивном режиме любая интересующая хозяина квартиры информация (погода, интернет-конференции, «живые обои» и т.п.), даже дополнительный «моноблок», состоящий из шкафа и санузла с зеркалом, превращается в экран, сообщая всей композиции риторическое и ироничное содержание. Своими работами А. возвещает идею («годные к практическому использованию произведения искусства»), формируя таким образом новые области дизайнерской практики. Автор концептуального проекта Музея Израиля.

АР НУВО (Art Nouvea) – художественный стиль, сложившийся на рубеже XIX и XX веков. Помимо мастера и теоретики дизайна разработанного группы Аркирем: «Жилой кокон», автономная передвижная ячейка на 2 чел., общий вид, планы уровней; «Контролируемое и выбираемое жилище», пространственная структура с «вставляемыми» квартирами ского названия «Ар - Нуво» до сих пор имеют хождение различные национальные названия стиля: «Модерн» (Россия), ггендштиль» (Германия), «Сецессион» (Авария), «Либерти» (Италия), «Тиффани» (США). «А.Н.» – первый целостный художественный стиль, пришедший на смену господствовавшей в первой половине и середине XIX века эклектике. Наиболее характерным визуальным отличием произведений считается свободная, пластичная форма с обилием прихотливо гнутых линий и вертикальная устремленность (причем в отдельных национальных школах, например, в скандинавской или шотландской, о пределяющей является именно эта вертикальность). В отличие от многих других стилей, «А.Н.» зародился в первую очередь в графических произведениях:

первым законченным примером этого стиля считается обложка книги «Соборы К. Рена» работы А. Эйч. Макмердо, ассоциируется одновременно с морской волной. В дальнейшем эта стилистика получила развитие в графике О. Бердслея и Э. Мунка, живописи Я. Туропа, Ф. Ходлера, Г. Климта. В архитектуре эта пластика соединилась с возрождением готических форм; не случайно многие западноевропейские зодчие – В. Орта, А. Гауди – независимо друг от друга разработали во многом сходную стилистику под влиянием альбомов архитектурных фантазий историка готической архитектуры Э. Виолле-ле-Дюка. Решения интерьеров, как правило, столь же самобытные, как и формы самих построек, создавались в комплексе с архитектурным решением. Возможно, из-за того, что первые мастера архитектуры «А.Н.» зачастую не имели архитектурного образования, их постройки отличались совершенно новыми для того времени пространственными решениями, перетекающими из одного в другое, или многосветными пространствами подчеркнутой асимметрии. Наибольшую известность из архитектурных произведений этого стиля приобрели проекты и реализованные постройки А. Ван де Вельде и В. Орта (Бельгия), И. Ольбриха (Германия), Г. Гимара (Франция). Весьма любопытно сочетание модерна с национальными традициями в творчестве А. Гауди (Испания), Ч.Р. Макинтоша (Шотландия), Эл. Сааринена (Финляндия), Л. Салливана и Ф.Л. Райта (США), А. Щусева и Ф. Шехтеля (Россия). С точки зрения истории дизайна роль стиля «А.Н.» заключается в том, что он, с одной стороны, сломал господствовавшие эклектические тенденции, открыв дорогу новым формам и стимулировав творческий поиск, с другой – именно в этой стилистике впервые решен ряд объектов, не имевших аналогов. Таковы, например, новые объекты городского дизайна – входы в подземные станции парижского метрополитена, выполненные из чугуна и стекла по проекту Г. Гимара. Большое влияние на архитекторов начала XX века, ставших основателями современного дизайна, оказали также архитектурные фантазии А. Сант-Элиа и Т. Гарнье, где помимо архитектуры в формировании характерного для «А.Н.» образа активно участвуют и такие новые элементы, как транспортные коммуникации.

«АРХИТЕКТОНИКА» – название группы архитекторов из США (Майами), работающих вместе с 1977 года. Перуанец Б. Форт-Брешиа, американка Л. Спир и кубинец Г. Ромни представляют собой уникальную интернациональную команду. «А.» проектирует и строит банки и офисы, отели и жилье, удивительным образом соединяющие в себе открытый геометрический формализм — комбинации простейших форм: кубов, пирамид, стеклянных плоскостей, возвышающихся на десятки метров над землей, с отсылками к самым разным историческим традициям и образам сегодняшней архитектуры: сияющему яркими красками Парфенону, культовым сооружениям майя и ацтеков, полихромным средневековым соборам, образам Ле Корбюзье, Г. Майера, Ф. Гери. Метод работы «А.» состоит в использовании техники коллажа и заимствований, позволяющих достигнуть высокого уровня поэтичности и, одновременно, раздражающего вызова. Здание кредитного банка в Лиме (Перу), построенное в 1980-е годы, напоминает многослойную цитату: напоминая в целом Ла Туретт Ле Корбюзье, во фрагментах обнаруживает заимствования из ОМА, Ф. Гери, Исозаки, Х. Холляйна. Постройки «А.» выглядят как виртуозные, увлекательные игры – наглядные архитектурные пособия. Критики считают, что решающее слово в оценках явлению «А.» принадлежит времени.

БЕЛЛИНИ Марио (1935) – классик итальянского дизайна, получивший известность как благодаря разработкам, выполненным по заказу известных фирм («Кассина», «Ямахо», «Брионвега» и т.д.), так и благодаря концептуальным проектам (например, автомобиль «Карасутра», 1972). Заметный этап в творческой биографии Б. занимает проектная деятельность для фирмы «Оливетти»; фактически стиль продукции этой фирмы определен образцами, созданными Б. в 1960–1970-е годы. Работы Б. отличает обостренное чувство стиля: привычные предметы – телевизоры, аудиосистемы – превращаются в небольшие монументальные формы, играющие в интерьере или его зоне роль доминанты. Особое место в творчестве Б. занимает его деятельность как педагога (он руководит курсом «Новые модели жилой среды» в Академии «Домус») и как пропагандиста современной архитектуры и дизайна в качестве редактора журнала «Домус», признанного центра современной проектной культуры.

БЕРЕНС Петер (1868–1940) – немецкий живописец, график, архитектор и дизайнер. Наиболее известен вклад Б. Работы П. Беренса: а – вентилятор АЭГ, 1810; б – эскиз застройки угла ул. Ягерштрассе. Берлин, 1927. В развитии промышленного дизайна – именно он явился создателем первых в истории дизайн-программы и фирменного стиля, разработав в период 1907–1911 годов для Германской Электрической Компании (АЭГ) номенклатуру и визуальный образ всей ее продукции бытового назначения. Эстетическая ценность разработанных Б. светильников, электропосуды, вентиляторов и т.д. – этот образ формируется как тщательно продуманная композиция составляющих объект объемов, каждый из которых строится на основе элементарных геометрических форм. Очевидна связь в формообразовании этих объектов со строгой архитектурой неоклассицизма, занимавшей в творчестве Б. этого периода заметное место. Как архитектор Б., фигура достаточно противоречивая – на протяжении его жизни трижды происходило смена господствующих стилей, и каждый раз это отражалось на его постройках. Справедливости ради надо признать, что в любом стиле – будь то модерн, неоклассицизм или модернизм – он работал на высочайшем уровне (в этом отношении его можно сравнить, скажем, со Щусевым). Что же касается его зданий промышленного назначения, то они резко выделялись из большинства современных им построек эстетическим осмыслением новых конструкций (цех производства турбин АЭГ в Берлине), свободным взаимным расположением составляющих комплекс объемов (фабрика НАГ в Берлине), предельным геометризмом форм (силосы во Франкфурте). Проекты его построек конца 1920-х годов отличаются масштабностью и композиционной свободой; однако в большинстве своем они достраивались уже в годы нацизма, что обусловило переосмысление их образа в сторону избыточной монументальности. Роль Б. в архитектуре XX века весьма значительна – три крупнейшие фигуры в архитектуре модернизма – Мисван дер Роэ, В. Гропиус и Ле Корбюзье – прошли через его мастерскую, что в большей или меньшей степени сказалось на их творческих концепциях.

БИРРЕН Фабер – американский ученый колорист (1900–1988), автор исследований в области визуальных, психологических и физиологических реакций человека на цвет. Он написал 25 книг и около 200 статей по цвету – как популярных, так профессиональных и научных. Б. получил начальное художественное образование в школе Художественного института в Чикаго, затем прошел курс цвета в Университете в Чикаго. Обнаружив, что предмет гармонии близок ему, он решил посвятить ему свою жизнь. Став независимым консультантом, он переехал в Нью-Йорк и начал профессиональную деятельность по практическому использованию человеческих реакций на цвет. Его наиболее известные и значительные книги по цвету – «Обозрение в словах и картинах» (1963) и «История цвета в живописи» (1981). Будучи историком и библиофилом, Б. в 1971 году субсидировал и подарил Йельскому университету коллекцию редких книг по цвету, которая является наиболее авторитетной в Америке. Кроме того, он переиздал важнейшие работы М. Харриса, Шевроля, Ле Блона, Э. Бэббита, О. Вуда, А. Манселла, Ф. Оствальда, Иттенна.

ВЕНТУРИ Роберт (1925) – профессор Йельского университета, открыватель эпохи понимания архитектуры как явления, основанного не на принятых профессионалами правилах и порядке, а на сложностях и противоречиях самой жизни. Книга В. «Сложность и противоречия в архитектуре», написанная в 1966 году, учит тому, что на архитектуру следует смотреть как на продолжение новой жизни, а не только как на потенциальные исторические памятники. Архитектурная практика В. основывается на глубоком теоретическом фундаменте, полученном в начале 1950-х годов на архитектурном «Браун-стиль», примеры: портативная радиолка. Д. Рамс, 1960; микрокалькулятор, 1976 227 мастера и теории дизайна раздел Р. Вентури: Трубек и Вислоки Хаузез. США, 1970 культуре Принстонского университета, а затем в Американской Академии в Риме. Для творчества В. характерен конкурсный проект Зала славы американского футбола (1968), представляющий собой гибрид здания и гигантского афишного стенда. Светящаяся реклама и надписи, как полагает В., равноправны в его композиции с элементами организованного пространства и конструктивными структурами. Постройки В. 1970–1980-х годов отличаются подчеркнутой контекстуальностью и парадоксальным использованием упрощенных, шаржированных элементов классического словаря архитектуры. Как и

большинство современных архитекторов, В. занимается дизайном мебели, посуды, ювелирных украшений.

«**ВИТРА**» – проектно-производственный, учебный и *музейный центр* мебельного дизайна. Фирма «Витра» возникла как маленькое семейное предприятие в довоенной Швейцарии, взяв свое название от слова «витрина», оформлением которых она тогда занималась. В начале 1980-х «В.» становится крупным международным мебельным концерном, убежденным, что прогрессивные технологии, новейшие материалы и смелые проекты, в которых должны воплощаться идеи, глубоко воздействующие на окружающий мир с помощью совершенных, «очеловечивающих» современное пространство форм, – единственный путь, который ведет к творческим успехам. Этот подход проявился еще в 1953 году, в самом первом стуле фирмы американских дизайнеров Ч. и Р. Имсов. В следующей, «офисной» фазе своей деятельности «В.» сотрудничает с М. Беллини, который создает для нее ставшие классикой гарнитуры, совместно с Д. Тилем разрабатывает комплексную программу «Metropolis», внедряет в сотрудничестве с А. Читтерино, Г.О. Леем универсальные мебельные модули «Ad Hoc». Заполняя пространство офиса, они легко адаптируются к любой смене его функциональных задач и состояний, создавая своими формами нужную пользователю эмоционально-творческую атмосферу. Новый этап создания офисной мебели демонстрируют в 1990-е годы, работающие с «В.» великолепные дизайнеры Э. Соттсасс, А. Бранци и Микеле Де Лукки, результатом деятельности которых стала трактовка офиса как особого жизненного пространства – мега активных социальных взаимосвязей. Комплекс «В.» представляет собой уникальную среду, насыщенную объектами социального и культурного значения, для сооружения которых фирма привлекает самых интересных зодчих нашего времени. В 1981 году, после пожара в старом здании фирмы, строится новое по проекту Н. Гримшоу. В 1989 году Ф. Гери построил здесь выставочный зал для передвижных выставок и Музей мебели на 2000 экспонатов, Т. Андо разместил конференц-холл; а в 1993 году Заха Хадид реализовала здесь один из своих первых объектов – знаменитое пожарное депо. «В.» – принципиальный и последовательный хранитель традиций современного дизайна и архитектуры, а базой ее музейной коллекции являются разработки архитекторов и дизайнеров Баухауза, групп «Мемфис» и DeStill – классиков американского, итальянского, скандинавского и французского дизайна. Знаменитая экспозиция музея «В.» и дизайн-центр фирмы привлекают сюда посетителей со всего мира, а специалисты постоянно проводят здесь разного рода семинары и школы.

ГЕРИ Фрэнк (1929) – один из самых интересных и прославленных архитекторов современности. Постройки Ф. Гери: представительство фирмы Тойота, интерьер. Мериленд, 1978; Гостевой дом в Миннеаполисе, южный фасад; в Дом Гери. Калифорния, 1976 г. Родился в семье польских эмигрантов. Творчески формировался в культурной атмосфере поп-арта, в общении с художниками этого направления. Начинал с проектирования интерьеров магазинов, офисов, торговых центров. В 1962 году открыл собственную контору в Калифорнии, в Санта-Моника (Лос-Анджелес), США. В 1989 году Г. удостоен премии Прицкера по архитектуре. Жюри высоко оценило его уникальную способность выражать дух современного общества и его амбивалентных ценностей и сравнило его проекты с джазом, насыщенным импровизациями и живым непредсказуемым духом. Дизайн Г. отличается активной скульптурностью формы. Нарочито раздробленные объемы и использование грубых, необработанных материалов, таких как, неокрашенная фанера, кровельная дранка, кровельная жесть в качестве покрытий стен, волнистый шифер, проволочные сетки для забора в самых различных применениях, производят поражающий эффект, передавая острую атмосферу сегодняшней жизни города. Среди характерных построек – собственный дом в Санта-Моника (1979), Временная галерея современного искусства в Лос-Анджелесе (1984), музей мебели фирмы Витра в г. Вайле на границе Германии и Швейцарии (1989), Наиболее значимый осуществленный проект – это Музей Гугенгхайма в Бильбао.

ГРАЙМАН Эйприл – американская художница-график, «королева новой волны», автор колоритных работ, выполненных в свободных, меняющихся формах и манере. Г. формирует «гибридную образность» публикаций, афиш, реклам и других средств мас-

совой коммуникации. В «коллажном» подходе она комбинирует образы, используя видеозаписи, фотографии, печать и компьютерную графику, которую она и ее сотрудники используют на всех стадиях работы над проектом – от набросков до финала. Г. говорит, что мы не имитируем прошлое, а разрабатываем новые языки будущего, которые создаются из различных источников информации. Ее работы показывают, что стирается грань между графическим дизайном и традиционным «высоким» искусством, и что дизайн занимает все более заметное место в жизни как оригинальная и творческая форма искусства.

ГРЕЙВЗ Майкл (1934) Индианополис, США – американский архитектор и дизайнер. Образование: Университет в Цинцинатти; Гарвардский университет. Майкл Грейвз: с 1962 года – профессор Принстонского университета. Г. принадлежит к первому поколению архитекторов-постмодернистов, искавших новые пути образной выразительности архитектуры после кризиса модернизма на переломе 60–70-х годов прошлого века. Одним из первых после Ф. Джонсона Г. начинает обыгрывать элементы классической архитектуры в неожиданном контексте и в гротескных сочетаниях. В результате возникают постройки вроде «Дома Замкового Камня» (1977), в которых сравнительно небольшие архитектурные детали приобретают масштаб целых частей здания. Это дополняется яркой окраской составляющих композицию элементов; служит выявлению элементов композиции, порой имитирует на плоском фасаде рустовку и другие фактурные приемы. Таковы небоскреб «Хумана-Билдинг» в Луисвилле (1985) или здание общественных служб в Портленде (1982). В более поздних постройках Г., таких, как отели «Лебедь» и «Дельфин» в Диснейленде (1990), наряду с архитектурными деталями не находят применение чисто кичевые элементы вроде декоративных; игрушечных фигур гипертрофированного масштаба. При всей своей противоречивости эти постройки сыграли заметную роль в ломке устаревших стереотипов середины XX века, став примером того, как без боязни, а порой и с юмором, можно относиться к архитектурному наследию. Большой популярностью пользуются также работы Г. как дизайнера: мебель, столовые приборы, посуда, аксессуары. Часто они воспроизводят в миниатюрном масштабе архитектурные формы, но достаточно условно, используя при этом современные материалы и яркую колористику.

ГРОПИУС Вальтер (1883–1969). Один из основоположников современной проектной культуры, крупнейший педагог первой половины XX века. Творческие позиции Г. определились в 1910-е годы в Германии, прошли сложный путь развития и были перенесены им и его друзьями и помощниками (Мис ван дер Роэ, М. Брейер, Г. Майер, Э. Май и др.), создателями творческой доктрины Баухауза, сначала в Англию, а с конца 1930-х годов в США. Г., активно воплощая свои идеи, постоянно проверял их практикой – архитектурной, дизайнерской, педагогической. Первое же произведение Г. заводской комплекс Фагусверк (1910–1911) в Альфельде-на-Лайне стало символом его эстетической интерпретации технологии, принесло ему международную известность, а последовавшая затем поездка по странам Европы помогла ему соотнести собственные взгляды с концепцией его учителя П. Беренса и тогдашней европейской практикой. Перед войной Г. участвовал в оформлении железнодорожных пассажирских вагонов, легкового автомобиля фирмы «Адлер», жилых, фабричных, выставочных зданий. Работы по этим проектам принесли ему известность как художнику инженерного направления. После войны Г. – директор Баухауза, высшего учебного заведения синтетического характера, которое наряду со ВХУТЕМАСОМ по праву считается новым типом учебного заведения. Объекты В. Гропиуса: купе европейского железнодорожного вагона, с 1914 считается одной из первых в мире дизайнерских школ. Он становится организатором учебного процесса, ориентированного на повышение роли художника в современной жизни. По его мысли, теоретическим завершением художественного образования должен быть особый архитектурный факультет при университетах, объединяющий все науки, связанные с искусством. Эта идея Г. нашла выражение в первой программе Баухауза. Стилистические искания Г., его возврат к эстетике экспрессионизма (монумент погибшим во время Мартовского восстания в Веймаре, 1921) и его поощрение «формальных» принципов в живописных и скульптурных мастерских не противоречили провозглашавшимся им ранее идеям инженерной эстетики. Г. не скрывал своего желания связать судьбу художника с возможностями массового серийного производства. После эксперимента с комбинаторными моде-

лями стандартных односемейных жилых домов Г. предложил построить жилой поселок в Веймаре. Центральным произведением Г. стал комплекс зданий Баухауза в Дессау (1925–1926), куда школа переехала из Веймара. Художественное решение комплекса основано на соединении бетонных кубических форм и стеклянных плоскостей, которые просвечивают и создают игру света и тени, по-разному представляя зрителю композицию из модульных объемов. Комплекс в Дессау вместе с жилым поселком Тертен явился олицетворенной формулой мастера «Искусство и техника – новое единство». В 1933 году с приходом фашистов к власти Баухауз был закрыт. Г. эмигрировал в Англию, где занимался архитектурной и педагогической деятельностью, опубликовал книгу «Новая архитектура и Баухауз». В 1937 году Г. переехал в США, где сосредоточил свои силы на преподавании и архитектурной практике. Его лекции в Гарвардском университете были изданы в виде книги «Круг тотальной архитектуры». Одна из последних монографий Г. «Аполлон в эпоху демократии» посвящена роли художника в современном мире. Активный сторонник музейной практики последователь учения Г. Земпера.

ГУСЕВ Владимир (25.04.1945) – директор Государственного Русского музея.

(Ровно 120 лет назад, 25 апреля, был издан Именной высочайший указ императора Николая II «Об учреждении особого установления под названием “Русский музей императора Александра III” и о представлении для сей цели приобретенного в казну Михайловского дворца со всеми принадлежащими к нему флигелями, службами и садом».)

Может поэтому, почти вся жизнь Владимира Гусева связана с этим легендарным музеем, во главе которого он стоит уже почти 30 лет. Его концепция развития Русского музея до сих пор удивляет и поклонников, и критиков. Подумать только, до того, как Гусев стал директором, в музее работало около 400 человек, а весь музейный комплекс состоял из трех зданий общей площадью три тысячи квадратных метров. Сегодня Русский музей – это уникальное хранилище художественных ценностей, известный реставрационный центр, авторитетный научно-исследовательский институт. Ежегодно в стенах музея проводится около пятидесяти временных выставок и около десяти в российских городах и за рубежом. К музейному комплексу, помимо Михайловского дворца с корпусом Бенуа и флигелем России, также относятся Мраморный и Строгановский дворцы, Михайловский (Инженерный) замок, а также уникальные садово-парковые ансамбли – Летний сад с Летним дворцом Петра I и Михайловский сад. «Маленький Ватикан в Петербурге», – так называет Русский музей Гусев и добавляет: «Каждый дворец, его история – это какой-то информационный колодец. Вот черпаешь оттуда, черпаешь, а он не иссякает. Появляются новые факты, имена одно другого интереснее». Неизвестным фактам из истории русской живописи посвящена и авторская программа Владимира Гусева «Век русского музея», которая много лет выходила на телеканале «Россия. Канал Культура». «Его рассказы о музее – не более чем небольшие фрагменты, которые могут дать необходимые ориентиры в этом увлекательном путешествии». Кроме таланта руководителя и телеведущего, Владимир Гусев обладает обаянием и талантом непринужденного общения.

ДЖЕНКС Чарльз (1939) – работающий в Лондоне американский архитектор и исследователь, признанный авторитет в вопросах теории современной архитектуры. Ему принадлежит множество статей и книг, в т.ч. «Современное движение в архитектуре», «Архитектура сегодня» и т.д. В 1977 году появилась книга Д. «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов. В ней была дана интерпретация творческих концепций, сложившихся на Западе к концу 1970-х годов в результате разочарования зодчих в принципах «современного движения», лидером которого был Мис ван дер Роэ. «Постмодернизм» принес с собой понимание новых профессиональных ценностей: усиление роли контекста, теория «сложности», противопоставлявшая напластования культур исторической среды механистичности современной застройки, стремление к многозначности смысла архитектурных форм, участие горожан в альтернативном проектировании и др. Новый взгляд на прочтение архитектурных форм нашел свое выражение в идее дуализма («двойного кодирования») постмодернистских построек, обращенных одновременно и к профессионалу, и к потребителю, что предполагало их ироничность, свободное обращение с классическими прототипами, т.е. новые закономерности формообразования. Книга Д. обозначило новый этап

развития пространственного искусства, осмыслив мозаичную картину каждодневной практики в рамках профессиональной теории, определившей творческие ориентиры нескольких последующих десятилетий. Продолжая изучать тенденции развития современной архитектуры, Д. предвидит появление новой парадигмы, отражающей неизбежные глобальные изменения в науке, религии и политике, называет ключевые фигуры провозвестников перемен: Р. Колхаас, С. Калатрава, Н. Фостер, Заха Хадид и др. Их идеи он связывает с утверждением картины мира, где «природа и культура видятся выросшими из единого повествования», преодолевающего узость разного рода национальных и религиозных интересов. В этом процессе Д. различает несколько направлений, например «органик», интегрирующий проблемы экологии и высоких технологий, теории «инфостранства», появление которой было невозможно до эпохи компьютеров, или тенденцию воспроизведения и переосмысления форм земного ландшафта («лендформа»), представляющую землю как динамичную, эволюционирующую среду. Новая парадигма еще только формируется, в основе ее построения, по мнению Д., лежат «науки о сложных системах» и компьютерные технологии, а соответствующей ей новой этике еще только предстоит появиться на свет. Однако зримые отголоски этих, казалось бы, сугубо «архитектурных» событий отлично угадываются во многих характеристиках сопряженных с зодчеством новейших движений в дизайне, таких, как фристайл, или «нелинейная геометрия» адептов виртуальной реальности.

ДРЕССЕР Кристофер (1834–1904) – первый художник, соединивший в практической деятельности принципы движения «Артс энд Крафтс» с массовым промышленным производством. Этому во многом способствовала широта его интересов – наряду с художественным образованием он серьезно занимался естественными науками и философией. Свои ботанические познания (в 26 лет он уже преподавал этот предмет в должности профессора в четырех (!) высших школах Лондона). Знакомство в 1876–1877 годах с традиционным японским ремесленным искусством явилось для него стимулом к разработке собственных проектов различных бытовых предметов – посуды, мебели и т.д. Несмотря на то, что основанная при его участии в 1880 году фирма «Арт Фернишерс Альянс» не имела финансового успеха, ее продукция явила современникам первый пример нового подхода к формообразованию промышленных изделий. В дальнейшем Д. достаточно успешно работал по заказам различных фирм, а также проектировал керамические изделия для производства на принадлежавшей ему фабрике. Работы Д. отличаются необычным для того времени вниманием к эргономическим и технологическим аспектам, использованием новых технологий (например, гальванических покрытий).

«ДОЙЧЕ ВЕРКБУНД» (1907–1931) – объединение художников и архитекторов, с одной стороны, и промышленников, коммерсантов, финансистов и политиков – с другой, имевшее целью преобразование промышленного производства через соединение искусства, индустрии и ремесла. Основными путями достижения этой цели участники объединения видели образование, пропаганду и прочие совместные акции. Создание «Д.В.» было обусловлено не только развитием производства и, соответственно, обострением проблемы сбыта, но в не меньшей степени и тем, что рамки «чистого искусства» становились тесны для последователей оформившихся к этому времени новых художественных стилей. Место его возникновения также не случайно – именно в Германии, с ее быстро развивавшейся индустрией, экономические, социальные и культурные проблемы были обозначены наиболее выпукло. Основателем и главным теоретиком «Д.В.» стал чиновник министерства торговли Пруссии, архитектор по образованию Г. Мутезиус – поклонник У. Морриса и Ч.Р. Макинтоша, в творчестве которых, он первый увидел формы, наиболее (с точки зрения начала века) отвечающие требованиям массового производства. Авторитет нового объединения повышал и то, что к нему примкнули такие значительные в архитектуре этого времени фигуры, как Анри ван де Вельде и П. Беренс. В период 1910–1914 годов значительную роль в движении играли В. Гропиус и Б. Таут. Несмотря на значительную неоднородность движения (Мутезиус видел его главной целью улучшение сбыта промышленной продукции; Ван де Вельде – расширение поля деятельности художника-индивидуалиста, а Гропиус и Таут – скорее гармонизацию среды для решения не столько эстетических, сколько социальных задач), оно сыграло огромную роль в исто-

рии архитектуры и дизайна, преодолев существовавший до тех пор в общественном сознании барьер между искусством и промышленностью. Основную роль в пропаганде идей «Д.В.» играли публикации ежегодных каталогов «образцовых» промышленных изделий, а также выставки, наиболее значительной из которых стала выставка 1914 года в Кельне.

ДЮШАМП Марсель (1887–1968) – французский художник, одна из наиболее интересных, спорных и влиятельных фигур в истории современного искусства. Его позиции в искусстве – Марсель Дюшамп: «Велосипедное колесо», нонконформизм, эксперимент, провокация, предвосхищение концептуального искусства. Д. как художник развивался вместе с веком, живо реагируя на ростки художественной новизны: одним из первых он впитал фовизм, затем кубизм, футуризм, был одним из «отцов» дадаизма; открытием «редимейда», то есть возможности использовать любой предмет в качестве предмета искусства, предвосхитил поп-арт 1950–1960-х годов – искусство поэтизации обыденности, массовой культуры, ширпотреба. Работы Д. «Фонтан», «Велосипедное колесо», «Сушилка для посуды» 1910-х годов вошли в энциклопедии современного искусства. Биография Д. является характерной для художника XX века: жил параллельно во Франции и США; художественное образование и развитие получил в 1910-х годах в Париже; выставочная активность проходит в Нью-Йорке; тесно общается с дадаистами А. Бретоном, Т. Тцара, П. Элюаром; снимается вместе с М. Реем в фильме Пикабиа и Р. Клера; организует выставки работ скульптора Бранкуси в 1927 году в Чикаго, а в 1933 году в Нью-Йорке. В 1930 году выставляется в Нью-Йорке вместе с М. Эрнстом, Х. Миро, П. Мондрианом, А. Озанфаном; активно играет в шахматы (в 1928–1935 годах является членом французской олимпийской команды). В 1930-е годы у него была серия персональных выставок в различных городах США, в Париже и Лондоне. После Второй мировой войны Д. по-прежнему активно участвует в мировой художественной жизни, находя общий язык с новой генерацией современных художников. Он творчески общается с композиторами Д. Мийо, А. Шенбергом, Д. Кейджем, художниками М. Тоби, Арманом, А. Калдером. Большой интерес к работам Д. проявляют художники поп-арта Р. Гамильтон, Р. Раушенберг, Д. Джонс, К. Ольденбург, Ж. Тенгли. На закате дней, в 1968 году, Д. удостаивает своим посещением Фестиваль искусств в Буффало – премьеру балета «Вокруг времени» балетмейстера авангарда М. Кэннингема с декорациями Д. Джонса.

ЕКАТЕРИНБУРГСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА – сформировалась на базе кафедры промышленного искусства Свердловского архитектурного института (ныне Уральская государственная архитектурно-строительная академия). Первая за пределами Москвы и Ленинграда кафедра дизайнерского профиля создана в 1968 году в Уральском филиале МАРХИ на базе строительного факультета политехнического института, где читалась дисциплина «Промышленный интерьер с элементами технической эстетики». Спецификой образовательной деятельности кафедры дизайна стало внедрение проектных дисциплин начиная с первого курса обучения, повышенное внимание к средовым аспектам дизайна, к образным характеристикам проектируемых объектов, а также к региональным особенностям дизайнерских разработок. Первым заведующим кафедрой стал Ю.А. Владимирский; большую роль в ее формировании сыграли педагоги МВХПУ им. С.Г. Строганова, ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, в первую очередь Г.Б. Минервин и И.А. Вакс, читавшие лекции, работавшие с аспирантами и многократно возглавлявшие Государственную экзаменационную комиссию при Екатеринбургской дизайн-школе: А. Мысакова, (мягкая игрушка «Порт Пирей», 1995; Д. Куканов, станок для обтяжки теннисных ракеток, 1996; В. Пирожков, концептуальные эскизы автомобилей компании «Ситроен» комиссию, оценивавшую работы дипломников. За годы существования кафедры ею выпущены сотни специалистов, работы которых получили значительный резонанс, как в России, так и за рубежом. Например, выпускник Института дизайна Пирожков (1968), получивший дополнительное образование в европейском колледже «Арт-Центр» в Швейцарии, стал широко известен как автор ряда концептуальных проектов для иностранных компаний.

ИКСИД – Международный совет дизайнерских организаций. Основан в 1957 году. Основной целью И. видит создание оптимальных условий для совершенствования предметно-пространственной среды и, как следствие, улучшение материальных и духовных условий существования человека. Для достижения этой цели И. налаживает связи между

различными национальными, общественными и частными дизайнерскими организациями; пропагандирует практику дизайна; предлагает инициативные дизайн-программы, нацеленные как на решение конкретных задач (например, дизайн для конкретных групп населения – детей, престарелых, инвалидов и т.д.), так и на прогнозирование потенциальных путей развития предметно-пространственной среды. Основная форма работ над подобными программами – международные проектные семинары «Интер-дизайн».

ИМЗ Чарльз (1907–1978) – американский дизайнер, получивший известность благодаря своим многочисленным разработкам мебели, особенно стульев. В 1930 году окончил Школу архитектуры Вашингтонского университета, после чего открыл свое проектное бюро. В 1936 году создал и возглавил мастерскую экспериментального проектирования в Крэнбрукской академии американского штата Мичиган, где работал вместе с Ээро и Элиелем Саариненами и другими крупными представителями архитектуры и дизайна начала XX века. В 1940 году совместно с Ээро Саариненом спроектировал экспериментальную коллекцию мебели из гнутой фанеры, представленную на выставке «Органический дизайн в домашней обстановке» в Нью-Йоркском Музее современного искусства. За 10 различных моделей кресел с единым сиденьем-оболочкой И. и Сааринену была присуждена Первая премия. Многие годы И., экспериментировал с технологией формовки прессованной и гнутой фанеры, создавая из нее как абстрактные композиции, так и проектируя промышленные изделия. В своих мебельных разработках И. стремился создать для стула единую оболочку-сиденье, максимально соответствующую телу человека. В 1946 году Музей современного искусства Нью-Йорка организовал выставку под названием «Новая мебель, созданная Чарльзом Имзом», один из экспонатов которой стал классическим произведением мебели XX века. В 1951 году И. первым применил для производства стульев стекловолокно и в дальнейшем продолжал поиски новых формообразующих возможностей, таящихся в этом материале. В результате его мебель постепенно становилась все более обтекаемой, более скульптурной, что стало в 1950-х годах характерным для стиля американской мебели, отличая ее от геометрически строгой и аскетичной европейской мебели того времени. Большое внимание И. придавал рекламе своих изделий. С этой целью им были созданы около 100 короткометражных рекламных, научно-популярных и художественных фильмов. Он широко использовал киноматериалы и в своей педагогической деятельности в качестве консультанта Массачусетского технологического института. Проектировал игрушки в виде фанерных «конструкторов». Всемирную известность приобрел собственный дом И., собранный в 1947 году из готовых элементов заводского изготовления.) Подобная идея сборки жилого дома по аналогии со сборкой автомобиля на заводском конвейере в последующие десятилетия стала популярной среди архитекторов и дизайнеров многих стран. И. с уважением относился к ремесленной традиции Америки, восприняв от нее любовь к естественным материалам, но в то же время не боялся материалов, производимых современной промышленностью, считая использование последних полноценным средством для создания художественного образа. Творчество И. убедительно доказывает, что искусство и современные технические достижения – не только не враги, а наоборот, элементы современной цивилизации, в руках подлинно творческого дизайнера органично дополняющие друг друга.

ИТО Тойо (1941) Замечательный японский архитектор-новатор, почетный член Американского союза архитекторов, почетный профессор Университета Северного Лондона. Учился на кафедре архитектуры Токийского университета, с 1965 года работает в Японии и других странах мира. Среди последних реализаций: «Алюминиевый дом» в Сакураджосуй (Токио), Медиатека в Сендай (префектура Мияги), Сельскохозяйственный парк в Опта Ямага. Новые «медиа» – предмет постоянных размышлений И.: «Мы имеем два тела – одно физическое, а другое можно условно назвать «цифровым», «виртуальным». В наших виртуальных телах циркулирует информация, а реальное тело жаждет воздуха и света», – пишет Ито о себе и своем творчестве. И. пытается примирить оба тела при помощи архитектуры, осуществляя через нее связь человека и с природой, и с информацией. «Это наша вторая кожа. Она должна облекать информационное поле вокруг нас, тем самым выполняя роль «медиа» – костюма. «Первый модник эпохи электронного торнадо, облаченный в медиа-костюм, становится Гарзаном медиа-джунглей», – такого рода заявле-

ния И. давно стали «архитектурными» афоризмами. «Каждый день приносит что-то новое, а архитектурные объекты остаются неподвижными на протяжении многих лет», – говорит он. – Я хочу проектировать нечто, способное изменяться и реагировать на жизнь. По законам физики это возможно только в виртуальном пространстве. Соединение реального, физического пространства с виртуальным породит новую архитектуру – гибкую и способную к саморазвитию». Один из его ранних опытов в этом направлении – «Башня ветров» в Иокогаме (столь романтическое название получила система охлаждения станции метро). И. обшил нелепое техническое сооружение зеркальным акрилом и заключил его в стеклянный цилиндр. Днем башня ведет себя, как хамелеон – зеркальная поверхность чутко реагирует на малейшие перемены в окружении. После захода солнца загораются лампочки, отражающиеся в зеркале. Башня становится прозрачным световым столбом, висящим в воздухе миражом. И. сделал невозможное – создал физически реальный объект, обладающий свойствами виртуального. Уничтожив визуальные границы, он заставил его жить самостоятельной жизнью. «Башня ветров» принесла славу своему создателю и породила в Японии волну эстетического переосмысливания дизайна технических устройств, что всегда считалось уделом инженеров.

ИТТЕН Йоханнес (1889–1967) – швейцарский художник и один из наиболее известных преподавателей Баухауза. Он обучал интуитивному подходу к теории цвета. Глубокий интерес И. к цвету привел его в Штутгарт в студию А. Холцеля, немецкого теоретика цвета, затем в Вену, а в 1919 году он поступил во вновь основанный Баухауз в Веймаре, где развил базовый курс формы и цвета. Его любимыми учителями-друзьями были Л. Фенингер, В. Кандинский, П. Клее и О. Шлеммер. С 1924 по 1934 год он был директором собственной школы в Берлине, где разрабатывал теории цвета, позже (1961) опубликованные в книге «Искусство цвета». Как педагог И. следовал спонтанности в цветовой экспрессии, индивидуальности подхода в обучении, развитию субъективных интенций студентов. И. сформулировал для теории цвета семь видов цветовых контрастов: оттенок (тон), светлый-темный, теплый-холодный, дополнительный, симультанный, по насыщенности и интенсивности количеству). Для объяснения своей теории И. использовал примеры из искусства и природы. Так, для понимания холодного и теплого проти-опоставления он предлагал визуализировать оппозиции в природе: тень/солнце, прозрачный/непрозрачный, успокаивающий/стимулирующий, разреженный/плотный, воздушный/земной, далекий/близкий, легкий/тяжелый, сухой/мокрый и т.п.

КАН Луис (1901–1974) – выдающийся американский архитектор, философ, педагог. Родился в Эстонии, в 6 лет вместе с родителями переехал в США. В 1924 году закончил архитектурное отделение Школы изящных искусств Пенсильванского университета. Нашел себя в 47 лет, в процессе преподавания в Иельском университете. Стал известен как архитектор в конце 1950-х годов. Его творчество архитектора-философа утверждает вечные ценности. Он убежден, что всякое крупное здание должно начинаться с того, что не поддается измерению; в процессе проектирования пройдя сквозь измеряемые средства оно становится в конечном итоге вновь неизмеримым. Выдающийся вклад К. в архитектуру заключается в возвращении ей пространства в архитектуре, дающего ясное представление о том, как оно создано. Создавать пространства, по К., значит создавать и свет; без организованного света разрушается ритм, музыка архитектуры, без которых она мертва. Наиболее значительные постройки К. 1960-х годов – здание медицинских лабораторий Пенсильванского университета в Филадельфии; Биологический институт д-ра Солка в Сан-Диего, Калифорния; Правительственный центр в Дакке (Бангладеш); индийский институт Управления в Ахмадабад – отмечены ясностью архитектурных форм, простотой и монументальностью.

КАФЕДРА ДАС (дизайн архитектурной среды) МАРХИ (Московский архитектурный институт) – первое в нашей стране подразделение высшей школы, организовавшее выпуск специалистов нового профиля, работающих на стыке двух самых популярных ныне проектных искусств – архитектуры и дизайна. К.Д.М. была создана в 1987 году, ее организатором и первым руководителем был доктор искусствоведения профессор Г.Б. Минервин, стремившийся возродить в архитектурной школе традиции комплексного архитектурно-дизайнерского образования, заложенные в 20-е годы прошлого века ВХУ-

ТЕМАСОМ. Долгие годы работая во ВНИИТЭ, Академии архитектуры и строительства и МВХПУ им. С.Г. Строганова, Г.Б. Минервин предвидел необходимость появления специалиста особого типа, умеющего формировать синтетическую предметно-пространственную среду обитания для разных форм образа жизни.

Важнейшим аспектом работы К.Д.М. была апробация учебного плана новой профессии «архитектор-дизайнер», введение в него специфических для дизайн-образования дисциплин «Основы эргономики», «Предпроектный и проектный анализ», «Колористика», «Комплексное формирование среды» и др., что позволило сконцентрировать внимание студентов на вопросах обеспечения комфортной жизнедеятельности человека в различных ситуациях на базе разносторонних знаний о его потребностях и путях их полноценного удовлетворения. Таким образом была на новом уровне осуществлена преемственность современных идей организации учебного процесса и положений А. Родченко, утверждавшего: проектный замысел высвечивается прежде всего в ракурсе культуры – проектного мышления, производства, потребления, наконец, общей художественной культуры эпохи. Открытие кафедры и ее успешная деятельность подтолкнули появление соответствующих учебных подразделений в других вузах страны – в настоящее время подготовка специальности ДАС ведется в 40 архитектурных и художественных институтах России. К.Д.М. постоянно совершенствует методику архитектурно-дизайнерского образования, участвует в составлении нормативных документов, регламентирующих требования к объему и качеству знаний специалиста по средовому дизайну. Ведущие педагоги кафедры ведут активную работу по уточнению специфики обучения специальности за счет расширения ее художественных основ (на базе дисциплин «Колористика», «Пластическое моделирование» и др. – проф. А.В. Ефимов), внедрения новых принципов воспитания современного проектного сознания (мастерская проф. А.П. Ермолаева), теоретического и методического осмысления проблем обучения ведущей дисциплине профессии – архитектурно-дизайнерскому проектированию (проф. В.Т. Шимко). В настоящее время интерес к средовому дизайну все время растет – становится ясно, что специальность ДАС занимает роль интегрирующего субъекта проектной культуры, что потребует соединения системно-средового и сценарно-моделирующего подхода к профессии с концепцией формирования уникальной модели специалиста-универсала высшей квалификации – модели, еще не апробированной в рамках традиционного архитектурно-художественного образования. Такого рода поворот событий связан с расширением на кафедре магистратуры и аспирантуры, пересмотром учебных планов и программ. Ориентируясь на указанные задачи, развивая и закрепляя идеи своего создателя Г.Б. Минервина, систематизируя опыт кафедральных работ по подготовке архитекторов-дизайнеров, К.Д.М. готовит и выпускает учебники и учебные пособия по профилирующим дисциплинам специальности, выступив инициатором создания «Комплексного учебника» по направлениям дизайна, реализующего идеи родственности и взаимообогащения принципов архитектурного и дизайнерского творчества в проектной сфере.

ИКСИД – Международный совет дизайнерских организаций. Основан в 1957 году. Основной целью И. видит создание оптимальных условий для совершенствования предметно-пространственной среды и, как следствие, улучшение материальных и духовных условий существования человека. Для достижения этой цели И. налаживает связи между различными национальными, общественными и частными дизайнерскими организациями; пропагандирует практику дизайна; предлагает инициативные дизайн-программы, нацеленные как на решение конкретных задач (например, дизайн для конкретных групп населения – детей, престарелых, инвалидов и т.д.), так и на прогнозирование потенциальных путей развития предметно-пространственной среды. Основная форма работ над подобными программами – международные проектные семинары «Интер-дизайн».

КОЛЕЙЧУК Вячеслав Фомич (1941) – московский архитектор, художник и дизайнер, посвятивший себя поискам путей преобразования экспериментальных пространственных конструкций и трофических композиций в произведениях арт-дизайна, лауреат государственной премии Российской Федерации. Работы К. экспонировались на различных выставках по всему миру, многократная и теоретическая разработка проблем формообразования, «преодоления материала» в объектах кинетического и программиро-

ванного искусства, построение парадоксальных конструктивных и визуальных моделей и образов, поиск новых средств художественной выразительности (самоколлаж, рукотворная голография, самонапряженные и самовозводящиеся конструкции, экзотические музыкальные инструменты – оваллоид, звуковые пространственные структуры и др.). Изобретения и творческие находки К. реализованы во множестве различных вариантов (монументальные и выставочные композиции, в т.ч. на выставках «ЭКСПО-67» и «ЭКСПО-85» в Монреале и в Японии, сценография спектаклей и кинофильмов, реконструкции работ русских конструктивистов А. Родченко, В. Татлина и т.д.) давно стали признанным источником вдохновения для студенческих и практических работ в архитектурно-дизайнерских кругах.

КОЛОМБО Джоэ (1930–1971) – выдающийся итальянский дизайнер, прославившийся своими утиристическими прозрениями в области интерьера. Начиная как живописец, на Миланском триеннале (1964) получил Золотую медаль. Последующие годы посвятил почти целиком дизайну, проектируя жилые интерьеры, мебель, посуду и другие предметы быта. Работы Дж. Коломбо: динамичное жильё; жилая ячейка «Визиона–69» («комнаты в комнате»), план и фрагмент натурального макета. Наиболее значительная работа – экспериментальный выставочный интерьер «Визиона–69» (осуществлена по заказу германского концерна «Байер»). Здесь впервые вместо того, чтобы делить помещение квартиры перегородками на отдельные комнаты, К. поместил внутри единого жилого пространства крупные агрегаты оборудования (для сна, гигиены, приготовления пищи и т.д.), часть из которых имела собственные ограждающие конструкции, превращаясь в мобильные объемные блоки, своего рода «комнаты в комнате». «Визиона–69» стала новым словом в мировом дизайне жилого интерьера и бытовых предметов, положив начало целому ряду интерьерных разработок футурологической направленности, осуществленных в последующие годы в различных странах.

Для творчества К. характерны абсолютная нестандартность мышления, граничащая с парадоксальностью, желание максимально выявить новые эстетические возможности при использовании последних достижений науки и техники, стремление к работе с новейшими конструкционными и отделочными материалами, прежде всего с пластмассами.

К. конкретизировал известный лозунг Ле Корбюзье – «Дом – машина для жилья» на примере жилого интерьера. Наиболее наглядной иллюстрацией этого явился интерьер собственной квартиры, в котором привычная бытовая мебель заменена «машиной для дневного пребывания» и «машиной для сна».

КОНДРАТЬЕВА Ксения Андреевна (1937–2001) – выдающийся российский дизайнер и педагог. Детство К. прошло в Ленинграде между Академией художеств, где учился отец, и Мариинским театром, где работала мама. В выборе будущей профессии победила любовь к рисованию, которая привела ее в Московское Высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). В 1964 году она поступает в аспирантуру по специальности «техническая эстетика» и параллельно начинает педагогическую деятельность в «Строгановке» и в учебно-экспериментальной «Сенежской студии». Знакомство и совместная работа с такими людьми, как К. Кантор, Е. Розенблюм, Г. Минервин, О. Генисаретский, В. Глазычев, Л. Жадова, семинары Г. Щедровицкого и стажировка в Варшавской академии художеств окончательно определили дальнейшую профессиональную судьбу К. – она ведет активную научную и педагогическую деятельность, участвует в крупных дизайн-проектах, среди которых разработка нового ГОСТа для знаковых изображений ГАИ, комплексные проекты навигационных приборов для гражданской авиации и многое другое. Наиболее значительные работы К. связаны с кафедрой дизайна МПГХУ (с 1996 кафедра «Коммуникативный дизайн»), которой она руководила с 1991 года. Перемены в промышленности страны в начале 1990-х годов потребовали отказа от стереотипов и программ дизайн-образования, недееспособных в условиях рынка и информационной доступности. Их замена обусловила поиск иных подходов к построению курсов обучения, введения новых программ и предметов, знакомство с различными западными моделями дизайн-образования и с работой дизайн-подразделений крупнейших западных компаний. Исследования в области материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, культурной идентичности и самобытности различных народов и

интерес к истории формирования характерных национальных школ дизайна легли в основу внедренных в практику педагогических предложений К. Последние работы К. – книги «Дизайн и экология культуры» и «Проектная культура России» – напоминают будущим дизайнерам об отечественной истории, ее традициях и достижениях. Любимыми тезисами К. были: «Делай мало, но хорошо; не мешай идее созреть, не торопи ее, а главное – не стремись к тому, что тебе внутренне чуждо»... Эти слова в полной мере можно отнести и к ней самой.

КОРОТКОВ Владимир Иванович – выдающийся организатор проектирования музейно-выставочных комплексов в СССР. Художник-новатор, основоположник системного подхода в проектировании музейных экспозиций. Яркий и самобытный мастер экспозиционного дизайна. Своеобразный эталон художника-практика и музейщика сценографа в одном лице. Человек, посвятивший всю жизнь одной единственной теме – проектированию музеев в СССР и СНГ во второй половине XX века. Творческий тандем двух ярких представителей Ленинградской экспозиционной школы в сфере создания музейных экспозиций, выполненные В.И. Коротковым в соавторстве с Владимиром Ривиным и другими художниками с 1961 по 1987 годы. Музей В.И. Ленина «Шалаш» в Разливе, Музей в тюрьме Петропавловской крепости, Музей В.И. Ленина в Москве (3 этаж) Днепропетровский национальный исторический музей им. Д.И. Яворницкого Музей В.И. Ленина в Улан-Баторе, Монголия. Музей-панорама «Сталинградская битва» Музей истории Днепродзержинска, (объекты выполненные с 1987 года) Красноярский краевой краеведческий музе, экспозиции: «Убийство Григория Распутина», Кабинет музейного историка» в Детском Музее, «Поверочная палатка Санкт-Петербурга» «История сберегательного дела в России» и множество других объектов). В настоящее время ООО «КО-ДО» – это небольшая творческая мастерская под руководством музейного художника В. И. Короткова. Его специализация – это оформление музейных экспозиций и выставок. Фирма выполняет весь комплекс работ – от эскизного проектирования до сдачи экспозиции «под ключ». Все экспозиции он создает в тесном сотрудничестве с научными работниками музеев, ведь именно от них зависит, *что* будет представлено на экспозиции. Его задача – это решить *как* показать коллекцию. Последний наиболее значительный объект 2004–2010 гг. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера).

КРАСНОЯРСКИЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС в недавнем прошлом – это Красноярский филиал Центрального музея В.И. Ленина. Единственный на всю Сибирь и Дальний Восток. Музей создавался по решению ЦК КПСС и находился на партийном бюджете. В апреле 1979 года вышло Постановление ЦК КПСС об организации Красноярского филиала Центрального музея Ленина, который был открыт 17 апреля 1987 года. Восемь лет, затраченных на создание практически с нуля такого музея – срок фантастически малый. Для строительства музея были привлечены лучшие строительные силы Красноярска, авторами художественного решения экспозиции и внутренних интерьеров были ленинградские художники – А. Бахусов, В.И. Коротков, В.Л. Ривин в творческом содружестве с заслуженным архитектором России – А.С. Демирхановым (г. Красноярск). Прекрасно выбрано место в историческом месте Красноярска – на Стрелке, где благодаря зданию музея сложился новый городской ансамбль. Выразительно обыгран рельеф местности. Органично включен в комплекс паромный мост «Св. Николай», стоящий у реки в сухом доке. Продуманы подходы к зданию, и даже те фрагменты пейзажа, которые посетитель видит из окон. Что касается интерьеров, то продолженная игра объемов делает здание идеальной музейно-экспозиционной площадкой. В нем есть качество, которого ждешь от музеев и которое встречаешь в них чрезвычайно редко: богатство, разнообразие и необычность пространственных впечатлений. Кроме того, здание очень удобно. Развитая и продуманная инфраструктура делает его пригодным для использования в качестве общественного центра в широком функциональном диапазоне, что в полной мере удалось оценить сотрудникам сегодня. В более жестких рамках вынуждены были работать художники-экспозиционеры. Учитывая, что основным материалом, представленный учеными является плоскостным, художники использовали широкие технологические возможности: они задавали определенный ритм всей экспозиции; сделали каждый раздел в своей пластике, своем цвете; удачно нашли эле-

менты оборудования (кассетные установки, альбомы, стенды). Постоянно изменялись приемы подачи текстового и графического материала. Наряду со сложными технологическими устройствами использована разнообразная автоматика и электроника, расширяющая возможности экспозиции. В Музейном центре действует уникальное единственное в России сооружение – видеополиэкранный. Это огромный экран (5 x 5 x 15 метров), на который передают изображение одновременно 60 проекторов. Управляет проекторами специально созданная компьютерная программа. Красноярскому музейному центру предназначено стать первым музеем будущего, музеем XXI века, – синтетическим в самой своей основе, – представляющим собой дворец культуры и выставочный зал, научное учреждение и инновационный культурный центр.

КУЗМИЧЕВ Лев Александрович (1937) – российский инженер, художник, ученый, общественный деятель, внесший значительный вклад в становление и развитие проектной культуры нашей страны. Работая после окончания Московского авиационного института в области ракетной техники, К. продолжил образование в Строгановском художественно-промышленном училище, а в 1962 году перешел во ВНИИТЭ, где показал себя многогранным, талантливым и авторитетным специалистом-дизайнером. При его участии созданы проекты ряда транспортных средств (такси, ряд пожарных автомобилей), которые получили практическое применение и послужили основой для формирования комплексных методик художественного конструирования, а проект станка «Утита» был признан зарубежными специалистами образцом дизайна. К. – автор многочисленных публикаций, около 100 изобретений, участник создания фундаментального труда «Методика художественного конструирования», где теоретически обоснован и внедрен новый творческий метод дизайн-программирование, обеспечивающий решение крупномасштабных комплексных задач в промышленности и социокультурной сфере. К. – инициатор, главный редактор и один из авторов энциклопедического труда «Библиотека дизайнера», получившего Государственную премию Российской Федерации (1997). Деятельность К. – с 1987 по 2002 годы он возглавлял ВНИИТЭ, был главным редактором журнала «Техническая эстетика», одним из инициаторов создания Союза дизайнеров СССР, представителем страны в ИКСИДе – неоднократно отмечена правительственными наградами и признана дизайнерской общественностью.

КУРОКАВА Нориаки Кише (1934) – один из наиболее ярких представителей движения «метаболистов» (см. Кендзо Тонге). Творчество К., особенно его постройки 1970-х годов, являет собой пример архитектуры, стоящей на грани промышленного дизайна (или промышленного дизайна, вторгшегося в область традиционных интересов архитектуры). Здания, которые сам автор назвал «капсульным», последовательно воплощают в жизнь лозунг Ле Корбюзье «Дом – машина для жилья». Формирующие здание капсулы – не просто нанизанные на ствол вертикальных коммуникаций компактные скорлупы (в противном случае постройки Курокавы мало отличались бы от жилых домов М. Сафди), но ячейки, каждая из которых представляет собой автономную, целостную жилую среду со всем характерным для современного образа жизни предметным наполнением, ограниченную размерами 2,5 x 4 x 2,5 м (канонические объекты Курокавы: гостиница «Нагакин», 1972, «жилая капсула» – объемный полностью оснащенный бытовой техникой блок, из которых собрано здание размеры чайной комнаты в шесть татами). При этом К. справляется с задачей формирования гармоничной среды в крайне стесненном пространстве значительно удачнее, чем до сих пор делают дизайнеры – авторы интерьеров мобильных жилищ или пассажирских кают. Более поздние постройки К. отличаются меньшим радикализмом, однако интересны традиционным для лучших произведений современной японской архитектуры сочетанием национальных традиций (например, органичного сопряжения наружного и внутреннего пространства) с ультрасовременными материалами и технологиями.

ЛАНКЛО Жан-Филлипп (1935) – колорист-дизайнер, в 1978 году создал Ателье 3-Д Кулер – бюро специальных исследований по использованию цвета в трех измерениях для окружающей среды, архитектуры и объектов промышленного дизайна. После защиты диплома в школе Буль и окончания Высшей национальной школы декоративных искусств в Париже в 1961 году Ланкло прошел стажировку в Школе изящных искусств в

Киото. Посвятив свои исследования цвету районов Франции, в зависимости от региональных особенностей и на базе природных цветов ландшафтов, разработал методику гармонизации и построения цветowych схем для поселков и городов Франции. Большинство его открытий описаны в книге «Цвета Франции» (Париж, 1982), которая получила премию Центра Помпиду в 1983 году, Международного Центра дизайна в Штутгарте и на Лейпцигской ярмарке в 1984 году. Основные художественные выставки: 1972 год – «Цвета Токио» в галерее Ишибан Кан; 1974 год – «Франция – это цвет» в Дизайн-центре в Лондоне; 1977 год – выставка «География цвета» в Центре Жоржа Помпиду, а также в 1978 году в Фонде Гульбенкион в Лиссабоне; в 1982 году в Музее Декоративного искусства в Париже выставка «Цвета Франции». С 1969 года Л. преподает в Высшей школе декоративных искусств. Разработал метод цветового анализа местности, состоящий из двух основных фаз: 1) анализ цветов местности, архитектуры, дизайна; 2) визуальный синтез, позволяющий гармонично развивать существующие традиции колористики в архитектуре и дизайне.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ (настоящее имя Жаннере, Шарль Эдуар, 1887–1965) центральная фигура в мировой архитектуре первых двух третей XX века. Провозглашенные им в начале 1920-х годов принципы современной архитектуры, планировочные и градостроительные идеи основанного им СИАМ (Международного конгресса современной архитектуры) определили основное русло развития архитектуры модернизма. Творческий характер создателя казавшихся непогрешимыми постулатов был таков, что он же первым и ломал установленные им рамки, каждый раз опережая свое время. Спустя десятилетия после смерти К. его постройки остаются точкой отсчета; даже наиболее радикальные архитекторы посмодернизма не могут избежать сопоставления с ним, а в творчестве некоторых из них (например, Р. Мейера) явно звучат заявленные им мотивы. Роль К. в ломке прежних эстетических идеалов и формировании образа новой предметно-пространственной среды неоспорима; при этом в сферу его деятельности попадало не только архитектурное пространство, но и его предметное наполнение. Машины, служившие К. источником эстетического вдохновения, сами в свою очередь становились объектом его творчества, подвергаясь при этом радикальному дизайнерскому переосмыслению («Автомаксимум», 1928). Скорее всего из-за этого они и не были реализованы, хотя отдельные стилистические черты «Автомаксима» прослеживаются в одном из самых дешевых и практичных автомобилей в истории – «Ситроене 2С», первый образец которого был создан в 1938 году, а последний сошел с конвейера 52 года спустя. Значительно более известна разработанная К. мебель. Сформировал предпосылки проектирования модульной конструкции, применяемой в музейных экспозициях.

ЛИБЕСКИНД Даниэль (1946) – одна из самых ярких фигур архитектурного деконструктивизма. Родился в Польше, учился музыке в Израиле, получил звание бакалавра архитектуры в «Купер Юнион» (Нью-Йорк), позже диплом историка и теоретика архитектуры Эссекского университета в Англии. Преподает в Европе и США, возглавляет отделение архитектуры Кренбрукской академии искусств. В Милане, где Л. живет, основал компанию «Архитектуре интермедиум». Его работы демонстрировались на выставках в Европе, Японии и США. Характерен для Л. проект комплекса учреждений, жилья и общественных помещений в Берлине, в котором выделяется здание длиной 450 м и шириной около 10 м, располагающееся наклонно под углом 6°. Модели проектов Л., отличаясь необычными размерами и достигая высоты в несколько метров, выполнены из дерева, металла, стекла, пластика. Творчество Л. обнаруживает разомкнутость границ, сфер художественной деятельности, стремление объединить с архитектурой литературу, живопись, скульптуру, сделать объектом интереса дизайнера, архитектора, художника пространственную среду в контексте человеческого существования на планете.

ЛИСИЦКИЙ ЭЛЬ (псевдоним Лазаря Марковича Лисицкого, 1890–1941) – яркая фигура в искусстве XX века, многогранно проявившая себя в широком диапазоне (живопись, архитектура, полиграфическое искусство, плакат, мебель) и стоявшая у истоков современного искусства в начале XX века. Его творчество отличает высокое художественное мастерство, профессионализм и тонкий вкус. Максимально используя выразительные средства современной полиграфической индустрии и фототехники, Л. совершил

настоящую революцию в книжном и журнальном деле. Родился Л. в Смоленской губернии. Окончив реальное училище в Смоленске, учился на архитектурном факультете Высшей технической школы в Дармштадте (Германия), в Рижском политехническом институте, работал в архитектурном бюро Великовского и Клейна, в 1916–1917 годах экспонировался на выставках «Мира искусства» в Москве и Петрограде, в 1919–1920 годах руководил архитектурным факультетом и мастерскими графики и печатного дела в Витебском Народном художественном училище. Участвовал в объединение «Уновис», начал работу над проунами. С 1921 года преподавал во ВХУТЕМАСе, читал курс «Архитектура и монументальная живопись», участвовал в работе института художественной культуры. Существенная сторона творчества оформление больших выставок, создание их художественного образа. Лучшие работы Л. это павильоны СССР на Международной выставке печати («Пресса») в Кельне, Международной выставке гигиены в Дрездене и другие, отличающиеся оригинальностью замысла и применением для оформления самых разнообразных средств и материалов. Будучи профессором ВХУТЕМАСа на факультете обработки дерева и металла, Л. создал кафедру по оборудованию помещений, став, по существу, пионером отечественного дизайна.

ЛОУИ Раймонд (1893–1986) – старейшина американских дизайнеров, внес наибольший вклад в становление и развитие американского промышленного дизайна. Приехал в США из Франции в 1919 году. Вполне успешно начав свою карьеру в Новом Свете в качестве модельера, он постепенно расширял свой творческий диапазон, включая в него графический дизайн, интерьеры, мебель и, наконец, промышленные изделия. Решающую роль в становлении Л. как промышленного дизайнера сыграл кризис 1929–1930 годов, когда крупнейшие фирмы-производители увидели в дизайне спасительную надежду. Заказчиками Л. стали, начиная с этого периода, такие фирмы, как «Кока-Кола» (фирменные логотип, упаковка, торговое оборудование), «Экссон» (графический стиль), «Филип Моррис» (фирменный стиль продукции), Пенсильванская железная дорога («локомотивы»), «Грейхаунд» (автобусы) и т.д. Наряду с творчеством У.Д. Тига или Г. Дрейфуса работы Л. стали классическим примером коммерческого дизайна. После войны Л. открывает филиал своей дизайнерской фирмы в Европе; в конце 1970-х годов им были Интерьеры Ч. Макинтоша: спальня дома «Хилл Хаус»; гостиная школы искусств. В Глазго был выполнен ряд разработок для советских заказчиков. Творчество Л. варьируется в этот период от чисто коммерческого дизайна до высокофункционального художественного проектирования объектов, не имевших прототипов (интерьеры космических аппаратов, в том числе орбитальной станции «Скайлэб»). Заметную роль на всем протяжении его творческой деятельности играли прогностические разработки, ряд которых (суда на подводных крыльях, элементы оборудования бытовых интерьеров) получил впоследствии реальное воплощение. Расширил понимание роли и значение формы в проектировании выставочных комплексов.

МАКИНТОШ Чарльз Ренни (1927) – шотландский архитектор и художник-декоратор. Один из крупнейших представителей стиля «Ар Нуво». Оказал значительное влияние на развитие рационализма в Великобритании, Германии и Австрии. Среда в его постройках отличается исключительным единством стиля пространственных решений, отделки и декора мебели, оборудования, острым сопоставлением материалов. Излюбленные приемы – графический черно-белый орнамент с использованием прямоугольников разного масштаба, гипертрофирование отдельных элементов мебели (сверхвысокие спинки стульев и т.п.), практический отказ от «ордерных» архитектурных построений, которые заменены неожиданными сочетаниями белой штукатурки с тонким лепным орнаментом и причудливыми формами фурнитуры и столы из темного дерева, использованием различного рода тканей, экранов с тонкой росписью и т.п. М. успешно работал и как архитектор, и как художник-декоратор, и как конструктор мебели, участвовал в объединении художников-прикладников. Наиболее значительные работы: чайный салон, на Бейкер-стрит (1897–1898), Школа искусств в Глазго (1907–1912), чайная комната Крэнстон на Ингрэмарит (1907–1912).

МАКЛЮЕН Маршалл (1911–1980) – канадский философ, специалист по средствам массовой информации, один из самых оригинальных «культовых» мыслителей

XX века. М. учился в Манитобе, Кембридже, преподавал в университете Висконсин в ряде католических школ, был советником Ватикана по общественным коммуникациям. Основные работы: «Механическая невеста: фольклор индустриального человека» (о влиянии рекламы на общество и культуру), 1951; «Галактика Гутенберга: формирование типографического человека» (как книгопечатание превратило человека «действующего» в «думающего»), 1962; «массовая информация есть послание», т.е. не средство общения, а самостоятельное содержание, подчеркивающей силу последствий развития СМИ для культуры), 1967; «Город как классная комната», 1977; «Мировая деревня», 1989. Яркие, парадоксальные, почти непереводаемые формулировки книг М. с разных сторон анализируют динамику культуры человека и человечества за последние 500 лет, говорят о коренных изменениях его психики, жизненной ориентации, интеллектуальных особенностей коллективного образа жизни в связи с развитием науки и материально-технического окружения. Основной их тезис – появление новых визуальных технологий массовой информации кардинально меняет общественное сознание. Вот некоторые его высказывания: ... человечество охвачено смятением: оно пытается найти цели в мире, который движется так быстро, что любая цель остается в фокусе не дольше 10 секунд; ... книгопечатание сделало «племенного» человека индивидуальным, превратило социум в агломерацию индивидуумов; электроника (видеотехнологии) снова создает «единое племя» из человеческого семейства; ... схоластика (устный диспут) прекратилась с книгой, которая сделала человеческую память недостаточной; электроника сделала ее ненужной: грамотное и «визуальное» общество низвергается в интенсивно интегрированную электронную культурную среду, глубоко «устную» и «племенную»; ... кончилась монархия печатного слова, ее власть узурпировала олигархия массовой визуальной информации; ... движение от цели к цели оказалось ненужным; ... мы живем в «зеркале заднего вида», осознавая только то, что уже «проехали», не успевая подумать, что ждет впереди; ... принимая нынешние технологии, мы служим вещам, делая из них маленькие божества, большинство смотрит рекламу, чтобы удостовериться, что не ошиблись при покупке; реклама сегодня и есть новости, но всегда хорошие, тогда как реальная жизнь – новости плохие, лишь оттеняющие рекламу – «запрограммированную гармонию ручной работы»; ... сегодня – только художник – личность, так как его «антенны» воспринимают все раньше, чем у других; думают, что он опережает время, тогда как он единственный, кто живет настоящим; ... только художник способен сделать шаг в сторону от любой технологии; награждать художника признанием значит игнорировать его прогноз, предотвращать его своевременное использование. Высказывания М. в целом довольно печальны и почти буквально отвечают *многим положениям современной теории дизайна*. Особенно важны для дизайнеров его суждения о господстве в нашей цивилизации визуальной культуры и разносторонности последствий этого явления. Вместе с тем М., в отличие от О. Тоффлера, которого реалии научно-технического прогресса привели к вполне мальтузианским идеям о неизбежности селекции «человека будущего», твердо стоит на позиции, что жизнь, какие бы формы она ни принимала, принадлежит не избранным, но всему человечеству.

МАЛЕВИЧ Казимир (1878–1935), родился в Киеве, умер в Ленинграде – художник, теоретик, основатель концепции «чистой» (беспредметной) живописи – супрематизма, автор манифеста «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915), в котором он заявил, что супрематизм – не стиль живописи, а философия мира и существования. В 1915 году М. написал простой «черный четырехугольник» на белом фоне – «первый шаг чистого творчества в живописи», провозгласив новую живописную концепцию – концепцию беспредметничества. «Черный квадрат» он объяснял как «утверждение чисто живописной плоскости» – самой элементарной формы выражения чистого цвета, «освобожденного от давления предметов». Термин «супрематизм», изобретенный М., призван означать превосходство новой живописи над всем, что ей предшествовало, победу «освобожденных красок». Супрематизм М. вызвал коренной переворот в рядах кубофутуристов, ускорил эволюцию творчества в направлении беспредметности таких художников, как Л. Попова (1889–1924), Н. Удальцова (1886–1961), А. Экстер (1882–1949), И. Клуон (1873–1942). (Объекты: К. Малевича – Архитектон «Альфа», 1920 г.) Русские художники-абстракционисты в области искусства, разрабатывая новую метафизику цвета, осуществ-

вили аналог той революции, которая питала новации в технике и породила теорию электромагнитного поля. Именно цвет и свет как объекты становятся формообразующими факторами живописного произведения. Цвет покидает границы геометрически определенной формы, чтобы преобразиться в потоки света, которые рождают ощущение бесконечного пространства, выходящего за пределы картины. Пользуясь метафорическим языком, М. в «Супрематическом манифесте» (1919) заявил, что «в данный момент путь человека лежит через пространство, супрематизм, семафор цвета – в его бесконечной бездне». Теперь супрематизм окончательно уходит в сферу идеального, характеризуемый как «чистое действие». Сформировал теоретические предпосылки возникновения экспозиционного дизайна как цельного объекта.

МАЛЬДОНАДО Томас (1922) – теоретик, педагог и организатор дизайна. Выросший и получивший художественное образование в Аргентине, М. рано начал интересоваться проблемой места художника в жизни общества. Этому интересу он обязан знакомством с идеологией Баухауза и «Де Стил». Возможно, что это послужило причиной его переезда в 1954 году в ФРГ, где он начал преподавать в Высшей школе формообразования в Ульме, игравшей в 1950–1960 годы особую роль в развитии европейского промышленного искусства. Школа создавалась в первой половине 1950-х как прямая наследница Баухауза, однако довольно быстро – с осмыслением изменившегося за полвека положения в дизайне – ее творческие приоритеты меняются, причем далеко не последнюю роль в этом играл М. В 1967 году М. ушел из Ульмской школы. Теперь в сферу его интересов вошли организаторская деятельность (руководство деятельностью ИКСИД в 1967–1969), средовой дизайн (работа на кафедре архитектуры Принстонского университета в США и на созданной им самим кафедре проектирования среды в Болонском университете), популяризация современной проектной культуры (работа на посту редактора журнала «Касабелла», по роли в культурной жизни Европы уступавшему разве что «Домусу» М. Беллини), практика промышленного дизайнера. Однако наиболее ценный вклад в развитие дизайна М. внес как теоретик, статьи и книги которого обосновывают место промышленного дизайна в системе проектных искусств, в социальной жизни общества второй половины XX века. При том, что взгляды М. отличала вполне типичная для тех лет политизированность, они остаются актуальными и в наши дни, утверждая роль дизайна как средства осознанного преобразования предметно-пространственной среды.

МГХПУ (Московский государственный художественно-промышленный университет) им. С.Г. Строганова – старейшее в стране учебное заведение по подготовке художников высшей квалификации в области монументально-декоративного, декоративно-прикладного и промышленного искусства – был основан в 1825 году поборником просвещения, впоследствии попечителем Московского учебного округа графом С.Г. Строгановым и первоначально именовался «Рисовальная школа в отношении к искусствам и ремеслам». В 1918 году Строгановское училище было преобразовано в Свободные Государственные художественные мастерские, затем во ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, который в 1930 году разделился на несколько самостоятельных институтов.

В 1945 году Строгановское училище было воссоздано как «Московское высшее художественно-промышленное училище» (бывшее Строгановское), а в 1996 году МВХПУ получило статус университета. Задуманная, в свое время как учебное заведение, готовящее специалистов-профессионалов среднего звена, работающих в сфере декоративно-прикладного искусства – от мебельщиков до альфрейщиков и мозаистов, – «Строгановка» довольно быстро превратилась в место, собирающее мастеров разных жанров и направлений. В Строгановском училище преподавали и учились многие прославленные художники, архитекторы и искусствоведы, имена которых широко известны во всем мире. Среди них: М. Врубель, К. Коровин, С. Ягужинский, Ф. Шехтель, А. Щусев, С. Ноаковский, Л. Кекушев, И. Жолтовский, Н. Андреев, Н. Соболев, С. Геасимов, Е. Белашово, Г. Мотовилов, Г. Захаров, О. Филатчев и др. В настоящее время МГХПУ – самый многопрофильный художественный вуз России. На трех факультетах и тринадцати профилирующих кафедрах университета ведется подготовка специалистов по шести специальностям, в т.ч. дизайн, искусство интерьера, монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство, реставрация произведений искусства. Столь широкий диапазон

позволяет выпускникам работать практически во всех сферах художественного творчества, и многие из окончивших МГХПУ сегодня определяют лицо российской проектной и художественной культуры. Работа выпускников университета охватывает все многообразие предметного мира, формирующего среду деятельности человека, все те сферы, где синтезируются прагматическое и художественное начала современного образа жизни.

«МЕМФИС» – стиль в дизайне, созданный в начале 1980-х годов по инициативе итальянского дизайнера Э. Соттсасса; возник как реакция дизайнеров на засилье ортодоксально-функционального дизайна. «М.» начинался как поле интуитивного стремления к объединению людей, тяготеющих к неожиданным комбинациям форм, цветовых конструкций, разнообразным композициям.

Постепенно стиль «М.» распространился с дизайна мебели на архитектуру, среду в целом. Его развитие продолжается главным образом в работах основанной Э. Соттсассом «Соттсасс-ассоциации». Смысл этой работы – в обновлении чувства вещи, в формировании нового взгляда на давно знакомое, в творческой самоинициации работы в режиме непредсказуемого развития.

Выставки работ «М.» объездили весь мир, привлекая на сторону стиля заказчиков, промышленников, потребителей. И то, что поначалу казалось капризом извращенных эстетов, оказалось приемлемым, больше того, привлекательным не только рафинированному хай-классу, но и среднему, рядовому потребителю. «М.» соединяет авангардную эстетику с вполне приемлемыми образами традиционной вещи. Экзотика с помощью «М.» становится нормой существования. Специалисты считают, что «М.» как организация и творческое направление соединяет в себе мощь крупной проектной фирмы типа Ф. Джонсона, возможности «хай-тека» Р. Роджерса и Р. Пиано, историцизм А. Росси и артистизм Ф. Гери.

МИНЕРВИН Георгий Борисович (1918–1998) – многосторонний и авторитетный российский ученый и педагог, работавший в области *теории архитектуры и дизайна*, доктор искусствоведения, профессор, *основатель новой архитектурной профессии – «архитектор-дизайнер»*, которую сегодня готовят в 40 вузах России и стран СНГ. М. родился в Пятигорске, окончил Московский архитектурный институт будучи одновременно слушателем Военно-инженерной академии им. В.В. Куйбышева. В годы Великой Отечественной войны служил в Красной армии, участвовал в сражениях на Закавказском фронте, восстанавливал разрушенные немцами железные дороги, награжден орденами и медалями. После демобилизации в 1945 году поступил на работу в Архитектурную мастерскую академика И.В. Жолтовского. С 1948 года – заместитель директора института теории и истории Академии архитектуры СССР, а с 1964 года – зам. директора по научной работе ВНИИТЭ и одновременно преподаватель МВХПУ (бывшее Строгановское училище, а затем – МАРХИ) в качестве научного руководителя программ Всесоюзной системы дизайнерских институтов и проектных организаций, включающих республиканские филиалы ВНИИТЭ, М. внес существенный вклад в развитие отечественного дизайна, совмещая административно-организаторскую деятельность с подготовкой аспирантов и разработкой *вопросов методики проектного формирования среды обитания человека*. Результат научных исследований М. – создание в 1988 году в МАРХИ кафедры «Художественное проектирование (дизайн) архитектурной среды», которая впервые в мире стала готовить специалиста особого типа – «архитектора–дизайнера», соединяющего знания и умения обеих профессий и представляющего средовой объект во всей его полноте, функционально-пространственной и художественно-эстетической целостности. М. – автор или научный редактор более 90 научных трудов по вопросам теории архитектуры, по дизайну архитектурной среды и проблемам формообразования в архитектуре и дизайне, по композиции и по вопросам подготовки специалистов, многие из которых переизданы на английском, немецком, итальянском и других языках. В 1994 году М. был избран действительным членом Международной академии информатизации при ООН.

МОЗЕР Коломан (1868–1918) – австрийский художник-сецессионист, мастер плаката и рекламы, имя которого связано с понятием «геометрического стиля» как разновидности модерна, лежащего в основе художественной эстетики новаторского объединения «Венский Сецессион». Его плакатам свойственны лаконичность, упрощающая стилиза-

ция, линейная моделировка объемов, силуэтное изображение, беспокойная цветовая гамма, мотив абстрактных геометрических фигур. Знаменитый плакат «Мозеровской музыки», рекламирующий календари фирмы «Карл Фромме», побивший рекорд по длительности использования (1899–1914), – это образ полумистической богини с песочными часами в руках, вошедший в историю австрийской рекламной графики.

МОРАНДИ Джордже (1890–1964) – итальянский живописец, создавший «художественный материк» метафизического реализма, соединивший в своем творчестве традиции старых мастеров от Джотто до Пьеро делла Франчески с открытиями структурной живописи Нового времени Сезанна и Сера. Отдав в молодости дань образам сюрреализма, М. ограничил себя натюрмортом и пейзажем и одними и теми же вещами. Картины М. почти всегда создавались за один сеанс, без переделок и неуверенности. Неизменность мотивов сопровождается у М. всякий раз новым живописным решением. История живописи М. – это история его живописного языка, менявшегося в течение его жизни. Внешне традиционное, искусство М. является *предтечей новейших форм пространственного творчества, рождающихся на почве интереса не столько к сценарию произведения, сколько к его форме и материалу.*

МУР Генри (1888–1986) – выдающийся английский скульптор. Родился в Англии в семье шахтера, седьмой ребенок из восьми. Учился в Королевском колледже искусств в Лондоне после службы в армии в Первую мировую войну. Там же преподавал. При жизни признан во всем мире великим. М. открывал своим творчеством то, к чему стремятся сегодня проектировщики среды, – создавал сложную, динамичную, пространственную скульптуру, передать которую можно лишь множеством рисунков: сверху, снизу, сбоку, со всех сторон; скульптуру, которую нельзя нарисовать. М. один из тех современных художников, которые считают, что человек, который способен понимать скульптуру, должен научиться чувствовать форму как таковую, а не рассказ или напоминание о чем-то. (Например его объекты: Полулежачая фигура (кость), травертин, 1975; скульптура «Острие ножа, две части» в саду. Его видение материала то же самое и в отношении таких твердых тел, как раковина, орех, слива, груша, головастик, гриб, горная вершина, боб, морковь, ствол дерева, птица, бутон, жаворонок, божья коровка, камышинка, кость.

МУР Чарльз (1925) – выдающийся американский архитектор, творчество которого во многом определило характер того направления в архитектуре, которое принято называть постмодернизмом. Его постройки соединяют дух места со свободным оперированием различными историческими, культурными, художественными реминисценциями, контекст с многообразными метафорами. В Бернс-Хаус (1972–1974) в Сан-Франциско, постройки в Калифорнии 1964–1965; Кресдж Колледж. Калифорнийский университет, 1965–1974 Санта-Моника – это образы мексиканской традиции, в Кресдж колледже Калифорнийского университета (1965–1974) – образы итальянского городка на холме, в площади Италии Нью-Орлеана (1975–1980) – переведенные в другие материалы, но узнаваемые городские структуры итальянского Возрождения. М. теоретик и педагог, является профессором Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе.

МУТЕЗИУС Герман (1861–1927). Германский архитектор, место в истории которого завоевали не столько его постройки, сколько организаторская деятельность на посту тайного советника прусского министерства торговли и ремесел и, впоследствии, на посту вице-председателя основанного им Дойче Веркбунда – Союза художников, промышленников, политэкономов и коммерсантов. Довольно много путешествовавший в первые годы своей карьеры (Япония, Италия), М. семь лет провел в Британии, занимая место культурного атташе посольства. Знакомство с доктриной У. Морриса, с творчеством передовых британских архитекторов – Войси, Уэбба, Ч.Р. Макинтоша – привело его к идее участия государственных органов в перестройке системы производства промышленных товаров. М. первым обосновал соединение провозглашенным движением «Артс энд Крафтс» эстетических принципов с массовым промышленным производством. Провозглашенный им лозунг «эстетического функционализма» фактически является декларацией принципов промышленного дизайна, радикальным образом повлиявшей на развитие проектной культуры XX века.

НАЗАРОВ Юрий Владимирович (1948) – российский дизайнер, ученый, общественный деятель, один из основателей и руководитель крупнейшей профессиональной организации дизайнерского сообщества – Союза дизайнеров России. Окончив МВХПУ (б. Строгановское) в 1972 году, Н. много и плодотворно работает в различных проектных организациях над проектами интерьеров, элементов городского оборудования, в области графического дизайна, фирменного стиля, участвует в выставках, совмещая практическую деятельность с научной и педагогической. С 1989 года по 1992 год Н. руководит Московской организацией Союза дизайнеров СССР, а с 1992 года является Президентом Союза Дизайнеров России, способствуя творческой и деловой самоорганизации дизайнерских сил страны в сложнейших условиях становления новых экономических отношений на постсоветском пространстве. Под его руководством создана разветвленная сеть местных и региональных отделений Союз Дизайнеров Российской Федерации, проводятся ежегодные общенациональные выставки-смотри дизайнерского творчества, выявляющие лучшие профессиональные достижения дизайнеров страны по разным номинациям. Будучи членом Президиума Комиссии по Госпремиям РФ, членом Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, Н. активно пропагандирует достижения отечественной проектной культуры, способствуя повышению авторитета российского дизайна на международной арене. Автор ряда научных трудов, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии художеств РФ, Н. много преподает в России и зарубежом, руководит организованным им Национальным институтом дизайна в Москве.

НЕВЕЛЬСОН Луиза (1899–1988) – выдающийся американский скульптор-модернист, ее творчество оказало глубочайшее влияние на художественную культуру последних десятилетий. Творческая биография Н. чрезвычайно характерна для художника XX века. Н. родилась в Киеве, в 1902 году семья эмигрировала в США, в 1920 году будущий скульптор переехала в Нью-Йорк, где изучала живопись и графику, училась искусству драмы в школе Ф. Кислера, занималась вокалом, поэзией, философией, сравнительной религией. Н. периодически совершала вдохновляющие путешествия в Европу (в 1931 году, в 1948–1949 годах), в Южную и Центральную Америку (в 1949–1951 годах). Ее коллекции содержат огромное количество предметов самых разных земных культур. Во многом усилиями Н. в XX веке сложился такой жанр художественного творчества, как ассамбляж. Первая выставка ее абстрактных ассамбляжей из дерева состоялась в 1944 году, однако лишь в 1957 году Н. начала создавать прочно связанные с ее именем деревянные рельефы, заключенные в коробки.

1957 год – время создания первой скульптурной «стены», называемой «Небесный собор». В течение 10 лет Н. прошла стадии создания деревянных рельефов, черных, белых, золотых, все активнее осваивая пространство. Ее выставки превращаются в пространственные инсталляции, свободно организующие интимные отношения вещей как живых существ. Искусство Н. – как упорядоченное дыхание встречи Востока и Запада, магии и геометрии, чувства и мысли. Большое значение в работе Н. имели творческие контакты с искусством П. Мондриана, Г. Хоффмана, М. Дюшампа, А. Джакометти, Ж. Дюбуффе, М. Ротко, Д. Поллока, М. Эрнста, Джаспера Джонса, А. Колдера, Д. Кейджа (композитора), М. Кеннингема (хореографа), Й.-М. Пея (архитектора). В 1966 году Н. создает первые металлические скульптуры для интерьеров и улицы, применяет новые для себя материалы – сталь, оргстекло, стекло. «Прозрачные скульптуры» – реализация идей архитектуры тени и отражения, придания им формы – являются выдающимся вкладом Н. в мировую художественную культуру. Среди интерьеров, созданных Н., выделяется белый скульптурный интерьер Часовни Доброго пастыря в церкви Св. Петра в Нью-Йорке (1977). В 1978 году муниципалитет Нью-Йорка назвал площадь на Манхэттене именем Н., украсив ее семью черными скульптурами художницы. Н. получила все мыслимые знаки, награды, премии, на которые может рассчитывать художник; являлась почетным членом многочисленных академий и художественных обществ всего мира, ее работы установлены во многих городах и культурных центрах.

НУВЕЛЬ Жан (1945) Франция – крупнейший архитектор нашего времени, активно работающий с «дизайнерскими» источниками архитектурного формообразования. Выпускник парижской «Школы изящных искусств», в 25 лет Н. открыл собственное архитек-

турное бюро. Сегодня он – один из самых востребованных проектировщиков мира, столь же известный своим непокорным характером, сколько и оригинальностью творчества. Его работы не оставляют равнодушными ни коллег, ни общественность, ни власти и всегда вызывают бурный обмен мнениями. Например, Институт арабского мира в центре Парижа (строительство которого курировал президент Франции Миттеран) знаменит синтезом управляемых компьютером солнцезащитных жалюзи и оригинальной «восточной» трактовкой образованных ими орнаментов стеновой конструкции. Реконструкция Лионской оперы, культурный центр в Люцерне, Центр Конгрессов в Туре, многочисленные победы на конкурсах – каждая его работа оригинальна и самобытна. Одна из ведущих идей его творчества – тема прозрачности или, как он сам говорит, «сквозной видимости», полностью воплощенная в одном из самых блестящих сооружений Н. – в здании Фонда Картье (1995). Здесь архитектор играет материалом (особое стекло, меняющее свои свойства в зависимости от температуры и условий освещения) и светом, стремится лишить материю ее тяжести, осязаемости. Серьезная по масштабу постройка (16 уровней, из них 8 подземных), где разместились пять с лишним тысяч квадратных метров офисов, выставки Жан Нувель: комплекс «Фонд Картье». Париж, 1994 Стиль «Оливетти»: пишущие машинки «Лексикон», 1948, и «Диаспрон», 1960. Дизайнер Марчелло Ниццолли ставочных залов и четыре тысячи – садов, кажется невесомой, почти нереальной. Здание-призрак, которое таинственно мерцает в ночное время и охватывает днем изысканной рамкой парк, который органически вливается в интерьеры. Материал становится образом.

ОЛЬДЕНБУРГ Клас (1929) – Замечательно веселый мастер поп-арта с 1937 года живет и работает в США. Соединяет светлую иронию современного художника с искренней любовью к американскому образу жизни. В материалах самых нелепых (вата, бумага, металл, тряпки, пластик, краска) и образах самых смехотворных (мягкая пишущая машинка, двухметровый галстук, окурочок полуметрового диаметра, десятиметровая губная помада) О. воплощает метафоры «американской мечты» не только в Америке, но и в мире. «Самый американский бутерброд» на лопатке и с ценником, «самые американские штаны», «самая американская ветчина» с соусом и помидором, лучшая в мире шикарная спальня, самые американские унитаз, телефон, выключатель, тридцатиметровый бинокль, самый спортивный стол для пинг-понга, Дисней-ленд, хай-вей, поп-корн, хот-дог, айскрим, Голливуд, Парад звезд, Парад героев. Нарочито крупно, красиво, несъедобно – все самое лучшее в Америке.

ПИАНО Ренцо (1937) Родом из Генуи. Замечательный итальянский архитектор, один из первооткрывателей направления «хай-тек», реализующий в острых формах своих сооружений новаторские «дизайнерские» (технические и организационные) идеи формирования современной среды. Сформировал свой стиль музейно-выставочного оформления.

В юности П. изучал аэродинамику, планеры и автомобили, учился архитектуре в Генуе и Лондоне. В 1977 году вместе с Р. Роджерсом построил Центр Помпиду – «вывернутое наизнанку» здание, все функциональные устройства которого – эскалаторы, коридоры, инженерные системы – были вынесены на фасад, что полностью освободило внутреннее пространство для выставочных залов, библиотек и т.д. Так в архитектуре начался стиль хай-тек, где П. законодатель, а его работы служат наглядным пособием по изучению эволюции стиля – от наивного бунтарства идей на первых порах до утонченного поиска новых вариантов художественной интерпретации достижений науки и техники в эстетической организации среды в настоящем. За свои работы П. получил главную награду в архитектуре – Притцкеровскую премию, «Золотого Льва» на Венецианском биенале. И неудивительно – Центр Помпиду во Франции, аэропорт Кансай в Осаке, реконструкция Потсдам-Платц в Берлине, футбольный стадион в Бари – общий метраж его построек вполне соизмерим с территорией небольшого государства. Больше вложить в географию цивилизованной земной поверхности, наверное, сложно. Но главное – каждая новая работа П. становится своего рода художественным хитом, таким, как здание фирмы «Гермес» в Токио (2001), неожиданным образом раскрывшее эстетику светящихся стен из стеклянных блоков, или Культурный центр в Нумеа (Новая Каледония, 1998). Здесь фантастическая форма пронизанных воздухом кружевных «летающих» коконов-парусов, покрывающих «хижины» – аудитории центр – предельно остро соединяет традиционные для кана-

ков культурные прототипы и управляемую электроникой технологию солнцезащиты и вентиляции помещений комплекса. В этой вещи зримо воплощен почерк П. с его феноменальным умением довести любую проектную задачу до инженерных первоэлементов, которые могут сложиться в целое только так, как они сложились. Но всегда – красиво.

ПУЛОС Артур (1917) – американский дизайнер, педагог и теоретик, для творчества которого характерна социальная направленность, выражающаяся в стремлении ориентироваться при проектировании не столько на интересы производства, сколько на потребности человека. По мнению П., дизайнер должен рассматривать дизайн как одну из важнейших разновидностей услуг, представляемых потребителю, а форма изделия должна определяться не составляющими его элементами, а особенностями его взаимодействия с потребителем и окружающей средой. Постоянно подчеркивал необходимость учитывать то влияние, которое неизбежно будут оказывать многократно тиражируемые произведения дизайна на человека, среду, природу, что впоследствии стало одним из основополагающих принципов экологического подхода. Проектировал изделия культурно-бытового назначения, мебель, электробытовые приборы, производственное оборудование, медицинские и электронные приборы, упаковку, фирменный стиль. Награжден специальной премией «Бронзовое яблоко», учрежденной Нью-Йоркским отделением Общества дизайнеров Америки. Значительный вклад внесен П. в проблему обучения дизайнеров. Он преподавал во многих университетах США, с 1955 по 1982 год был профессором и руководителем крупнейшего в США факультета дизайна Сиракузского университета. Им была разработана программа художественно-конструкторского образования, рассчитанная на подготовку специалистов с широким кругозором и навыками исследовательской работы. Он предложил отводить больше времени изучению гуманитарных и психологических наук, не сосредотачиваясь в основном на художественных дисциплинах. П. автор большого количества публикаций по проблемам теории и практики дизайна и дизайнерского образования, в частности книги «Этика американского дизайна». В 1980–1982 годах являлся президентом ИК-СИД, работал советником ЮНЕСКО по вопросам дизайна, активно помогал становлению национального дизайна во многих развивающихся странах. Лауреат многочисленных национальных и международных выставок и конкурсов по дизайну: спроектированные им медицинские инструменты включены в постоянную экспозицию Музея современного искусства в Нью-Йорке.

РАЙТ Франк Ллойд (1869–1956). Один из основоположников современной архитектуры и виднейший ее представитель, он стремился к созданию целостной среды, органично соединяющей архитектуру и дизайн. Р. считал, что в современных условиях архитектор должен, как это было в прошлом, быть и строителем спроектированного им здания, и творцом интерьеров, и дизайнером вещей, которыми они оборудованы. В проекте ресторана «Мидуэй Гарден» в Чикаго (1913) Р. продумал все – от генерального плана до сервировки столов. Излюбленная архитектурно-дизайнерская тема Р. – жилище. «Самое нужное произведение искусства в наше время – это красивая жилая комната». Р. разработал жилой дом нового типа, который характеризовали простота форм, широкие окна, свободная планировка, подчеркнутая горизонтальность, выявление материала, обилие зелени. Пример такого типа жилища – дом Ф. Роби в Чикаго (1908), в котором Р. спроектировал все, вплоть до деталей. В здании управления компании Лоркин в Буффало (1904–1905) вся мебель и оборудование были выполнены Р., так же как и собственно архитектура. Р. уделяет большое внимание обстановке помещений, считая ее интегральной частью архитектуры. В этом смысле показательны антикварный магазин посуды В. Морриса в Сан-Франциско (1948), дом Дж. Милларда (Пассадено, Калифорния, 1923), собственный дом Р. «Тейлизин» (1925) и знаменитый особняк Кауфмана «Дом у водопада» (1936). Идеи о совместной работе архитектора и дизайнера Р. проводил в своей педагогической деятельности, настаивая на необходимости теснейшей связи обучения с практикой, считал, что архитектор и дизайнер должны обладать «чувством материала», которое вырабатывается только в процессе длительной практической работы. В своем творчестве Р. избегал стереотипности форм; вещи, которые выходили из рук мастера, были всегда оригинальны, не имели «массового облика». Деятельность Р. распадается на два периода, разделенных 1920-ми годами. На рубеже столетий Р. протестовал против традиционных

форм предметной среды и вслед за своим учителем Л. Салливаном выдвинул принцип органичности, ставший законом, искусства в материальном производстве: форма должна быть органичной, т.е. соответствовать природе предмета. В 1910–1911 годах Р. устроил свою выставку в Европе, где она имела большой успех у новаторски настроенной творческой молодежи. В 20-х годах, когда «второе поколение» современных архитекторов создает новую архитектуру, Р. оказывается причисленным к кагорте «старых мастеров» (Х. Берлаге, О. Вагнер, А. Лоос, О. Перре и др.), которые стимулировали этот процесс, но оказались в стороне от него. Р. упрекал деятелей 1920-х годов в «стерильности» и утверждал, что архитектура должна быть более человеческой. Призывая архитектора и дизайнера осваивать возможности современной техники, Р. предостерегал против техницизма, порабощения человека машиной. Так, Р. считал, что нельзя отказываться от «художественной обработки» формы, присущей старым мастерам, но выступал против традиционного декоративизма, т.е. сочетал новые конструкции и объемно-пространственные построения с новым декором.

РАУШЕНБЕРГ Роберт (1925) – один из самых ярких мастеров поп-арта. Родился в Порт-Артуре (Техас). Отец – врач, эмигрировавший из Берлина, мать из племени чероки. В 1945 году поступил в Художественный институт в Канзас-Сити, в 1948 году уехал в Париж, учился в Академии Жульяна. Вернувшись в США, учился у пионера абстракционизма Й. Альберса. Альберс привил ему чувство дисциплины, без которого он не мог бы работать. В начале 1950-х годов Р. начал трудничать с выдающимися авангардистами – композитором Дж. Кейджем и хореографом М. Каннингемом. Коллективность творчества стала нормой его работы: «Идеи рождаются коллективно, и это выгоняет эгоистическое одиночество, которым часто заражено искусство»; «...живопись в равной степени соотносится с жизнью и с искусством... Я стараюсь работать в пространстве между ними». По мнению критика Р. Хьюза, искусство Р. обязано принятием современной художественной культурой того факта, что художественное произведение может существовать неограниченно во времени, в любом материале, в любом физическом пространстве (на сцене, перед телекамерой, под водой, на поверхности Луны или в запечатанном конверте), во имя любой цели и там, где ему быть предпочтительнее – от музея до мусорного ящика.

РОДЖЕРС Ричард (1933) – английский архитектор, с именем которого связано оформление стиля «хай-тек» в культурно значимое явление. Р. получил профессиональное образование в лондонской школе Архитектурной Ассоциации (АА) и в Йельском университете Нью-Хейвена. Уже в 1963 году Р. с женой и братьями Фостер основал «Команду 4», занимавшуюся проектированием производственных зданий, был замечен и в том же году представлял Британию на Парижской биеннале. В 1960-е годы Р. много проектировал и строил с использованием металлических каркасов, синтетических материалов покрытий и ограждений. 1971 год стал вехой для Р. и стиля хай-тек. Вместе с итальянцем Р. Пиано он выиграл конкурс на Центр искусств и культуры им. Ж. Помпиду в Париже – наиболее значимый музейный объект второй половины XX века, который был построен в 1977 году. Компоненты комплекса: обнаженные конструкции, функциональные и технологические элементы ярких цветов, движущиеся эскалаторы стали в дальнейшем словом хай-тека. После разрыва с Р. Пиано в 1977 году Р. переместил свой офис в Лондон, где спроектировал огромный комплекс для Ллойд-банка (1979–1986), являющийся олицетворением стиля. В это же время Р. построил фабрику в Ньюпорте, здания технологических лабораторий в Принстоне и Кембридже и многое другое, оттачивал свою профессиональную философию, преподавая в Лондоне, Йельском университете, Массачусетском технологическом институте и Принстонском университете.

РОДЧЕНКО Александр Михайлович (1891–1956) – живописец, график, автор рисунков для текстиля и фарфора, театральный художник, фотомастер. В 1910–1914 годах учился в Казанской художественной школе. В 1926 году дебютировал на IV выставке «Современная живопись» в Москве, где кроме костюмов к пьесе О. Уайльда «Герцогиня Подуанская» выставил А. Родченко: обложка журнала «Кино-фото», 1922. В 1917 году Р. был секретарем федерации художников-живописцев, объединявшей кубистов, супрематистов и абстракционистов. В период с 1917 по 1921 год принимал участие в десяти выставках, на каждой из которых представлял от 30 до 60 произведений живописи, графики, а

также архитектурные проекты. С 1920 по 1930 год Р. преподавал во ВХУТЕМАСе, был деканом, профессором металлообрабатывающего факультета, на котором готовили художественных конструкторов (дизайнеров) электрической арматуры, металлических бытовых изделий и металлической мебели. На протяжении трех лет (1923–1925) Р. тесно сотрудничал с В. Маяковским в рекламной графике.

Под маркой «реклам-конструкторы Маяковский–Родченко» ими были выполнены сотни плакатов, а так же вывески, проспекты, этикетки, вкладные листовки, фабричные знаки. К этому же периоду относится начало работы Р. в книжной графике. Он является одним из основоположников советской полиграфической культуры. Р. оформил основные прижизненные издания сочинений Маяковского, первое полное собрание его сочинений, книги С. Третьякова, Н. Асеева, И. Эренбурга. Он же создал обложки журналов «Молодая гвардия» (1923), «Спутник коммуниста» (1924), «Леф» (1924), «Новый Леф» (1927), «Советское кино» (1927), «За рубежом» (1930), «Иностранная литература» (1932) и др. Сочетание рисунка с фото – типично для полиграфических работ художника. Р. работал почти для всех советских издательств. В 1925 году Р. оформил советский павильон Всемирной художественно-промышленной выставки в Париже. В 1926 году Р. дебютировал в кино. Он автор трех фотомонтажных плакатов к фильму «Броненосец “Потемкин”». Сотрудничал с Дзигой Ветровым, делал проспекты и надписи к тематическим номерам «Киноправды», к фильму «Шестая часть мира» и многим другим, был главным художником в фильмах «Журналистка», «Альбидум», «Москва в октябре», в звуковом фильме «Кем быть» и др. Накопив достаточный опыт художника кино, Р. пришел в театр. На его счету декорации к спектаклям «Клоп» (1929), «Инга» (1929), «Армия мира» (1931–1932) и др. Но начиная с 1935 года Р., в основном, занимался фотографией. Он был первым советским фотожурналистом, обратившим серийные снимки в самостоятельный жанр. Выступил с рядом статей по фотоискусству. По праву является основателем советской школы фотоискусства. Соратник Маяковского и Мейерхольда, Эйзенштейна и Третьякова, Р. является яркой фигурой отечественного искусства первого двадцатилетия XX века.

РОССИИ Альдо (1931) – итальянский архитектор, одна из фигур, определяющих развитие современной архитектуры, развивающих ту ее ветвь, что откровенно базируется на классических традициях и творческом рационализме. Р. является обладателем архитектурной премии Прицкера за 1990 год. В резолюции Прицкерского комитета говорится об исключительной способности мастера следовать урокам классики, не впадая в копирование, и достигать очистительной простоты. Р. не использует экспрессивных, неожиданных форм, остросовременных строительных технологий. Его словарь исчерпывается ординарными структурами, традиционными формами, множественным повторением в различных постройках призм, пирамид, параллелепипедов, портиков, реализованных наиболее употребляемыми техническими средствами. Проекты Р. имеют целью восстановление городских структур, атмосферы города, приведенных в плачевное состояние неумеренной активностью современных архитекторов. В своих проектах Р. стремится создавать городские ядра, способные стимулировать развитие среды. Эти ядра в разных контекстах воспроизводят традиционную городскую типологию-модель классического города, где артикулированы основные элементы среды: улица, площадь, дворец, переулки, рядовая застройка. Строгое сплетение ипологических правил дополняется «алхимией» творчества – субъективными образами, аллюзиями, воспоминаниями. Сюрреалистические формы превращают работы Р. в неподдающиеся простому описанию. Пространственные структуры, восстанавливающие ослабевшие связи между архитектурой и памятью, зданием и «духом места». Свои концепции Р. формулировал и совершенствовал, редактируя в 1955–1964 годах журнал «Касабелла», публикуя в 1966 году книгу «Городская архитектура», руководя организацией экспозиции «Рациональная архитектура» на 15 триеннале в Милане. В течение многих лет Р. преподает в архитектурных школах Милана, Цюриха, Венеции, Нью-Йорка.

РИВИН Владимир Лазаревич (1935) – художник-дизайнер, лауреат Шевченковской премии 1979 г. Родился 7 декабря 1935 г. в Ленинграде, в семье врачей. В 1944 году поступил во 2-й класс 181 школы, бывшей Третьей гимназии Петербурга. Окончил школу в 1953 г. с серебряной медалью. Поступил на архитектурный факультет Института живо-

писи, скульптуры и архитектуры Академии художеств СССР. Поступил благодаря навыкам, которые получил в художественной студии Ленинградского Дворца пионеров. Окончил институт в 1959 году, учился в мастерской Е.А. Левинсона, известного советского архитектора. После трех лет работы архитектором в Промстройпроекте и институте «Ленпроект», поступил в аспирантуру художественного института. В аспирантуре познакомился с аспирантом Коротковым Владимиром Ивановичем. Это знакомство обернулось двадцатилетней совместной работой в системе Художественного Фонда Союза художников СССР, членом которой Ривин был с 1972 г. Работал в институте «Ленпроект» (1960–1962). С 1965 г. в аппарате Союза художников РСФСР. Созданная и управляемая Ривиним и Коротковым творческая мастерская в течение 1960–1980-х гг. разработала и осуществила ряд проектов: масштабная выставка «История строительства Петропавловской крепости», интерьеры и экспозиции Днепропетровского исторического музея им. Д.И. Яворницкого, «Музея истории г. Днепродзержинска», «Центрального Музея В.И. Ленина в Москве (3-й этаж), Музея В.И. Ленина в г. Красноярск, Музея Сталинградской битвы в г. Волгограде, нового Музея В.И. Ленина в Горках Ленинских, Музея Революции в Улан-Баторе, Монголия. Художественные решения части этих музеев включали в себя применение современных и новых *аудио-визуальных приемов* – тенденция, которая сегодня стала одним из основных приемов создаваемых экспозиций. Музей в г. Днепродзержинске, например, был первым в стране «музеем сеанса», где экскурсия была построена на полной автоматизации процесса и вела экскурсантов по музею с помощью света, звука, используя аудио- и кино- проекции. Работы Ривина были отмечены Государственной премией УССР, званием «Заслуженного деятеля искусств МНР» и премией Союза художников СССР. В 1980 г. творческая мастерская Ривина и Короткова разделилась на две независимые группы художников-дизайнеров. Наиболее значимой работой мастерской В. Ривина в 1989–1990 гг. было оформление выставки «Это не должно повториться» (о репрессиях 1930–1950-х гг.) в Днепропетровском историческом музее. В 1990–2000-х гг. занимался проектированием частных домов, интерьеров квартир, торговых центров и пр. Живет в Санкт-Петербурге.

СААРИНЕН Элиэль (1873–1950) – крупнейший представитель архитектуры скандинавского модерна 1910-х годов. Большая часть построек того периода спроектирована С. в соавторстве с его друзьями по архитектурному факультету Политехнического института в Хельсинки Г. Гезеллиусом и А. Линдгреном. Известность, которую они получили после строительства в 1900 году павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже, обеспечила созданное ими архитектурное бюро заказами. Помимо большого количества вилл друзья разрабатывают ряд проектов крупных общественных зданий, наибольшую известность среди которых получил выстроенный в 1906–1910 годах центральный железнодорожный вокзал в Хельсинки. Однако наиболее завершенной постройкой, в которой архитектура и предметное наполнение составляют единое гармоничное целое, стала вилла Хвиттряск, выстроенная архитекторами для самих себя в 30 км от Хельсинки на высоком берегу живописного озера. Комплекс из трех зданий, два из которых связаны переходом и мастерской, органично вырастает из пейзажа как воплощение романтики северных эпосов. Использование традиционных для народной финской архитектуры материалов – дерева, натурального камня – гармонично сочетается с отдельными элементами европейского модерна. Стилистика модерна читается скорее в предметном наполнении интерьера: орнаментах драпировок, завитках кованых металлических деталей, резьбе по дереву. Элиэль Сааринен: дом Саариненов, фасад и интерьер гостиной Хвиттряск. Мастерство Сааринена стилиста не проявляется так ярко, как в Хвиттряске. В 1922 году С. выигрывает конкурс на проект здания редакции газеты «Чикаго-трибьюн» и с 1926 года переезжает с семьей в США. Постройки американского периода по-прежнему отличает высокий класс, но яркости, достигнутой в постройках 1910-х годов, им уже не достает. Гораздо большую известность в Америке приобрели проекты и постройки сына Элиэля Сааринена – Ээро (1910–1961).

СААРИНЕН Ээро (1910–1961) – доминирующая фигура в архитектуре США после Второй мировой войны. После завершения курса в Йельском университете (1930–1934) С. сначала был сотрудником своего отца (1936), а после его смерти – руководите-

лем собственного ателье. В 1929 году он провел год, изучая скульптуру в Париже, что привило ему вкус к пластике. Карьера С. начинается после Второй мировой войны. Его первое значительное произведение – Технический центр «Дженерал моторс» (1950–1955) в Уэррене, штат Мичиган. В последующие годы С. строит серию оригинальных, весьма различных зданий. Сначала зал собраний для Массачусетского технологического института (1955), представляющий собой треугольный парусообразный купол из тонкого бетона, опирающийся на три опоры, с тремя фасадами из чистого стекла; в 1958 году здание для хоккея на льду, принадлежащее Йельскому университету – его крыша эффектно поддерживается в центре очень тонкой бетонной аркой, от которой отходят стальные тросы, заанкеренные в боковых стенах. В том же году С. строит Милуоки Каунти Мемориал-холл, выполненный в брутальном бетоне, вызывающем ощущение скульптурности. В этом же ключе С. возводит два знаменитых аэровокзала: в Айдлвилд, Нью-Йорк (консольно выступающий четырехчастный свод из тонкого бетона), и международный аэропорт Эро Сааринен: кресло, 1956 им. Даллеса в Вашингтоне. Открытый в 1962 году, он образован двумя рядами бетонных столбов и подвешенной крышей, что являет собой впечатляющую реализацию возможностей современной техники. С. утверждал различие своих произведений в соответствии с различием программ, из которых они вытекали: тщательный функциональный анализ программы был фундаментом его метода. Так, только после социологического исследования аэродромов, проведенного в течение года группой специалистов, появилась концепция аэровокзала в Вашингтоне – выразительность его произведений всегда соответствовала психологическим требованиям программы. Другим принципом творческого метода С. было ведение работ по будущему объекту на макетах, позволяющих более точно, чем рисунки, регулировать размер и форму деталей. Это приводило к индивидуализации зданий, что радикально противоречило теориям и предписаниям «интернационального» стиля. Аэропорт в Вашингтоне, несмотря на спорность своего решения, сыграл важную роль в современной архитектуре. С. стал тем, кто требовался в США для того, чтобы «взорвать» интернациональный стиль, напомнить о диалектике мнений в архитектуре. Параллельно с архитектурной деятельностью необходимо отметить работу С. по конструированию мебели совместно с Ч. Имзом (с 1943), в которой он «спас» искусственный пластик как материал. Его серия мебели известна во всем мире.

СОЛОВЬЕВ Юрий Борисович (1920) Кострома – выдающийся советский и российский дизайнер, замечательный организатор в области профессиональной дизайнерской деятельности. С. закончил Московский полиграфический институт как художник-график и в 1945 году создал первую в СССР специализированную проектную организацию в сфере промышленного дизайна Архитектурно-художественное бюро, где им были разработаны дизайн-проекты пассажирских речных судов, железнодорожных вагонов, нового поколения московских троллейбусов, а также дизайн первого атомного ледокола «Ленин» и первой атомной подводной лодки. В 1957 году С. проектирует дизайн официальных яхт Советского Союза, которые используются для представительских целей и сейчас.

В 1962 году по инициативе С. было создано ВНИИТЭ (ныне Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики) с филиалами в крупнейших городах страны – головное научное и проектное учреждение страны, долгие годы определявшее политику отечественного дизайна. С. возглавлял его в течение 25 лет, одновременно, будучи главным редактором журнала «Техническая эстетика», ставшего источником новаторских идей в российской дизайнерской деятельности. По предложению С. в 1967 году дизайнерское сообщество страны учредило Союз дизайнеров СССР, объединивший разрозненные до того отдельные профессиональные организации дизайнеров всех союзных республик, избрав С. его Президентом. Творческие и организаторские успехи С. неоднократно отмечались премиями и наградами в нашей стране и за рубежом, а высочайший авторитет. С. в мировых дизайнерских кругах привел к его избранию в 1969 году Вице-президентом, а в 1977–1980 годах – Президентом Международного совета организаций по промышленному дизайну (ИКСИД).

СОТТСАСС Этгоре (1917) – творческая фигура, в наибольшей степени ассоциирующаяся с авангардными поисками в области промышленного дизайна. Архитектор по образованию, С., начиная с 1957 года, становится главным консультантом по дизайну

знаменитой фирмы «Оливетти». Работы, выполненные им для этой фирмы, отличает высочайший профессионализм в рамках традиционного, «функционалистского» промышленного дизайна. Параллельно с работой для «Оливетти» С. не прекращал экспериментального формотворчества в керамике и мебели; при этом мотивы его удожественных поисков находили отражение и в проектах промышленных изделий. В начале 1970-х годов окончательно формируется творческое кредо С. – сочетание практического функционализма с символическим, часто провокационным экспрессионизмом. Разумеется, подобный подход формировался в контексте общего развития культуры, параллельно с зарождением и становлением постмодернизма в архитектуре, однако С. был первым проводником этих идей в промышленном дизайне. После нескольких лет свободных экспериментов в области арт-дизайна в составе группы «Алхимия» в 1981 году он создает легендарную студию «Мемфис». Работы студии привнесли в жилище непривычные формы (мотивы различных архитектурных стилей, экзотического народного искусства), материалы (естественный камень, нержавеющая сталь, слоистый пластик), непривычно яркие цвета. Воздействие «Мемфиса» на дизайнерскую культуру было столь велико, что вскоре это название стало означать уже целое стилевое направление. При этом неизменной оставалась направленность С. на промышленное производство. Именно этим был вызван уход в 1984 году из группы «Мемфис», взявшей к этому времени курс на создание элитарных, штучных изделий.

В последние годы С., работая как самостоятельно, так и с созданной им группой «Энорм», остается верным своим принципам – поиску наилучших путей сочетания авангардных форм с самой передовой технологией, созданию «изделий, предназначенных для современной жизни». С. одновременно очень индивидуален и универсален, его формы в последние годы «неправильны», странны, необычны, но он обладает магией создания целостности. Олицетворяя собой дух современности, он, как никто другой, не думая о своем имидже, не опускаясь до компромиссов, «выстреливает» свои работы за пределы того, что могут понять другие.

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙНЫЙ ЭТАП НА БЕЛАРУСИ. В областных центрах и в периферийных музеях реализуются проекты художественного оформления из средств местного бюджета. В целом, несмотря на количественный показатель о недвижимых материальных ценностях наивысший показатель имеет Минская область, а на втором месте Гомельская область* (см. таблицу в глоссарии). Сведения о недвижимых материальных историко-культурных ценностях, которые включены в государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь по видам и по областям.

Области	Количество	В том числе и памятники					
		архитектуры	истории	искусства	археологии	Строительство	Заповедные места
<i>Брестская</i>	741	340	227	8	162	4	0
<i>Витебская</i>	921	290	255	4	368	2	2
<i>Гомельская</i>	864	167	311	8	377	1	0
<i>Гродненская</i>	720	290	96	4	329	1	0
<i>Минская</i>	657	194	151	4	305	1	2
<i>Могилевская</i>	1046	120	101	4	820	1	0
<i>г. Минск</i>	293	242	17	28	5	1	0
<i>всего</i>	5242	1643	1158	60	2366	11	4

*Таблицу составили в Министерстве культуры с привлечением данных заместителя министра культуры по народному творчеству и музейно-выставочной работе С.Н. Гавриловой, (по данным на 2014 год) которая констатирует: «**6,0 млрд рублёў** капітальных укладанняў Міністэрствам культуры забяспечана фінансаванне: рэстаўрацыйна-аднаўленчых работ у палацава-паркавым ансамблі ў г. Косава Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці, сядзібным комплексе ў в. Чырвоны Бераг Жлобінскага раёна, былым езуіцкім калегіуме ў в. Юравічы Калінкавіцкага раёна Гомельскай вобласці, сядзібна-паркавым ансамблі ў в. Жылічы Кіраўскага раёна; праектных і рэстаўрацыйна-аднаўленчых работ у Успенскім манастыры ў в. Пустынкi Мсціслаўскага раёна

*Магілёўскай вобласці, касцёле Божага цела ў г. Нясвіжы, Вакрасенскім саборы ў г. Барысаве». Основная доля капитальных вложений приходится на реставрационно-восстановительные работы в дворцово-парковых ансамблях. Если в странах мира эта тенденция в целом замедлилась, а в некоторых странах практически полностью отсутствует, то в целом наблюдается полномасштабный процесс обновления инфраструктуры города в целом в плане реализации музейных проектов. В данную категорию мы не относим выставочную деятельность (экспо-выставки), ввиду того что это «предтеча» постоянной музейно-выставочной экспозиции и вопрос перехода в музейную постоянную требует отдельного научного исследования. Белорусские музеи сегодня отдают предпочтение древней истории. И все более склоняются до «этнографизма», отделяются от современных проблем. Это касается во многом и тенденции отказа от крупных социально-значимых объектов в России. Где только в Москве в связи с экономическим кризисом закрыто строительство объектов общей площадью 800000 кв. метров. Соответственно возникает две проблемы. *Первая проблема – это долговременность* осуществления и финансирование самого проекта и его историческая важность. Приведем пример. Несмотря ни на что в 1995 году в Москве были закончены работы по созданию мемориала на Поклонной Горе и сегодня это главная достопримечательность города, где проходят мероприятия, связанные с праздником Дня города Москвы. В Беларуси осуществление крупных музейных проектов реализуется по двум направлениям. Это Музей истории Великой Отечественной войны на проспекте Победителей и его филиалы «Хатынь» действующий мемориал, созданный еще в советское время и вновь созданный в урочище Благовщина в окрестностях деревни Малый Тростенец, замковые комплексы Мир, Несвиж, Лидский замок (проектные изыскания). В культурологических исследованиях наших российских коллег (Государственный институт искусствознания Российской институт культурологии) эти два вида музейной практики представляют строго дифференцированно: музейная экспозиция и выставка как первый этап формирования нового музея. На Беларуси мы еще только подходим к пониманию вопроса этой тонкой грани и подчас склонны показывать, что создаем музейную постоянную экспозицию, выделяя выставочную деятельность в дополнительный элемент жизнедеятельности всего музея в целом. По оценке директоров областных краеведческих музеев, таких как ВОКМ, МОКМ и других не всегда практика постоянных экспозиций отвечает требованиям музейно-выставочной работы. Есть практика создания долговременных выставок (год-два по времени экспонирования), но на деле руководство не может их «удерживать» в силу низкой посещаемости. Витебск имеет только три постоянных экспозиции в здании музея. Плавный переход выставочного проекта в лоно «постоянной музейной экспозиции» очень сильно значимой для музея пока в республике не наблюдается. Создание нового здания музея Великой Отечественной войны общей площадью 15600 кв. м., в его концепции наиболее ярко воплотились современные музейные и выставочные технологии. Первое – это отказ от стендов и витрин в классическом понимании этого слова. Это прошлое музеев во всем мире – тип так называемого музея с периодической экспозицией, где все разложено по полочкам. Положение «изменили» голографические изображения и плазменные экраны с изображением военных действий. Но мы имеем совершенно новый тип музея. Причем это даже не музей в привычном понимании этого слова. Это масштабный аллегорический ансамбль. В нем будет что-то от мемориала на Поклонной Горе в Москве и комплекса на Мамаевом кургане в Волгограде.*

С.-Пб. ГХПА (Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная академия) им. В.И. Мухиной – первая школа дизайна в России, открытая во второй половине XIX века.

В 1876 году по рескрипту Александра II на средства, пожертвованные банкиром и промышленником бароном А.Л. Штиглицем (1814–1884), было основано Центральное училище технического рисования, ныне С.-Пб. ГХПА. Цели и задачи училища перекликались с концепцией реформы художественно-промышленного образования, предложенной немецким архитектором *Г. Земпером (1803–1879)*, предложившего создание специальных учебных заведений, программы которых опирались бы на синтез художественных и технических дисциплин и практический опыт прошлого. Для изучения художественно-

го опыта прошлых эпох при училище был создан *музей произведений прикладного искусства*, который уже к началу XX века стал одним из крупнейших в своем роде музейных собраний Европы. Учебный курс училища включал общеобразовательные, художественные и технические дисциплины, его выпускники получали разностороннее образование, позволяющее быть в курсе культурного и технического прогресса. Успех училища во многом определялся высокопрофессиональным преподавательским составом: архитектора А. Парланда, живописцев К. Савицкого и М. Клодта, скульптора А. Чижова, графика В. Матэ, с училищем связаны имена А. Остроумовой-Лебедевой, К. Петрова-Водкина, А. Рылова, А. Матвеева, С. Чехонина. Выпускники училища фактически создавали дизайн изделий, выпускавшихся всеми крупными фабриками и заводами России, в том числе художественными мастерскими Императорских стеклянного и фарфорового заводов, всемирно известной фабрикой К. Фаберже. В 1918 году училище было реорганизовано в Петроградские государственные художественно-технические мастерские, в 1922 году преобразованные в училище по архитектурной отделке зданий. В 1945 году школа воссоздается как многопрофильное учебное заведение, осуществляющее подготовку художников монументального, декоративно-прикладного и промышленного искусства, в 1948 году оно становится вузом – Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем. С 1953 года ЛВХПУ носит имя Веры Игнатьевны Мухиной. В послевоенные годы основной задачей училища была подготовка специалистов-реставраторов, которые восстанавливали архитектурные памятники и дворцово-парковые ансамбли Ленинграда, разрушенные войной; тогда же по инициативе первого ректора ЛВХПУ И.А. Вакса в институте был создан факультет промышленного искусства (ныне факультет дизайна). Сегодня С.-Пб. ГХПА готовит специалистов на трех факультетах:

- декоративно-прикладного искусства (кафедры керамики и стекла, тек-стиля, художественной обработки металла, дизайна моды, книжной и станковой графики, искусствоведения);
- монументального искусство (кафедры интерьера и оборудования, монументально-декоративной живописи си, архитектурно-декоративной пластики, дизайна мебели, станковой живописи и реставрации);
- дизайна, который объединяет кафедры информационного, программного, среднего и графического дизайна.

В фондах музея Академии хранятся более 35 тыс. произведений прикладного искусства, библиотека насчитывает более 140 тыс. книг, из них около 10 тыс. – фонд редкой книги, сформированный при создании Училища барона Штиглица. Академия является членом международных организаций: Европейской лиги институтов искусств, Европейской лиги мастеров искусств, Международной организации молодых творцов, Ассоциации дизайнеров-графиков, сотрудничает со многими зарубежными школами. Наиболее ценный вклад в развитие экспозиционного музейного дизайна внесли выпускники этого старейшего в России учебного заведения.

ТАНГЕ Кензо (1913) – выдающийся японский архитектор, творчество которого играло в 1960–1970-е годы заметную роль не только в японской, но и мировой архитектуре. Своей спецификой творчество Т. обязано двум факторам: во-первых, как ученик К. Маекавы – японского последователя Ле Корбюзье, – Т. может считаться продолжателем доктрины модернизма; во-вторых, огромную роль на его творчество оказали его исследования национального японского зодчества – Т. принадлежат классические работы по анализу храмового комплекса Исе и императорского дворца Кацура. Поэтому в проектах и постройках Т. традиционно присущие японской архитектуре чистота форм, комплексность в подходе к решению средовых проблем, структурность сочетаются с современными материалами и конструкциями, градостроительными масштабами второй половины XX века.

В начале 1960-х годов Т. становится духовным вдохновителем движения так называемых «метаболистов», для которого характерен подход к архитектурному объекту как к части непрерывно меняющейся среды, что обуславливает возможность трансформаций в соответствии с этими изменениями. Подход к зданию как к части развивающегося городского комплекса помог Т. создать ряд выделяющихся образными характеристиками объ-

ектов, среди которых центр коммуникаций в Кофу (1962–1967) и штаб-квартира компании «Сидзюока» в Токио (1966–1967). Градостроительные проекты Т. (проект «Токио-60», реконструкция района Цукидзи в Токио, реконструкция разрушенного землетрясением центра Скопье, центр Иерба Буэна в Сан-Франциско) отличаются, с одной стороны, смелостью и комплексностью решения проблем, с другой – отчасти грешат характерной и для утопических проектов 1920–1930-х годов, и для архитектуры модернизма вообще абстрагированностью от реального потребителя, чрезмерной унификацией городской среды. Впрочем, поздние реализованные Т. крупномасштабные проекты, такие как всемирная выставка ЭКСПО-70 в Осаке, демонстрируют новое понимание мастером ансамбля как сложного сочетания разнохарактерных форм, транспортных коммуникаций, людских потоков, аудиовизуальной культуры – в общем, отображения сложной жизни конца XX века. (Работы К. Танге: Центр коммуникаций. Кофу; выставка «ЭКСПО-70». Осака, площадь фестивалей).

ТАТЛИН Владимир Евграфович (1885–1953) – ярчайший представитель русского авангарда, родоначальник художественного конструктивизма, художник, конструктор, дизайнер, архитектор.

Т. получил образование в Пензенском художественном училище, а затем в Московском училище живописи, рисования и зодчества. Начав свой творческий путь с живописи в стиле импрессионизма, он быстро перешел от традиционных принципов станковой живописи к пластической деформации как методу образной интерпретации действительности, «конструируя» форму, ее новую структурность. Очень скоро живопись для Т. стало своеобразным полигоном, на котором он разрабатывал и испытывал новые художественные приемы, внедряя свои достижения в другие виды творчества, связанные с архитектурой и с эстетической организацией среды. В 1911–1913 годов он перенес их в театр, оформив спектакли «Царь Максимилиан» и «Иван Сусанин», а потом, в создании «контррельефов», похожих на сжатые до минимального размера театральные декорации. Это были трехмерные композиции из разных форм и материалов, часто бытовых предметов, укрепленных на картинной плоскости; позднее Т. убирает плоскость, прикрепляя рельеф к стене стержнем или тросом.

Создавая свои рельефы в стиле «эстетического», а не утилитарно-предметного конструктивизма, Т. синтезирует творческие методы архитектуры, живописи и скульптуры. При этом для Т. глубоко органична «жизнестроительная» идея функционального искусства, пропагандирующего и тем самым создающего новую жизнь. В начале 1920-х годов он бросает живопись и переходит к «делению вещей», к проектированию одежды, устройству быта, к созданию эстетической среды, увлеченно работает как архитектор. Именно тогда он создает свое самое известное произведение – проект башни III Интернационала. Этот смелый «проект-идея» не только поражает своей масштабностью и символизмом, и полон оригинальных и перспективных конструктивных находок. Грандиозный ажурный силуэт наклонной спирали с заключенными в нее вращающимися объемами, задуманный как «памятник всей планете», оказал огромное влияние на последующее развитие архитектурной мысли.

Другое знаменитое дизайнерское произведение Т. – проект орнитоптера «Летатлин», выполненный в 1932 году. На основе изучения природных конструкций, костей птиц и рыб он создал фантастический проект «летающего велосипеда», предваряющего своей смелостью и продуманностью будущие достижения бионического конструирования. «Летатлину» суждено было стать последним шедевром Т. в области дизайна. С середины 1930-х годов искусство Т. оказывается социально невостребованным, последние годы жизни он скромно работает в архитектурной мастерской и возвращается к живописи, отказываясь от новаторства и лозунговости, которые раньше были неотъемлемой частью его творчества. В 1952 году, за год до смерти, он делает свою последнюю крупную работу – оформляет спектакль «Битва при Грюнвальде». Творчество Т. охватывало все три способа пластического формообразования, присущих искусству XX века изображение реальной действительности; конструирование обобщенных изобразительных моделей реальности, проектирование новых реальных предметов, наделенных одновременно и утилитарной, и художественной функцией. В основе его работы всегда было убеждение,

что только конструктивная форма, сознательно созданная как художественная, может быть функциональной. Татлин нам интересен как новатор-выставочник и экспозиционер.

ТЕНГЛИ Жак (1925–1991) – европейский художник, выдающийся представитель кинетического искусства, исповедующий идеи дадаизма, конструктивизма и метафизического реализма. Учился, открывая для себя искусство К. Малевича и В. Кандинского, а как художник вырос в Париже. Т. создает динамические конструкции – огромные, скрипящие, трескучие, мерцающие огнями пространственные скульптуры. Наряду со станковыми, музейными работами создает функциональную уличную скульптуру, украшающую площади, скверы, водоемы. Как материал для своих работ Т. использует разнообразные отходы цивилизации – части механизмов, автомобилей, мебели, игрушек, одушевляя лом, вдыхая в него новую жизнь, придавая ему может быть неясную, но художественную функцию. Смысл художественных намерений Т. в том, что работая с ширпотребом, со скрапом (термин Т.), являясь частью общества невероятного перепотребления энергии, вещей, потребительских эффектов, художник пытается открыть зрителю глаза на кошмарность этой реальности. Особенно эффектны в этом отношении саморазрушающиеся, взрывающиеся, дымящиеся скульптуры Т. – «Слава Нью-Йорку», сад *Музея современного искусства, 1960*; в течение нескольких дней методически разбивавшая тарелки: куча обломков – предостережение против безудержного потребления и избыточного производства. Работа Т., конечно же, далеко выходит за рамки скульптур-протестов – он создал свое особое неповторимое, жизнерадостное, парадоксально-оптимистическое, веселое искусство спонтанного сочинения чудесных игрушек для взрослых. В 1959 году в манифесте, сброшенном с самолета в Дюссельдорфе, Т. писал: «...дышите глубже, живите в настоящем моменте, возродитесь для жизни и для нашего времени. Во имя прекрасной и полной реальности».

УЛЬМСКАЯ ШКОЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ (1950–1960). Высшее училище художественного конструирования в Ульме (Германия) готовило специалистов в области технической эстетики. Методика преподавания в училище ориентировалась на научные основы художественного проектирования, на предварительные исследования фактического материала, результаты которого задавали рамки творческого формообразования. Проблемы художественного конструирования решались в училище на основе технических и технологических знаний, поэтому чисто «художественная» подготовка студентов дополнялась определенным объемом научных знаний. В Ульмском училище существовали четыре факультета. Например, отделение художественного конструирования промышленных изделий выпускало специалистов по изделиям, используемым в быту, на производстве, в научно-исследовательских и медицинских учреждениях и учебных заведениях. Практические задания были направлены не столько на разработку отдельных изделий, сколько на создание целых комплексных групп изделий, обладающих стилевым единством. Факультет строительства был призван готовить архитекторов для проектирования объектов, воздвигаемых индустриальными методами. В учебной программе этого факультета руководители училища стремились избежать недостатков традиционного архитектурного образования, не учитывающего потребности строительства, в котором все большую роль объективно играли индустриальные методы.

Факультет визуальных коммуникаций готовил специалистов в области полиграфии, графики, фотографии, оформления выставок и художественного конструирования упаковок. На факультете обучались также будущие специалисты для работы в документальной кинематографии, соединяющие в одном лице профессии сценариста, режиссера и оператора. Факультет информации был создан для подготовки журналистов широкого профиля. Основу учебного плана всех факультетов, за исключением факультета информации, составляли практические работы по художественному конструированию, вокруг которых концентрировались учебные предметы, включающие избранные разделы той или иной науки. Например, из психологии изучался раздел теории восприятия, из математики – учение о симметрии, комбинаторика, топология; из эргономики – факторы, связанные с работой человека на машинах. Одним из принципов обучения в училище была дифференцированная, приближенная к требованиям практики подготовка студентов. Значительную часть учебного плана составляли курсовые проекты, например, на факультете

художественного конструирования – работа над проектами и моделями самых различных изделий – магнитофона, приборной доски или кузова автомобиля, стоматологической установки, санитарно-технического блока, огнетушителя, экспонетра и т.п. Студенты строительного факультета проектировали панельный дом, бензозаправочную станцию, здание с мобильной планировкой; курсовыми работами на факультете визуальных коммуникаций были оформлены конверты для грампластинок, серии рекламных объявлений, упаковка для продуктов питания, фирменные бланки и товарные знаки, плакаты, разборные выставочные стенды и т.п. Ульмское училище вело широкую пропагандистскую деятельность. Преподаватели училища, в том числе его ректор Т. Мальдонадо, читали лекции в университетах и художественных вузах различных стран. При Ульмском училище имелись две проектно-конструкторские организации. Рабочие группы, руководимые профессорами училища, выполняли художественно-конструкторские и научно-исследовательские работы по заказам фирм и организаций. Эта работа позволяла не только поддерживать постоянную связь с промышленностью, но и оказывать на нее влияние. Изделия, созданные преподавателями и студентами училища, неоднократно отмечались международными премиями. Однако в середине 1960-х годов очевидно проявилось противоречие между жестко функциональными требованиями к объектам проектирования со стороны промышленности и художественно-интуитивным, гуманистическим взглядом на процесс создания новой формы со стороны руководства училища, что послужило причиной прекращения его деятельности.

ФУЛЛЕР Ричард Бакминстер (1895–1983) – инженер по образованию, занял место в истории дизайна как смелый экспериментатор, чьи прогностические разработки 1930-х годов оказали заметное влияние на развитие формообразования как в архитектуре, так и в промышленном дизайне. В отличие от Н. Бель Геддеса, создавшего огромное количество фантастических, но так и не реализованных эскизов, Ф. в довоенный период выполнил лишь несколько разработок, исполненных хотя и в единичных экземплярах, но в натуре. К ним относятся дом из элементов заводского изготовления «Даймэкшн» (1927) и обтекаемый автомобиль того же названия (1932). При абсолютно различном образном решении оба объекта, объединяет высокая степень функциональности, технологичность изготовления, нестандартность конструктивного решения. Отдельные образные черты дома «Даймэкшн» можно найти в постройках, открывающих в архитектуре путь стилю «хай-тек» – домах Х. Шулитца или Ч. Имза. «Аэродинамическая» машина, привносящая в автомобильное формообразование образ подводной лодки или дирижабля, также получила развитие (в значительно более субъективной форме) в творчестве Х. Эрла и его последователей. В 1950-е годы характеристика разработок Ф. и послужило причиной того, что сам он в дальнейшем к проектированию промышленных изделий не возвращался (хотя в своих книгах проблемам дизайна уделял большое внимание). В архитектуре же он сконцентрировался на идее так называемых «геодезических» куполов – зданий со сферическим покрытием из стандартных линейных элементов.

ХАДИД Заха (1954- скоропостижно умерла во Флориде 2016 году) – уроженка Багдада, выпускница математического факультета Американского университета в Бейруте, продолжившая учебу в Лондоне в знаменитой школе Архитектурной ассоциации, где теперь сама преподает, участница неовангардистского объединения лондонских архитекторов ОМА, один из самых нестандартных мастеров современной проектной культуры. Проекты Х. отличает безудержная фантазия и такой пластический радикализм, что их редко решаются реализовать, поэтому на ее счету очень мало построек, несколько интерьеров и дизайн-выставок, но она выиграла не один архитектурный конкурс и ее работы охотно печатают специальные журналы мира. Х. в высшей степени восточная женщина. Если представить себе любимые художниками XIX века сцены гарема – с залами, завешанными коврами, с горами подушек – получится пространство, очень похожее на то, которое она предлагает. Пространство, в котором нет стен, а есть только диваны и ширмы, не разделенное архитектурой, а соединенное пуфиками, подушками и лежаками. В ее графике, которой Х. во многом обязана своей известностью, чувствуется сходство с каллиграфией сур Корана, когда про каждую линию не совсем понятно, какой букве она принадлежит, а порой даже – какой строке, когда все в целом больше похоже на изы-

сканное переплетение кружев, чем на текст, и воздействовать должно не словами и не строками, а целиком – как тавро. Свою восточную по происхождению интуицию телесности и пространства Х. переводит в образы техногенного мира, достигая сильнейшей притягательности именно для западного менталитета. Это архитектоника мира, в котором границы – скорее фигуры соединения, чем разделения. Это пространство неопределенных аналогий, оно кажется родственным и сюрреализму, и пластике компьютерной сети, щупальцам неясно откуда исходящих и случайно скрутившихся в узел связей, который распадается через секунду, приходя к ощущению новой децентрализованной глобальности. Крайне забавно обнаружить под всем этим концепт гарема. Сама Х. описывает свою архитектуру как выражение чувства движения, «контролируемого взрыва», образующего интересные линии, маршруты и объемы в динамичных формах. В своих экспериментах с видео, цифровыми и физическими моделями она демонстрирует интерес к инженерии скоростных шоссе и соединению архитектуры, ландшафта и геологии в естественные и искусственно сконструированные системы. Она включает топологию города в свои здания, осуществляя рискованные эксперименты на практике и являя пример визуально жестких архитектурно-дизайнерских исследований в процессе и в результате.

ХОЛЛЯЙН Ханс (1934) – выдающийся представитель венской архитектурной школы, подарившей миру венский «Сецессион». Х. удостоен высшей государственной премии Австрии в области искусства, руководит институтом дизайна в Венской академии прикладного искусства, является профессором архитектурного отделения Академии художеств в Дюссельдорфе, почетным членом Американского института архитекторов, лауреат Прицкеровской премии. Работа Х. весьма разнообразна: он проектирует и *строит здания и интерьеры музеев*, культурных центров, магазинов, художественных галерей, туристских бюро и одновременно с успехом выступает в роли сценографа, декоратора, дизайнера, свободного художника; ставит спектакли, проектирует мебель, посуду, светильники, предметы декоративно-прикладного искусства, оформляет художественные эксп-ы. Высокое качество работы Х. связано с его фундаментальной художественной подготовкой в школе прикладного искусства и Академии художеств в Вене, а также стажировками на архитектурных отделениях Иллинойского технологического института в Чикаго и калифорнийского университета в Беркли, в мастерских у Л. Мис ван дер Роэ, Ф.Л. Райта и Р. Нейтры. Основные произведения Х. находятся за пределами Австрии, в том числе признанные выдающимися муниципальный Художественный музей в городе Мёнхенгладбах (Германия, 1972–1983) и Музей современного искусства во Франкфурте (1982–1990).

Пример составления тематико-экспозиционного плана (по В.И. Прокопцову)

«Узгоднена»	«Зацвярджаю»
Намеснік міністра культуры Рэспублікі Беларусь	Генеральны дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь
Т.І. Стружэцкі	У.І. Пракапцоў
«__» _____ 2010 г.	«__» _____ 2010 г.
м.п.	м.п.

Тэматыка-экспазіцыйны план
 Для аб'екта: «Рэстаўрацыя і прыстасаванне помніка архітэктуры XVI – XX вв. замкавага комплексу ў г.п. «Мір Гродненскай вобласці»
 Экспазіцыя: «Бібліятэка князя Міхаіла Мікалаевіча Святаполк-Мірскага»
 г. Мінск, 2010 г.
 Вядучы тэкст

Тып:	«экспазіцыя ў інтэр'еры» з элементамі «экспазіцыя-асяроддзе».
Мэта	Стварыць аналаг магчымага інтэр'ера замкавай бібліятэкі князя Міхаіла Святаполк-Мірскага, у якім на прыкладзе некалькіх экспанатаў паказаць захапленні князя.
Задачы:	Пагружэнне наведвальніка музея ў становішча жылых памяшканняў замка, адрэстаўраваных пры князі Міхаілу Мікалаевічу Святаполк-Мірскім у 1927–1938 гадах. Паказаць ролю князёў Святаполк-Мірскіх у рэстаўрацыі замка ў першай трэці XX стагоддзя.
Асноўныя элементы:	Мэбля, арганізаваная ў ансамблі, калекцыя кніг на замежных мовах (340 экз.), побытавыя рэчы, комплексы дакументаў (арыгіналы і муляжы)
Колькасць «акцэнтных» раздзелаў	1 «акцэнтны» раздзел
Колькасць «іншых» раздзелаў	0

АКЦЭНТНЫ РАЗДЗЕЛ 1: БІБЛІЯТЭКА КНЯЗЯ МІХАІЛА МІКАЛАЕВІЧА СВЯТАПОЛК-МІРСКАГА

Наяўнасць значнай бібліятэкі на многіх замежных мовах у замку пацвярджаецца шматлікімі ўспамінамі слуг-міран, якія сцвярджалі, што князь ведаў і чытаў на некалькіх замежных мовах.

«У бібліятэцы князя меліся інкунабулы, псалтыр у вокладцы са слановай косці, энцыклапедыі, рознамоўная літаратура па шахматах. Толькі частка дазволенай літаратуры трапіла ў бібліятэку Міра, астатнія былі вывезены невядома куды ці проста выкінуты» (В.В. Калнін Мірскі замак. – Мінск, 2002. – С. 124).

У 1940-я гады дзеці міран скарыстоўвалі ўсходнія кнігі з бібліятэкі, якія лічыліся непатрэбнымі, у якасці паперы, каб пісаць між радкоў. Ёсць і іншае дакументальнае сведчанне: «...Па Навагрудскаму уезду маецца: мястэчка Мір- Мірскі замак, дзе маецца багатая мэбля, архіў, бібліятэка, яўрэйская акадэмія, касцёл 1604 г., базальянская ц-ва і помнік Касцюшка...» Мірскі замак у канцы лістапада 1939 г. абследавала брыгада музейных работнікаў. Члены брыгады навуковых работнікаў музеяў БССР – дырэктар Музея рэвалюцыі Скакальскі, старэйшы навуковы работнік Магілёўскага гісторыка-

рэвалюцыйнага. Музея Тарасенка, дырэктар Гомельскага абласнога гістарычнага музея Антонаў, часова выконваючы абавязкі дырэктара Віцебскага абласнога гістарычнага музея Якімовіч. Метадыст па музеях Наркомпроса БССР і ст. брыгадзір Дешко (подпіс). 26 лістапада 1939 г. НАРБ, ф.4П, оп.1. д.13929. Л. 273-286. Апублікавана “Ты з Заходняй, я з Усходняй нашай Беларусі...” Верасень/ 1939- 1956 г. Дакументы і матэрыялы. Кн. 1. Верасень 1939 – чэрвень 1941. Мн., 2009. Складальнікі Адамушка У.І і інш. Адказны складальнік В.У. Скалабан. С.70.

У бібліятэку мяркуецца змясціць кнігі на замежных мовах, перададзеныя з Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Каталог кніг складзены работнікамі бібліятэкі НММ РБ.

Інтэр’ер бібліятэкі.

Маецца адзіная дакументальная крыніца – фатаграфія 1930-х гадоў, на якой князь М.М. Святаполк-Мірскі паказаны за чытаннем за круглым сталом з лямпай, магчыма, у інтэр’еры бібліятэкі. Узорами для інтэр’ераў могуць служыць шматлікія аналагі абсталявання інтэр’ераў дваранскіх бібліятэк Расіі і Еўропы ў 1910–1920-я гады. Кнігі XIX стагоддзя на многіх замежных мовах з дублетнага фонда Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі будуць змешчаны ў шафы. Кніжныя шафы мяркуецца закупіць і вырабіць па дакументальных фатаграфія

Табліца: Экспазіцыйныя элементы Раздэла “БІБЛІЯТЭКА КНЯЗЯ МІХАЛА МІКАЛАЕВІЧА СВЯТАПОЛК-МІРСКАГА”

№	Назва элемента	Матэрыял Тэхніка	Памер	Інв. №№	Выява (Заўвагі)
1.	Шафа кніжная. Пач. XX ст.	Дрэва, разьба	193x218x36		
2.	Лесвічка	Дрэва, разьба	аналаг	Вырабіць па ўзору	
3.	Гадзіннік напольны з боем. 1910. Густаў Беккер. Германія.	Дрэва, метал, шкло, разьба.	196,5x51x27	НВФ-2430,М-591	
4.	Дэкаратыўныя фігуры. Дракон. Будда. Кітай. Дынастыя Цін. 1644–1911.	Бронза, ліццё	11x14	КП-26510 ВП-1145;	
5.	Восем безмяротных. Кітай. Майстэрні Дэхуа. Дынастыя Цін. 1644-1911. 8 шт.	Фарфор, глазур	Вышыня ад 10 да 13,5	КП 27748-27755	
6.	Газеты польскія і замежныя 1929–1930-х гг., часопісы англійскія палітычныя.			3 калекцыі В. Сакеля, Мір.	
7.	Канапа. Фотэлі.2 шт. Крэсла з падлакотнікамі.2 шт.	Дрэва, тканіна, разьба.	Канапа:112x163x65 фотэлі: 94x49x48 крэсла:104x64x60	Канапа: НВФ-2344 М-531 фотэлі: НВФ-2343, М-530; Нвф-2342, М-529; Крэсла:	

№	Назва элемента	Матэрыял Тэхніка	Памер	Інв. №№	Выява (Заўвагі)
				НВФ-2341, М-528; НВФ-1355, М-204	
8.	Стол круглы для раз- глядання гравюр. 19 ст.	Дрэва (арэх), разьба	Дыяметр крышкі - 115. Вышыня- 74,5.	НВФ-1519 М-297	
9.	Лямпа з парцэляна- вай асновай		аналаг на фота. Архіў НХМ РБ	вырабіць	
10.	Рама для люстра. Пачатак ХХ ст.	Дрэва (арэх), разьба.	144,5x73,5x5,5	устаўіць люст- ра НВФ-2071 М-448	
11.	Рама для фота. ХХ ст. 3шт.	1. Карэльская бяроза, дрэ- ва, фанера 2. Фанера, кардон 3. Метал, ліцце	1.13x10x2 2.13,7x7,3x0,8 3.17x11,5x1,2	НВФ-2061 М-438 2. НВФ-2062 М-439 3.НВФ-2063,М- 440	
12.	Асвятляльны пры- бор. Лямпа настоль- ная электрычная ва- рыянт)	Метал, ча- канка, каля- ровае шкло	Вышыня-50	патрабуе рэстаўрацыі (абажур) НВФ-1473 М-227	
13.	Стол пісьмовы малы. Пачатак ХХ ст.	Дрэва, ме- талл, разьба, ліцце	85x141x72	НВФ-2070 М-447	
14.	Кнігі на замежных мовах. 340 шт. Размяшчэнне ў кніжных шафах			бібліятэка НХМ РБ (у наяўнасці) ёсць каталог	
15.	Гравюры італьянскіх майстроў. Гравюры з уважа «Жывапіс Тасканы... Фларен- цыя, 1791.» «Амур у масцы».	Копіі 30x41	ЗГ-1658-1679;1683- 1685, 1687- 1688,1691-1694, 1697,5708	сканаваць і раздрукаваць у памеры	
16.	Каталожныя скрыначкі			вырабіць па фатаграфіі	
17.	Дыван. Іран. Канец XIX-XX ст.	Воўна, бавоўна, ручное ткац- тва	203x126,5	НВФ-2375 М-547	
18.	Крэсла з падлакотнікамі (да пісьмовага стала). Пачатак ХХ ст.(2 шт)	Дрэва, тканіна, разьба, та- чэнне	104x54x60	НВФ-1355 М-204	

№	Назва элемента	Матэрыял Тэхніка	Памер	Інв. №№	Выява (Заўвагі)
19.	Стул з вышыўкай. Расія. Канец XIX – пачатак XX ст. 6 шт.	Дрэва, разь- ба, , тканіна,	92,3x43,5x45,5	Кп-30124 Чы- стка обіцця, рэстаўрацыя лаку	
20.	Горка-вітрына зашк- лёная.1920-я гады.	Дрэва, разь- ба,		закупка,	
21.	Пісьмовыя прылады. Нож для разразання папер. Лупа на рука- ятцы.			У наяўнасці	
22.	Ваза. Заходняя Еўропа Канец XIX – пачатак XX ст.	Ліццё, метал, серабрэнне, залачэнне.	Вышыня – 31 см.	КП-26516 ЗП-265	
23.	Збан. Заходняя Еўропа. Другая па- лова XIX ст.	Шкло бяско- лернае, се- рабрэнне	Вышыня – 24 см	КП -26817	
24.	Рамка для фота. Па- чатак XX ст.	Метал, ліццё	17x11,5x1	НВФ-2063	

Склала:

Усава Н.М.

Куратар экспазіцыі

“ ” _____ 2010 г.

Азнаёмлены:

Дызайнер экспазіцыі

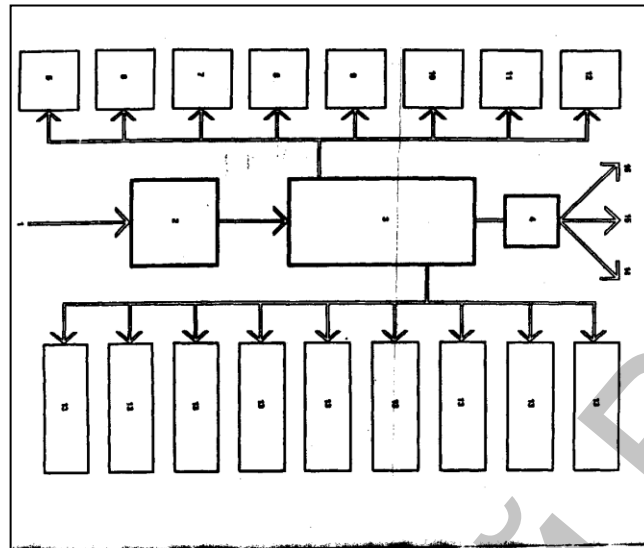


Рис. 3. Состав и взаимосвязь помещений фондохранилищ (по В.И. Ревякину)

- 1 – подъем; 2 – разгрузочная площадка; 3 – приемная экспонатов; 4 – контроль;
 5 – хранение оборудования; 6 – хранение материалов; 7 – изолятор; 8 – дезинфекционная камера;
 9 – рабочая комната с каталогами; 10 – научный архив; 11–12 – кабинеты заведующего фондами и сотрудников; 13 – хранилища по видам экспонатов; 14 – служебный вход; 15 – в экспозицию;
 16 – в лабораторию и мастерские.

Процесс накопления всех видов памятников (истории, культуры, произведений искусства, естественнонаучных предметов) носит для музеев постоянный характер. Динамика поступлений экспонатов является определяющим фактором форм перспективного расширения музеев и расчетных сроков амортизации зданий.



Рис. 4 – Принципы организации экспозиций (по В.И. Ревякину)

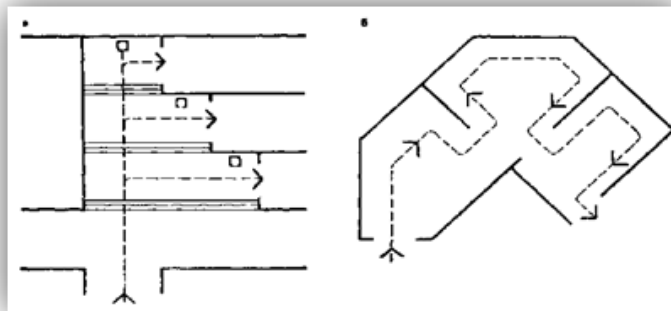


Рис. 5 – Организация экспозиции (по В.И. Ревякину)
 а – организация экспозиции в соответствии со сценарием: 1 – пролог; 2 – завязка; 3 – кульминация; 4 – развитие; 5 – финал; б – пространственная организация экспозиции в разных уровнях в соответствии с тематической структурой

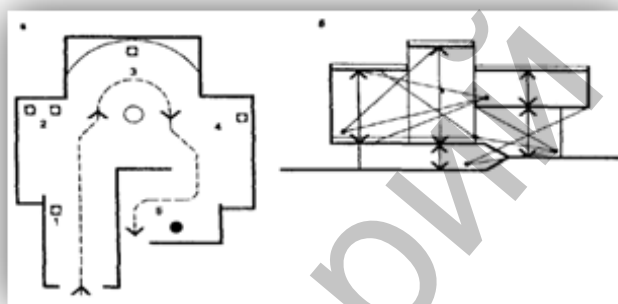


Рис. 6 – Организация экспозиции (по В.И. Ревякину)
 а – организация экспозиции в соответствии со сценарием: 1 – пролог; 2 – завязка; 3 – кульминация; 4 – развитие; 5 – финал; б – пространственная организация экспозиции в разных уровнях в соответствии с тематической структурой

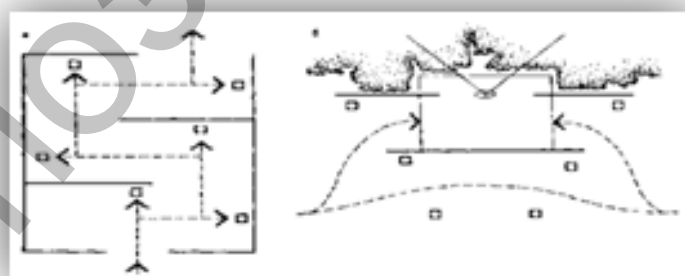


Рис. 7 – Организация экспозиции (по В.И. Ревякину)
 а – организация маршрута осмотра основана на выявлении фокусных точек для ведущих экспонатов; б – включение в маршрут осмотра зон отдыха

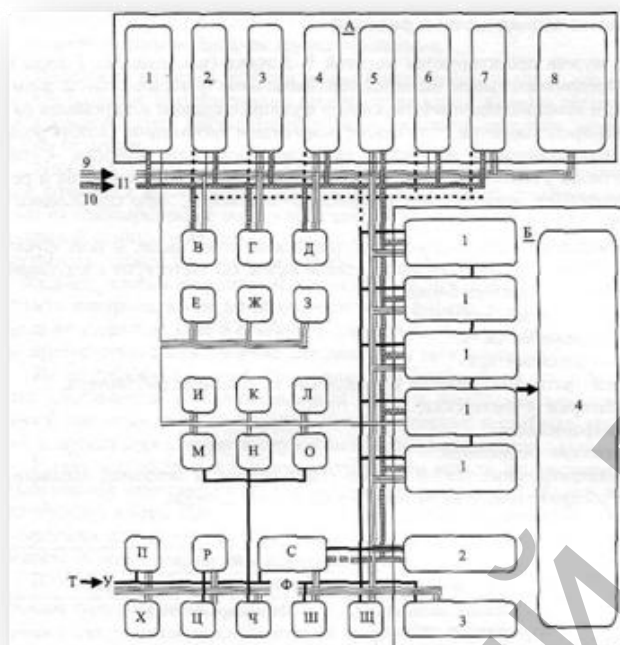


Рис. 15 – Состав и взаимосвязь помещений художественного музея (по В.И. Ревякину):
А – фондохранилище; *1* – приемная экспонатов с изолятором; *2* – рабочее помещение с каталогами, фототекой и научным архивом; *3* – хранилище живописи; *4* – хранилище скульптуры; *5* – хранилище графики; *6* – хранилище прикладного искусства; *7* – сейфовое хранение; *8* – техническое помещение; *9* – график движения сотрудников; *10* – путь перемещения экспонатов; *11* – служебный вход; *Б* – экспозиционная часть; *1* – постоянная экспозиция; *2* – зал временных выставок; *3* – зона отдыха; *4* – открытые Экспозиционные площади; *В* – дезинфекционная камера; *Г* – фотолаборатория; *Д* – реставрационные мастерские; *Е* – склад музейного оборудования; *Ж* – слесарная мастерская; *З* – столярная мастерская; *И* – кабинеты научных работников; *К* – комнаты персонала; *Л* – санитарные блоки; *М* – библиотека; *Н* – администрация; *О* – помещения для занятия кружков; *П* – касса; *Р* – киоск; *С* – лекционный зал; *Т* – график движения посетителей; *У* – главный вход; *Ф* – контроль; *Х* – пост охраны; *Ц* – гардероб; *Ч* – экскурсионное бюро; *Ш* – курительная, туалет; *Щ* – буфет

Научное издание

ГОРБУНОВ Игорь Васильевич

**МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ:
ЦВЕТ, ПЛАСТИКА, ПРОСТРАНСТВО**

(в контексте проектной культуры последнего тридцатилетия)

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать 28.04.2017. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 19,41. Уч.-изд. л. 16,24. Тираж 100 экз. Заказ 65.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.