

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

И.В. Горбунов

АРХИТЕКТОНИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

**Предметно-пространственная
среда и основы функционального
и художественного проектирования музеев**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2015*

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 24.12.2014 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 8 от 11.12.2014 г.

Автор: докторант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», 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 Архитектоника музейной экспозиции : Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев : монография / И.В. Горбунов. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2015. – 104 с. : ил.

ISBN 978-985-517-470-8.

«Архитектоника музейной экспозиции» рассматривает новаторские подходы дизайнеров и художников в сфере музейного оформления, раскрывает принципы построения экстерьера зданий музеев, методы экспонирования предметов материальной культуры в музее. Приводятся данные двенадцати самых красивых музеев мира.

Монография адресована музейным работникам, студентам художественных специальностей «Дизайн интерьеров. Дизайн предметно-пространственной среды», руководителям творческих студий, директорам музеев, специалистам в области теории и методологии дизайна и преподавателям.

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

ISBN 978-985-517-470-8

© Горбунов И.В., 2015
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
РАЗДЕЛ 1 Архитектоника музея в структуре пространственной среды ...	14
Глава 1.1 Три типа музеев	14
1.1.1 <i>Первый тип. Музей как духовный центр</i>	14
1.1.2 <i>Второй тип. Демократический музей</i>	15
1.1.3 <i>Третий тип. «Стены без музея»</i>	16
Глава 1.2 Историческое значение музея в структуре города	17
Глава 1.3 Тектоника здания музея	23
РАЗДЕЛ 2 Методы организации архитектурно-художественного музейного комплекса	32
Глава 2.1 Методика проектирования музейно-выставочного комплекса	32
2.1.1 <i>Проектирование арт-пространства</i>	32
2.1.2 <i>Экспозиционное пространство музея</i>	41
2.1.3 <i>Организация внутреннего пространства музея</i>	45
2.1.4 <i>Экспозиционный опыт белорусских и российских архитекторов</i>	49
2.1.5 <i>Эстетическое воздействие на зрителя</i>	52
2.1.6 <i>Светопластика и ее влияние на архитектуру экспозиционных залов</i>	52
2.1.7 <i>Внешние условия формирования пластического объема здания музея (на примере Космического музея будущего на Ходынском поле)</i>	57
2.1.8 <i>Схемы-матрицы в курсе преподавания «Архитектоники»</i>	58
РАЗДЕЛ 3 Ландшафт музейного комплекса в странах мира	62
Глава 3.1 Формирование музейно-выставочного ансамбля	62
3.1.1 <i>Перспективы развития музейно-выставочного комплекса (Мир, Несвиж, Полоцк)</i>	62
3.1.2 <i>Ландшафт музейного комплекса как образная картина мира</i>	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	81
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	83
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	91

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предметно-пространственная среда и основы функционального и художественного проектирования музеев являются сегодня чуть ли не главным элементом споров на страницах периодических изданий и интернета. Как музей формирует историческое ядро города, как он влияет на туристическую схему и вносит свои коррективы на сознание гостей города, которые прибыли в этот город впервые? Но музей – это особый объект в облике города, играющий в нем ключевую роль. Чаще всего архитектор рассматривает практику размещения музея именно в центре городской застройки, формируя его ландшафт таким образом, чтобы это здание стало его доминантой. Примеров этому немало. Даже знаменитый на всю Россию Храм Василия Блаженного в Москве так и не удалось сместить со своего места Лазарем Кагановичем. Говорят, что храм отстоял сам И.В. Сталин, который наложил свою резолюцию на план переустройства центра столицы. Пример этот весьма поучительный в связи с тем, что во времена богоборчества именно в Витебске было необдуманно снесено множество старинных зданий, включая знаменитый Успенский собор, восстановленный сегодня и являющийся прекрасной доминантой в исторической части города. Очень жаль, что современный студент, которому в первую очередь и адресована эта научная работа, очень часто начинает дипломное проектирование с элементов благоустройства или торговых супермаркетов, забывая, что именно *музей* формирует историческое ядро города и передает самому городу и его предметно-пространственной среде неповторимый колорит и обаяние. Таких проектов в настоящее время крайне мало, и «Музейный форум Беларуси», который состоялся в Гродно 12–14 октября 2012 года, определил главную особенность, что именно музей формирует своеобразную ауру города. Это поняли все участники музейного биеннале, которое состоялось в Беларуси впервые. Оно должно иметь такие же традиции, как и певческий фестиваль в Витебске.

«В этой ситуации изучение процесса становления и развития экспозиционного творчества, разработка на его основе определенных принципов в трактовке научного содержания и формирования экспозиционной среды музея, раскрытие логики ее развития и связей с формирующими ее сферами – идеологией, ценностным отношением к музейному предмету, доктринами профильных научных дисциплин, музеологией как таковой, а также искусством и архитектурой, – не могут не иметь познавательного значения. Это знание необходимо для более осознанного восприятия художественных форм прошлых эпох, для расширения арсенала средств пластического языка современного экспозиционного творчества, и в целом общего повышения экспозиционной культуры в области современного музейного строительства» [1].

Методология исследования архитектоники в контексте дизайнерской деятельности 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. Она предполагает превращение среды в объект, который посредством изменения в нем художественно-образного содержания должен повысить гуманизацию, гуманитаризацию, экологизацию культуры на всех уровнях – от художественного

образа единичного изделия до образного содержания средообразующей системы элементов культурно-бытового назначения во всех аспектах: от ассимиляции достижений передовой технологии инженерного обеспечения до новых путей возрождения народного творчества.

В мире архитектура здания радикально изменила облик современного города. Каких-нибудь два, максимум три десятилетия – и мы не узнаем Пекин, Лондон, Москву и Париж. Архитектура устанавливает свою логику во всем. Это сложный узел таких противоречивых понятий, как пластика, структура материала, тектоника и многих других. Уже многие архитекторы мира и искусствоведы начинают всерьез заниматься теоретическими исследованиями по данному направлению. Этика построения в классике подразумевала следование канону во всем. Музей представляли в виде здания с классическими колоннами и портиком. Само понятие *музейон* (сокровище муз) разумели с позиций тихого уютного места. Но что произошло с его видовой структурой за последнее тридцатилетие? Музей определил структуру исторического места, вычленил основные оси градообразующей структуры города, обозначил философскую мысль об антропоцентризме. А вот как интерпретирует искания западных идеологов Н.И. Барсукова: «Сейчас уже видно, что тот постмодернизм, 60–70-х годов, и сегодняшний, насквозь пронизавший современное художественно-эстетическое сознание, – нечто иное. Жизненная неустроенность и тенденции “капсулирования” в проектной деятельности модернизма вызвали неосознанные желания в улучшении качества жизни на первой стадии развития постмодернизма, выразившиеся в протесте и эпатаже. Затем, на рубеже XX–XXI веков, появилось системное начало, сформировавшееся в средовое мышление. *Второй (современный) этап* постмодернизма датируется с 80-х годов прошлого века до настоящего времени. Этот период – в центре внимания автора (Н.И. Барсуковой. – И.Г.). Именно в это время постмодернизм становится широкоизвестным, влиятельным течением искусства и культуры во многих странах мира. Как нам кажется, именно он стал тем направлением, которое соединило в себе все настроения и философские взгляды современной культуры, отразило внимание к культурам Востока, Латинской Америки, Африки как свежим источникам обновления мировой культуры на началах полицентричности» [2].

Для чего мы так подробно останавливаемся именно на этой большой и сложной научной работе и вынуждены цитировать отдельные положения докторской диссертации? По причине того, что это пока единственная научная работа последних лет, которая говорит «за», а не против модернизма, рассматривая его как объект и предмет исследования, другими словами, анализируются западноевропейская проектная деятельность и совокупность результатов этой деятельности, средовые элементы и комплексы европейского города. Мы попытаемся подробно проанализировать тот пласт постмодернистской проектной культуры, который в нашем искусствознании еще не нашел достаточно полного теоретического обоснования, – это городская среда и музеи Парижа, Клермон-Феррана, Дижона (Франция), Берлина, Кёльна, Гамбурга, Нюрнберга, Любека, Целле (Германия), Брюсселя, Брюгге (Бельгия), Амстердама (Голландия), Зальцбурга (Австрия), Праги (Чехия), Лондона (Англия), Милана (Италия), Барселоны, Валенсии (Испания), Стокгольма, Мальмё (Швеция), Копенгагена (Дания), Хельсинки (Финляндия).

Музей рассматривается не отдельно от среды города, а скорее наоборот, как составной элемент городской среды, которую он соединил своеобразным

мостом времени – из прошлого в настоящее. Не секрет, что большинство белорусских музеев в городской среде практически сnivelированы самой этой средой и обезличены. Они вписаны в улицы городов и их отличает только вывеска. Скажите, какой молодой человек с девушкой посетит его? Но такая практика не устраивает дизайнеров и архитекторов на Западе. Они ярко вписали сегодняшний музей в среду, вычленили его в новый вид архитектурного сооружения. Его уже не спутаешь с бензоколонкой или гипермаркетом. Он сам как гипермаркет – яркий, нарядный и такой тенденциозный в новом архитектурно-пластическом решении. Над ним работают лучшие архитекторы мира, такие, как Р. Роджерс и Р. Пьяно, Даниэль Лебескиндт, Норман Фостер, Фрэнк Гери и другие.

Задача монографии – раскрыть предпосылки музейного бума 1980-х гг. и дать краткий искусствоведческий анализ тенденциям развития музея с точки зрения архитектоники здания как такового; ввести понятие *художественные средства современной музейно-выставочной экспозиции* в контексте развития музеев и выставок в конце XX – первом десятилетии XXI в. С другой стороны, изменился не только облик современного музея, но и методы коллекционирования. Появилась новая всемирная мода на обустройства музеев в самых различных культурологических напластованиях – от «Музея сахара» (Берлин, Германия) до подводного музея скульптур Канкун (Мексика) для дайвинга.

Диапазон экспонатуры и предметов материального потребления превратил в артефакт все, что создано руками человека и исчезает из обихода на наших глазах. Здесь экспонатом становится абсолютно все: от микрочипа и ЭВМ до экскаватора и вагона метрополитена. Все эти современные музеи как проявление развития дизайна и цивилизаторской деятельности человека. Что касается привычных для современного человека музеев, таких, как художественные музеи и стандартные историко-краеведческие музеи в небольших городах, то можно констатировать факт появления новых ведомственных музеев фирм, компаний (Музей Мерседес-Бенц, Музей Ауди, Музей БМВ, Германия) и удивительных подземных музеев, где экспозиция является мощным средством воздействия на зрителя своими достижениями (Музей ювелирной фирмы «Сваровски», Швейцария).

Современные технологии персонифицируются и заставляют создавать такое, что было неподвластно архитекторам прошлых эпох. Но сегодня изменилось и наше мнение о самом музее, в котором мы видим особый «институт», прогнозирующий будущее и отображающий великое прошлое. «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» «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» [1]. Стремление к трансцендентальности в восточных культурах привело к ее повторению в европейской архитектурной пластике. Например,

«Стол молчания» скульптора Бранкузи почти музей в музее. Сегодня музей внешне напоминает скульптуру во всем разнообразии приемов и пластической моделировки. Здание в виде закрученного каната в Австралии никого не удивляет своим мощным эмоциональным содержанием. Этот узел символизирует крепость нескольких наций, поселившихся на континенте. Само здание внешне выполнено в стиле деконструктивизма. Хотя в свое время наиболее экспрессивной стала тема опоры здания на основание через одну точку (как пример – заложенное еще И. Леонидовым в дипломном проекте здание института В.И. Ленина в Москве).

Попытки создать отдельное музейное здание, предназначенное именно для размещения экспонатов, предпринимались постоянно в послевоенное время. Существует отдельное издание, рассказывающее о том, как в непростых условиях спада экономики в СССР, а потом в СНГ создавалось здание Центрального музея истории Великой Отечественной войны на Поклонной горе. Сколько раз начинали строительство, сколько было споров, где и как строить, пока все-таки не посчитали нужным окончательно разрешить этот вопрос. Кстати, не увенчал свои попытки достроить музей и М.С. Горбачев. Музей достраивали во времена Б.Н. Ельцина, и в 1995 году его открыли. Это, пожалуй, самый яркий пример взаимодействия всех ведомств, всех министерств, миллионов людей, собравших собственные деньги и обративших их во благо. Это народный порыв небывалой силы. Подобного примера нет на Западе, как и нет там такого музея. Лаконичного, строгого, величественного и монументального, украшенного монументом Зураба Церетели; окруженного огромным парком с площадками для экспонирования военной техники и диорамами внутри главного купола здания. Этот объект исследовался нами в монографии «Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века».

Тенденция строить специальные здания прослеживается в такой стране, как Япония. И это не случайно. Особенно ярко она проявилась в современной японской архитектуре. Приезд в 1950-е годы директора Баухауза Вальтера Гропиуса в Японию радикально изменил сам методологический подход японских архитекторов во всем. Но, с другой стороны, они знают и меру. Великое достижение этой нации именно в уважении к традициям прошлых веков. Европа, как всегда, тяготеет к классической форме, американские дизайнеры больше прагматичны. Это видно из проектов музеев в творчестве Ф.Л. Райта, Э. Сааринена и др. Успех Ф.Л. Райта в проекте Музея Гугенхайма объясняется просто. Его лучший музей спонсировала фирма, которая занималась строительством многоэтажных гаражей. Отсюда столь неадекватное конструкторское решение архитектора – спиралевидная лента музейного здания, идущая вверх.

В связи с этим определенным интересом имеет монография, посвященная исследованию истории и принципов архитектурно-художественного построения Музея истории искусств Вены – «Die Frchitektur und Ausstattung (Idee und Wirklichkeit des Gesantkunstwerkes) В. Rriller, G. Kugler. – Wien, 1991. В ней впервые осуществляется последовательный и детальный анализ именно архитектурно-художественных проблем, возникших при создании одного из крупнейших музеев мира. Данная работа пока не имеет аналогов. Представляется важным исследование Steinau S. «Museums masterpieces of architecture». – New York, 1999, где дается обзор архитектуры крупнейших музеев мира. В работе М. Мауджери «Шедевры живописи», посвященной известным коллекциям и музеям Европы и Америки, рассматриваются вопросы архитектурно-художественного экспонирования музейных коллекций.

В Советском Союзе среди массовых изданий о традициях и новаторстве в сфере архитектурного дизайна была в свое время крупная работа «Архитектура стран мира» профессора Г. Глазычева, которая вышла в 1986 году. Она была рассчитана на подрастающее поколение, написана ясным и доходчивым языком, несмотря на сложнейшие понятия в области градостроения. В 2008 году в Москве заслушивался научный доклад на тему «Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI века» Н.И. Барсуковой. В напластовании мнений по этому сложнейшему вопросу не поставлено точки.

А как это решается практически в России, где за послевоенный период было построено столько музеев, сколько не было во времена Александра III в его практике строительства соборов и церквей (есть статистика, что количество церквей в России в период царствования Александра III было равно количеству дней царствования императора, – факт, заслуживающий глубокого уважения)? Практика создания музеев сложилась именно в Ленинграде, и это было симптоматично ввиду того, что сам город со своей многовековой культурой и богатством интеллектуального ареала сформировал определенный образ города-музея. К вопросу проектирования музеев специалисты подошли с точки зрения комплексного централизованного подхода и сформировали свою уникальную музейную идеологию музеефицирования [3].

В 2010 году на кафедре искусствovedения и культурологии Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица состоялась защита кандидатской диссертации О.В. Веселицкого «Художественное проектирование музейных экспозиций в Ленинграде в 70–80-е гг. XX века» (научный руководитель доктор архитектуры, профессор М.С. Штиглиц, одним из официальных оппонентов был директор Санкт-Петербургского филиала НИИТИАГ РААСН кандидат искусствovedения Б.М. Кириков). Автор этого научного труда в частности отмечает: «Современное состояние музейного дела в России может быть охарактеризовано как переходное от музея, являющегося продуктом тоталитарной системы, к музею-институту культуры гражданского общества. В этом “посттоталитарном” музее груз накопленных ранее проблем причудливо соединился с неоднозначными нововведениями последних лет» [4]. Видимо, сам автор разделяет мнение, что современный музей – это принципиально новый тип здания, ему не свойственно повторение классических ордеров Санкт-Петербурга, Лондона и Парижа. «В определенном смысле, музей – консервативное учреждение. Как институт исторической памяти, обеспечивающий устойчивость в обществе, он действительно должен обладать стабильностью и не может зависеть от сиюминутных веяний. Вместе с тем, если музейная экспозиция не обновляется, не меняется, то, сохраняя связь с историей, она теряет связь с жизнью, с живой культурой своего времени» [4]. Сложный вопрос о самой экспозиции, наполняющей музей новым содержанием, не оставил без внимания Т.П. Поляков. Он понимал, что необходимы новые подходы, и самостоятельно принимал участие в создании сценариев музеев. Несмотря на большое количество публикаций, ощущается недостаток в обобщающем искусствovedческом исследовании по проблеме художественного проектирования музейных экспозиций. Видимо, наступило время осмысления такого сложного явления, как музейный проект, а также какими средствами достигается единство архитектурной организации и пластического решения внутренней структуры интерьера. Одним словом, а р х и т е к т о н и к и музея. Все это в определенной степени характеризует все новые подходы к проектированию музеев во всех странах мира. Опыт известнейших архитекторов, таких, как, Даниэль Лебескиндт,

Фрэнк Гери, Норман Фостер, Сантьяго Калатрава, Збигнев Дзживульский, Тадао Андо и многих других, заслуживает пристального внимания и на ближайшие десять–пятнадцать лет определяет наше понимание, чем живет музей и каким он будет в эру музеев техники, которые уже завоевывают мировое пространство в Европе, Азии и Америке. Но своя экспозиционная школа не отрывает корней от русского классического музейного наследия. В Ленинграде в свое время сложилась и определила свое влияние на всю практику музейного строительства деятельность художников-производственников. Они начали писать картины, создавать диорамы, строить декорации, витрины, появились уникальные восковые персоны для своих музеев и далеко за пределами города на Неве. «Особый интерес для исследователей представляет изучение богатейшего опыта проектирования музеев художниками советского периода, а в особенности теми, кто работал в 1970–1980-е гг. 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 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 позволяли 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» [4]. Заслуга О.В. Веселицкого состоит в том, что он определил пути выхода из современного кризисного явления, исследовал причинно-следственные связи великого наследия художников 1980-х гг. Новый этап строительства связан с осмыслением такого сложного явления, как музей в комплексе. Об этом и пишет исследователь из Сочи. Речь идет о влиянии «постмодернизма на уровень развития современного общества». Наверное, впервые научная общественность выслушала до конца все положения маститого ученого о событиях, происходящих в сфере тотального проектирования средовых объектов. Важно отметить, что «постмодернизм» не просто название художественного течения, а его содержательное самоназвание. Исследование опиралось на изучение такого сложного явления, как многопрофильный объект. Этим объектом являлись комплекс зданий и инфраструктура города Сочи. Причем автор дал понять, что в этих средовых объектах не последнюю роль играют музеи. «Средовой комплекс под названием “Музей керамики и живописи Юрия Новикова” вошел в реестр наиболее значимых экскурсионных объектов России. Он представляет образец постмодернистских средовых музеев, в которых меняется само отношение к музеефикации, и экспонатом является сама оригинальная среда жизнедеятельности со всем процессом функционирования» [2]. На базе музея в течение 10 лет проводится не только активная экскурсионно-просветительская деятельность для различных возрастных групп населения, он используется и для организации процесса обучения в Сочинском государственном университете туризма и курортного дела (музейная практика у студентов специальности «Дизайн среды»). Творческая керамическая мастерская художника Ю. Новикова официально приняла статус научно-экспериментальной студии творчества (НЭСТ) ВНИИТЭ, где ведется научно-экспериментальная работа под руководством и при участии ВНИИТЭ [2]. Все основные результаты

исследования получены Н.И. Барсуковой. Следовательно, постмодернистские тенденции, вопреки расхожему мнению искусствоведов, не мешают становлению новой парадигмы в проектировании средовых объектов, а наоборот усиливают рост инновационных проектов молодежи во всех сферах культурного строительства. Н.И. Барсукова говорит об этом следующее: «Художественным феноменом рубежа XX–XXI веков стало разнообразие стилистических течений, противоречивых тенденций, исканий и экспериментов». И далее, развивая полемику, она подчеркивает: «В свете сказанного актуальным представляется проблема исследования становления средовой парадигмы современного дизайна в контексте постмодернистских идейных установок и эстетических принципов. Речь идет о гуманистической проектной этике постмодернизма (европейского варианта), которая смогла вернуть в лоно эстетических художественные ценности массовой культуры, позволила оценить тихую красоту обыденности, камерности, малого масштаба, скромных рядовых объектов» [2].

В Москве в 2002 году состоялась защита докторской диссертации «Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна». В ней велся разговор не только об интерьере музея, но и о месте музея в исторической застройке города. Были обобщены материалы и исследования последних лет в сфере научного поиска такого важного явления, как современный музей. В Беларуси подобного рода комплексные исследования не *проводились*. Частично к практике формирования системного подхода в изучении курса *композиции в архитектурном дизайне* при подготовке дизайнеров обращался и автор данной научной работы на занятиях со студентами по курсу предмета «Формальная композиция» [5].

В 2005 году автором монографии была защищена кандидатская диссертация. В ней был отражен опыт применения музея-диорамы в структуре застройки такого крупного центра, как Белгород. В центр города очень хорошо вписалось здание музея-диорамы. В диссертации также показаны возможности решения градостроительной ситуации в Москве при строительстве самого крупного музея современности – Государственного музея истории Великой Отечественной войны. 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 архитектуру музея. В его изогнутой по дуге архитектурной интерпретации с трудом, но улавливается внутреннее содержание самого художественного произведения. Это значит, что архитектура музея (и его строение, и архитектурная организация) – явление уникальное. Так же строится архитектура 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. Еще в XIX веке распространились две схемы организации внутреннего пространства музеев – радиальная и сегментная, как 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. в XVI – начале XIX в., ведущими были пластические искусства, ориентированные на визуальное восприятие. Основными в организации

экспозиции являлись визуальные, архитектурно-художественные принципы. С середины XIX – первой половины XX в. ведущим искусством становится литература, а 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, направленные на движение в передаче информации, – визуально-динамические. 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» [1].

Все это в сумме дает нам право проследить, как же развивались музейно-выставочные экомкомплексы в последние 10–15 лет: с тем, чтобы определить границы архитектурного творчества в эпоху постмодернизма начала XXI века. Другой формой *музейно-выставочного центра* может являться временное сооружение периода войн и военных конфликтов, как, например, бывший нацистский лагерь *Освенцим* (Аушвиц) в Польше. По выражению главного художника мемориала Павла Вархолла, «этот пример использования в качестве главного экспоната самой территории лагеря и всех его строений – явление уникальное в мировой практике». По особому распоряжению правительства Польши после Нюрнбергского процесса взорванные нацистами концентрационные лагеря были восстановлены в том виде, в каком существовали во время войны. Были оставлены и главные свидетели преступлений: главный врач, охранник и начальник лагеря, которые написали свои воспоминания. В 2010 году лагерь-музей посетил премьер-министр России В.В. Путин. Увиденное потрясло его. Сила воздействия таких мемориалов очень велика и является наглядным подтверждением главного выбора вектора нашего научного исследования ввиду нестандартного экспозиционно-художественного решения современного музея. Спецификой музея, по мнению известного теоретика современной музеологии В. Глузинского, является то, что «музей не должен быть местом, где человек постигает объективную действительность, для этого есть академические аудитории и научные труды, он должен быть местом, *где переживают человеческий мир ценностей и значений*» [7].

С появлением в МАРХИ в 1998 году кафедры дизайна предметно-пространственной среды, созданной благодаря усилиям Б.Е. Минервина и ряда других крупных ученых (например, профессоров В. Шимко и А. Ефимова) границы понимания такого явления, как архитектура крупных музейных объектов, приобрели глобальное значение во всей практике проектирования музеев и выставок. На музей стало влиять все: от места размещения до режима экспонирования мельчайших артефактов и микроклимата, а также и сам климат Земли. Поэтому мы условно разделили наше исследование на три теоретических блока.

В разделе 1 «Архитектура музея в структуре пространственной среды» рассматриваются главным образом тенденции в сфере создания современного музея в самом городе. Где ему обрести свое место, по какому пути и по каким главенствующим законам развиваются музеи мира в третьем тысячелетии? Что у них осталось от предыдущего времени с точки зрения архитектурного убранства и как оно используется сегодня, и какие методики используются при построении экспозиций в нашей стране?

Исследуется острейший вопрос современного периода – коренное изменение климата. Соответственно и данный фактор влияет на тектонику музея. В настоящее время начался период глобального потепления, сопровождаемый ломкой климата и необычными явлениями природы. Есть примеры приспособления под музейный комплекс *Альтамирской пещеры* во Франции. Само укрытие и внутренние его характеристики, а также первые росписи, сделанные рукой человека, – это артефакты музейной практики человека эпохи палеолита. Удивительным образом выполненная экспозиция этого музея – ярчайший пример применения на практике последних достижений архитектурного дизайна. Рассматривается и вопрос тектоники здания музея. Стеновая тектоническая система, стоечно-балочная система, распорные тектонические системы, вантовые и тентовые системы, гравитационно-независимые системы – это диапазон сложнейших преобразований от эпохи высокой классики в Греции до постмодернистских тенденций Нового времени. Геодезический купол Фуллера – пример использования идеальной сферической поверхности в структуре выставочного оформления ЭКСПО-67 в Монреале. Все вышеперечисленные системы рассматриваются с точки зрения размещения музея по климатическим зонам от Австралии и Новой Зеландии до Норвегии.

В разделе 2 «Методы организации архитектурно-художественного музейного комплекса» рассматриваются вопросы методики проектирования и средств организации музейно-выставочного ансамбля на современном этапе, какими они должны быть при правильном подходе к проектированию. Изучается сама структура художественного музейного комплекса в диапазоне от экспозиции средневековой до ультраавангардистской в духе традиций Эро Сааринена. Как самая массовая в музее выступает главным образом детская аудитория. Поэтому рассматривается проблематика так называемых детских музеев. Но их в мире очень мало. И для нас интересен опыт такой страны, как Япония. Сегодня важным становится разнообразие интерпретации музейной информации, а не единая версия ее трактовки, как было еще совсем недавно. Это приводит к резкому возрастанию роли проектирования экспозиций и выставок, в сферу чего включается, помимо художественного, научное и сценарное проектирование. Выставка и экспозиция современного музея рассматриваются как крупномасштабный социально-культурный проект. Экспозиционный опыт белорусских архитекторов очень незначительный в контексте исследуемой темы, тем не менее ей мы уделяем внимание неслучайно. Эта практика немного отстает от веяний мировой практики музейного проектирования. Но у нее сложились свои лидеры и устойчивая архитектурная пластика. Есть примеры использования экспозиционных приемов отечественными экспозиционерами приемов организации среды музея в духе практики известных западных архитекторов, таких, как Н. Фостер, Ф. Гери и Т. Лебескиндт. Светопластика и ее влияние на архитектуру экспозиционных залов – это сравнительный анализ воздействия света в музее как мощного эмоционального стимулятора настроения. Есть примеры фантастических комбинаций со светопластикой, порой довольно спорных и даже чересчур перегруженных. Тем не менее свет в музее – главный инструмент при разработке экспозиции. Внешние условия формирования пластического объема здания музея – это практика современных новаций архитекторов, которые работают уже в сложном коллективе ученых-музееведов, дизайнеров, стилистов, специалистов по музейному маркетингу и рекламе. Достаточно сильно это проявилось при создании музея Сальвадора Дали во Флориде.

В разделе 3 «Ландшафт музейного комплекса в странах мира» рассматриваются перспективы развития музейно-выставочных комплексов (Мир, Несвиж и др.), музейные технологии экспонирования предметов материальной культуры. Определено ключевое понятие «ландшафт музейного комплекса» с позиций образной картины мира. В научный обиход также вводятся новые понятия «тектоника» и «архитектоника современного музея».

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.06 / Н.И. Барсукова. – М., 2010.
3. Методические рекомендации по проектированию музеев / В.Л. Ривин, В.И. Коротков. – Ленинград: ЦНИИЭП им. С.Б. Мезенцева, 1988.
4. Веселицкий, О.В. Художественное проектирование музейных экспозиций в Ленинграде в 70–80-е гг. XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / О.В. Веселицкий; кафедра искусствоведения и культурологии Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. – СПб., 2010. – 23 с.
5. 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.
6. Горбунов, И.В. Теория стилиобразования: пособие / сост. И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 182 с.
7. Gluzinsky, V. Uprodstawmuseologii / V. Gluzinsky. – Warschawa, 1980. – P. 452.

РАЗДЕЛ 1

АРХИТЕКТОНИКА МУЗЕЯ В СТРУКТУРЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Глава 1.1

ТРИ ТИПА МУЗЕЕВ

Музеи – некоронованные короли среди общественных зданий, однако история влияет и на монархов. Еще в XIX веке сформировался образ музея-храма, хранящего высокое искусство, а поход в музей был наполнен некоей торжественностью и требовал от человека определенной культуры и саморегуляции. Но музейная архитектура XX века (и тем более XXI века) настойчиво борется со сложившимся стереотипом. На протяжении последних 10–15 лет наблюдается настоящий «бум» музейного строительства, в которое вкладываются огромные деньги. Музейные проекты привлекают внимание архитекторов по всему миру, давая им возможность выразить свою индивидуальность и воплотить самые смелые фантазии. Архитектор в данном случае выступает как творец. В современных зданиях музеев чувствуются бунт против обыденности и повседневности, стремление к неземному, инопланетному. Именно громкий музейный проект способен возвести архитектора в ранг звезды. Среди множества построенных за последние годы музеев выделяются три типа.

1.1.1 ПЕРВЫЙ ТИП. МУЗЕЙ КАК ДУХОВНЫЙ ЦЕНТР

В первую очередь обращают на себя внимание здания, являющиеся духовными центрами. Они по большей части эпатажны и агрессивны, а также могут претендовать на статус градостроительной доминанты (*приложение А, рис. 23*).

Фонм для неординарной постройки выступает горный пейзаж, а силуэт музея, поблескивающего своей металлической чешуей, перекликается с абрисом горных хребтов. Нет ни одного прямого угла, все стены пересекаются под разными углами друг к другу. Кажется, что здание как бы разваливается. Внешние формы постройки точно отражают его внутреннее устройство. На входе посетитель попадает в атриум высотой 37,2 м, пронизывающий здание насквозь. Вытянутое вверх пространство словно извивается в первобытном танце. Работники музея утверждают, что архитектура музея является еще одним музейным аттракционом (*приложение А, рис. 24*).

По задумке архитектора С. Калатравы здание музея представляет собой парящую над городом и озером Мичиган птицу. Крылья птицы на самом деле являются гигантской солнцезащитной конструкцией, составляющей 66 метров в размахе.

Галерея Тейт Модерн в Лондоне – реализованный проект архитекторов Херцога и де Миерона.

Новый ультрасовременный корпус галереи Тейт Модерн представляет собой 70-метровую башню из стекла и бетона, которая пристроена с юга к основному зданию – реконструированной электростанции. Открытие нового корпуса простимулировало свежий виток в развитии музея, позволив ему стать

одним из самых передовых музеев мира и сформировать экспозицию современного искусства нового тысячелетия. Кроме того, здание стало градостроительной доминантой района (*приложение А, рис. 25*).

1.1.2 Второй тип. ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Некоторые придерживаются идеи демократического музея. Современные технологии позволяют создавать огромные площади остекления, архитекторы, по всему миру проектирующие здания музеев, широко используют эту возможность, стирая границы между повседневностью и миром искусства. Как пример – здание музея Мома в Нью-Йорке (США), архитектор Танигучи.

Между 54 и 55 улицами Манхэттена находится необычное, залитое естественным светом пространство, которое производит колоссальное впечатление. Границы его весьма условны и неопределенны. Стены и пролеты начинают разъезжаться, увлекая взгляд по диагонали – к скульптурному саду, над которым высятся манхэттенские высоты.

Концепция музея прозрачна, как и сам музей. Это Манхэттен в миниатюре – с высотками, четко выстроенными вокруг центрального парка. Особенно сильные ощущения вызывают небольшие мостики со стеклянными парапетами, перекинутые между пролетами шестого этажа, под самым потолком атриума (*приложение А, рис. 26–27*).

В 2006 году состоялось торжественное открытие музея на набережной Бранли в Париже (*приложение А, рис. 28*). Весь цикл от возникновения замысла до реализации занял 10 лет, что для столицы Франции рекорд. Архитектором необычного сооружения является Жан Нувель.

Территория музея отделена от остальной части Парижа двенадцатиметровым «щитом» из волнистого стекла, за которым даже воздух другой. На импровизированных холмах растут цветы и деревья, создающие иллюзию джунглей.

Музей Бранли представляет собой вытянутую коробку со скошенными углами, длиной 220 метров. Коробка стоит на 26 бетонных сваях, расположенных произвольно и хаотично. На уровне земли находится просторное фойе, из которого широкая лестница ведет зрителей наверх. Она огибает стеклянный цилиндр многометрового диаметра, который наполнен таинственными темными предметами. Все предельно прозрачно, стены практически отсутствуют, только в центре расположен диван-перегородка, обтянутый бежевой кожей (*приложение А, рис. 29–30*).

В марте 2001 года датское министерство культуры объявило тендер на проект расширения музея Ордрупгаард для новых выставочных площадей, жюри выбрало проект Захи Хадид. Музей предлагает встречу с прекрасным в естественной среде. Оригинальность элементов дизайна поражает и одновременно удивляет посетителей при первом появлении, повсюду стеклянные поверхности, встроенные в бетонные структуры. Спроектированная Хадид черная пристройка оригинально контрастирует с историческим зданием и при этом изумительно вписывается в окружающий ландшафт. В новом крыле располагаются застекленный вестибюль, общий для новых и старых залов, а также 1150 кв. м полезной площади, из них 500 кв. м заняты галереями для временных выставок и постоянной экспозиции, 220 кв. м – кафе и многофункциональным залом, остальное – коридорами и фойе. Источником вдохновения для архитектора стала главная тема датской живописи XIX века – световые эффекты в пейзаже и интерьере (*приложение А, рис. 31–32*).

1.1.3 ТРЕТИЙ ТИП. «СТЕНЫ БЕЗ МУЗЕЯ»

В самостоятельную группу музейных зданий входят постройки, иллюстрирующие идею «стены без музея». Архитектура таких музеев претендует на скульптурность и жаждет стать основным, центральным экспонатом. Музей старается быть независимым от своего содержимого. Например, здание Музея Гуггенхайма в Бильбао, архитектор Фрэнк Гери (*приложение А, рис. 33; приложение Б*).

Этот самый громкий и известный проект из подобного ряда сооружений, открытый в 1997 г. Здание стало настоящим технологическим прорывом и наглядно продемонстрировало потенциал компьютерного проектирования. Под строительство выделили место на берегу реки Нервион, которое раньше занимали склады и железнодорожные пути. Музей Гуггенхайма в Бильбао представляет собой стальной каркас, состоящий из широких секций трехметровой решетки, пластичность которой была достигнута сочленением отдельных частей каркаса. Потом монтировались внутренний и наружный слои конструкции и облицовка (*приложение А, рис. 34*).

Компьютерная программа VOCAD помогла Гери создать трехмерную модель будущего здания, эта же программа автоматически делала производственные чертежи на основе модели. Благодаря программе VOCAD каркас был выполнен настолько точно, что подгонка элементов на месте была не нужна. При этом в Музее Гуггенхайма нет ни одной повторяющейся стальной детали, каждая – индивидуальна. Ф. Гери построил музей, где нечего выставлять. Этот многомиллионный проект предназначен исключительно для временных выставок. Единственный постоянный экспонат здесь – это само здание, ставшее узнаваемым брендом музейной сети Гуггенхайма (*приложение А, рис. 35*).

Проектировать Музей Гуггенхайма в Абу-Даби предложили, конечно, тоже Фрэнку Гери. Здание займет участок на северо-восточном мысе острова Саадийя. Музей задуман в виде конгломерата выставочных галерей, свободно сгруппированных вокруг внутренних дворики и образующих пространства, напоминающие уличную ткань арабских городов. «Сердечник» музея составят четыре уровня стандартных галерей, в произвольном порядке окружающих внутренний двор. Вокруг пройдет внешнее кольцо галерей, также простых по форме, но более просторных. По внешнему периметру расположатся залы, напоминающие заводские цеха, – в них будут выставляться «крупногабаритные» экспонаты. Одним из формальных мотивов проекта стали усеченные конусы, воспроизводящие формы традиционных для арабской архитектуры ветряных башен, которые создают мощную тягу и выводят теплый воздух наружу, обеспечивая естественную вентиляцию помещений (*приложение А, рис. 36–38*).

8 апреля 2008 г. в Вильнюсе было объявлено имя победителя конкурса архитектурных проектов будущего Музея Гуггенхайма в Вильнюсе. Им стала Заха Хадид. По плану в музее будет не только пространство для выставок, но и центр художественного образования, галерея литовских евреев, к которым относился и сам Соломон Гуггенхайм, залы некоммерческого кино, магазины и кафе. Комплекс будет принадлежать Вильнюсскому самоуправлению, а администрированием, организацией выставок займутся специалисты сети музеев Гуггенхайма. По предварительным подсчетам, здание будет стоить примерно 160 млн литов, его площадь составит 13–14 тыс. м² (*приложение А, рис. 39*).

Репозиторий ВГУ

Опыт «сети Гуггенхайма» доказывает, что образ «классического» музея с портиками и анфиладами залов уходит в прошлое. 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 приобретают 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» (приложение А, рис. 40).

ГЛАВА 1.2

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЕЯ В СТРУКТУРЕ ГОРОДА

Архитектоника музея в структуре города многопланово раскрыта в фундаментальном труде московских ученых под руководством Е.Б. Минервина [1]. Это был человек, переживший войну, видевший смерть и страдания. Архитектор от Бога впервые за последние полвека в России поднял до государственного уровня проблему организации предметно-пространственной среды города, в котором именно музей как ключевой элемент занимает ведущее место. Е.Б. Минервин стоял у истоков этого явления и первым добился организации кафедры предметно-пространственной среды в МАРХИ. Это было его духовное завещание.

В связи с выходом в свет монографий «Архитектурный дизайн» В.Н. Ткачева и «Дизайн архитектурной среды» [2] А.В. Ефимова большинство студентов-архитекторов получили достаточно яркую картину о решении проблемы организации среды города. Любой музей – историческое архитектурное ядро города, его душа. В этом нет сомнений ввиду того, что сам город исторически формируется возле своего центра. У нас это ярко проявилось в Витебске, Гродно, Бресте, Минске, Гомеле. К сожалению, даже в таком популярном журнале Белорусского союза архитекторов, как «Архитектура и строительство», статей на данную тему не так уж много. В основном их автором является В. Морозова [3]. Есть и другие публикации в этом журнале.

Тектоника музея – понятие достаточно емкое и многозначное. В целом это диапазон ряда структурных частей здания в едином технологическом ключе, бескомпромиссное и смелое решение, требующее от архитектора колоссальной любви к самому своему творению. Полет фантазии. Прагматизм и острота

внутреннего зрения. Историзм. Новаторство. Необходимость отбросить все стереотипы ради служения идеалу по форме и содержанию. Это профессиональное решение идеальных с точки зрения архитектурной музейных зданий в мировой практике. В Европе мы можем проследить состоявшийся опыт реконструкции музеев. Большой урон зданиям и сооружениям европейских стран нанесла Вторая мировая война. «Бомбовые налеты и военные действия целиком разрушили музейные здания Берлина, Дрездена, Бонна, Кёльна, Киля и других германских городов. От пожаров, возникших в результате бомбардировок, были уничтожены Музей королевского замка, Музей этнографии народов мира, Музей предистории и ранней истории. Большой урон был нанесен Пергамон-музею, Старому и Новому музеям. Разрушительный налет американской авиации на Дрезден 13–14 февраля 1945 г. уничтожил все музеи, включая и известный Цвингер. Уничтоженные и пропавшие без вести картины из музеев и галерей насчитывают 8107 полотен, которые исчезли во время войны» [4].

Произошло разрушение и других городов, не представлявших из себя стратегически важные военные объекты. В Польше в результате бомбардировки были уничтожены архитектурные сооружения красивейших городов, таких, как Краков, Варшава, Лодзь и др. Уничтожали прицельно. Летчики получали приказ, а отдавали его политики такой уважаемой и культурной страны, как Англия. В немаловажной степени на характер подобных варварских бомбардировок повлияло решение Уинстона Черчилля. Зачем? Ответ простой. Оказывается, задача союзной авиации была более прозаичной: не оставить именно советским войскам, русским людям видеть уже после войны развитие материальной и духовной культуры этих стран и узнать чего достигла Германия за очень короткий период с 1932 по 1944 г.

Что такое аутентичность архитектурного сооружения? Тот факт, что вновь воссоздаваемое нельзя отнести к первооснове – ключевой момент архитектурной музейя. Сегодня мы мало задумываемся над этими фактами. Восстановление архитектурных памятников – еще более тяжелая и сложная задача, чем их сохранение. Одно строительство Храма Христа Спасителя гениального русского архитектора Константина Тона заняло у правительства такой мощной страны, как Россия, не одно десятилетие. А уничтожили сами и довольно быстро. В результате неправильной технологии и проведения реставрационных работ пострадали знаменитые Кижи, а в Беларуси чуть было не уничтожили и знаменитую Коложскую церковь в Гродно. Храм спасло то обстоятельство, что в свое время его передали религиозной конфессии и это был уже действующий собор. Ровно половина Коложской церкви – деревянный саркофаг, возвышающийся на берегу Немана. А ведь это памятник архитектуры Беларуси XI века.

В лучшей ситуации оказались здания Верхнего и Нижнего замков в Гродно. То обстоятельство, что даже фашисты отказались от бомбардировки городского центра, а обошли его с флангов и захватили город, вызывает по крайней мере удивление. Парадоксально, но это факт. Об этом говорят сами коренные жители древнего города. Такова сложившаяся международная политика. Сегодня можно проводить экскурсии по городу Гродно на тему «История архитектурных стилей». На одном пятачке городской застройки мирно уживаются модерн и конструктивизм, барокко и рококо. Очень жаль, что сегодня нельзя заставить работать английских и американских пилотов над восстановлением уникальных зданий. Уничтожение ядра города в годы Второй мировой войны было для них самой важной стратегической задачей. Это уничтожение духовности нации, ее сути, ее гордости.

Пострадали наши культурные памятники и от рук своих же партийных деятелей. Особенно на ниве «богоборчества» усердствовал первый секретарь Витебского облисполкома Г. Сабельников. Дело дошло до конфуза. О нем показали сюжет в знаменитом в те годы и популярном киножурнале «Фитиль», который редактировал в СССР С. Михалков. Еще бы немного и тогда «сместили» бы со своего места и ряд других исторических памятников в Витебске.

Сегодня с выходом в свет ряда публикаций ведущих практиков экспозиционного дизайна, таких, как Р. Кликс, Е. Розенблюм, М.Т. Майстровская, 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 частности, А.В. Ефимовым вводится понятие «интерьер города». 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 вопрос: 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. 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 экспозиционных решений» [6]. 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 и используются. Например, в Витебске здание ратуши – это в послевоенный период сложившийся культурный объект. По прямому назначению его не используют. Во всех городах Великого княжества Литовского с понятием «городская ратуша» ассоциировалось понятие «управление городом». Заседание ученых мужей, бургомистров, деловая жизнь города. Но не как здание музея. Да и самой практики как таковой в тот период не существовало [7].

Здания подобного типа в постсоветский период чаще всего и приспособивались под музеи. С организацией музейного дела в Санкт-Петербурге и осознанием того, что сам город – это уже музей, а его архитектура – это прежде всего музейный объект, у наших российских коллег появилось свое видение музея как социокультурного феномена. В связи с чем надо было кардинально менять тактику. Тем не менее, в Витебске как «новодел» появляется здание «Духовского круглика» из сайдинга, «алюминевых оконных модулей» и имитации под камень и «выдается» туристу в виде реконструкторской работы. Это было сопряжено с деятельностью бывшего архитектора города А. Ляденко. (Сегодня он возглавляет архитектурное управление Смоленска. – И.Г.). Конечно, это синтетический архитектурный полимер. Оно и внешне только напоминает нам о том, что было именно на этом месте (*приложение А, рис. 121*). Если варшавяне сразу же после войны решили любыми путями восстановить Старо Место – ядро города, то они этого добились, чем сегодня по праву гордятся. В настоящее время в данной сфере мы видим проникновение церкви. Область духовного обновления

на себя взяли другие институты. Восстановленные архитектурные памятники в Витебске – это действующие храмы: Воскресенская церковь, Успенский собор. Идут разговоры о восстановлении Николаевского собора. А в центре города архитектурное бюро В. Ильянова устанавливает «пирамиду» в виде торгового центра «Марко-Сити». Мастерская архитектора и его сподвижники увидели яркий пример в деятельности маститого архитектора Пэй Йох Минга, позволившего себе «роскошь» поиграть мускулами постмодернистских тенденций и установившего в Париже здание пирамиды прямо напротив Лувра (*приложение А, рис. 140*). Но там хотя бы это просто функциональный объект (световой «фонарь» пешеходного перехода от метро к Лувру. – *И.Г.*) Пусть это будет «артефакт» – памятник Мингу и всем его модернистским новациям. На наш взгляд, в Лондоне никому не придет в голову убирать Вестминстер, здание парламента или лондонского Тауэра. Есть архитектурные святыни. Даже история с Эйфелевой башней кажется весьма симптоматичной, построенной, по мысли Жана Эйфеля, как дань передовым технологиям будущего. Башню «спасли» в полном смысле слова события прошедшей мировой войны. На ней стоял самый мощный тогда радиопередатчик.

Весьма оригинальный проект предложил сэр Норман Фостер для здания Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Учтем, что это тоже ядро города. Теперь знаменитый архитектор пробует собственные силы по внедрению своих новаций в Москве. Речь идет о концептуальном проекте музея в центре города на 2013–2020 гг.

Приведем пример решения данной проблемы в Беларуси в Могилевском краеведческом музее в середине 1990-х годов. Здание расположено в месте исторической застройки. Там в 1914 году располагалась ставка Николая II. Это достаточно старое историческое здание. И его архитектура уже на стадии проектирования не подходила для нужд музея (исходя из тех методических рекомендаций, которые мы приводим в самом начале монографии с тем, чтобы сделать широкий спектр архитектурно-технологического и искусствоведческого исследования именно с точки зрения самой архитектуры здания). Очень хорошим примером может быть и то, что в Могилеве восстановили здание ратуши именно как музейного объекта, но сохранив его исторически сложившуюся структуру. Такая же проблема существует и в Витебске. Здание музея расположено в ратуше 1775 года постройки. Его внутренняя инфраструктура вообще не подходит для нужд музея и идет вразрез со всеми рекомендациями ведущего теоретика и практика музейно-выставочного дизайна В. Ревякина. Отсутствие «зеленой зоны» и максимальное приближение музея к активной транспортной составляющей вообще не соответствуют нормам и правилам рекомендаций. Более или менее данный вопрос решен при организации в послевоенный период Гродненского историко-археологического музея-заповедника. Кстати, именно этот музей неоднократно отмечался как один из ведущих с точки зрения месторасположения в культурной застройке Гродно. Здесь немаловажными факторами являются его историческая застройка и близость старейшего памятника XI века в Беларуси – Коложской церкви. Да и сам факт расположения Гродненского музея в здании Верхнего замка – удивительное совпадение во времени и пространстве. А близость Нижнего замка и барочный мостик к нему – вообще явления уникальные. Если привести пример из международной практики, то можно с уверенностью сказать, что Вавельский замок в Польше – это идеальный образец соотношения тектоники и архитектуры музея как целостного организма. Его интерьеры уникальны и сами по себе уже «музей в музее». Подобных подходов мало в мировой практике. Даже

в Лувре со времени организации его знаменитой коллекции живописи было мало подходящих характеристик экспонирования уникальных шедевров искусства с точки зрения современных требований зодчих к такому виду зданий. Это замок. Крепость. Во Франции это повсеместная практика. Но уже в Новом свете, в Америке все сместилось в пользу постмодернистских течений. И организация музея как цельного организма в проекте Франка Ллойда Райта в Музее Гуггенхайма вообще перевернула все устоявшиеся стереотипы. Это здание уникально и по своим архитектонике и инфраструктуре. Ф.Л. Райт вписал здание в спираль. Уже сразу отошел от самого понятия «здание» как такового. Это новый тип здания – здание для музея. Или, другими словами, музейное здание, целиком и полностью подчиненное одной функции – экспонированию произведений искусства. У него получилось то, что не удавалось другим. В небольшом по масштабу районе застройки Нью-Йорка разместить музейное здание, как говорится, на пяточке. И это при сногшибательной дороговизне цен на землю в одном из самых престижных городов мира – Нью-Йорке. Уже тогда становится ясно и нашим архитекторам, что настало время радикально изменить взгляды на методику формирования концепции строительства музеев как новых типов зданий. В. Ревякин этому посвятил всю жизнь. 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 этим можно заслуженно гордиться всем архитекторам того периода времени (например, здание музея Ленина в столице Монголии Улан-Баторе). 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 также 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 связаны с тем, что мы практически не знаем мировых тенденций формообразования в области архитектоники музея как принципиально нового типа зданий. В каталожном издании, которое мы будем цитировать на протяжении всего нашего исследования, вышедшем в 2008 году в Англии, за последнее десятилетие собраны уникальные материалы о формообразовании практически всех новейших достижений в проектировании зданий и сооружений стран мира. 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 представить общую картину всего самого значительного и уникального, созданного человечеством на рубеже XX–XXI вв. Съемки объектов как бы сняты из космоса, а само деление стран и их перечисление от Австралии до берегов Исландии говорят о том, что мировая архитектура в условиях растущих тенденций постмодернизма все-таки не утратила гуманистические принципы формообразования.

Что мы имеем в Беларуси? «На Беларуси существует разнообразная сетка музейных центров. По статистическим данным на 1.01.2004 г., государственных музеев системы Министерства культуры Республики Беларусь насчитывается 189 единиц, из них 131 – самостоятельные организации, 58 – филиалы. По данным лаборатории музейной деятельности Белорусского государственного института проблем культуры, их около 200. К музейным учреждениям разного уровня

относятся музеи общественных организаций и школьные. Их около 1500. Есть также 2 частных музея. Наибольшее количество музеев имеет Витебская область – 27 музеев, Могилевская – 24 музея, Гомельская – 21, Минская – 16, Гродненская – 15, Брестская – 11. Согласно статистике в Витебской и Могилевской областях в среднем приходится 1 музей на 52 000 человек» [4, с. 5]. В количественном плане есть опережение по сравнению, например, со странами той же Западной Европы.

В среднем в Западной Европе в 1982 году один музей приходился на 43 тыс. жителей. В Великобритании это соотношение составляло 1:55 000, а во Франции 1:43 000. В Австралии один музей приходился на 140 000 человек, в Новой Зеландии – на 27 тыс., в Канаде – на 23 тыс., а в США – на 41 000. В Японии эти соотношения составили 1:77 000. В странах Африки – 1:1 300 000 человек. В СССР оно достигало 1:189 000 [4, с. 241].

Сегодня постоянная трансформация музея посредством практики проведения выставок иногда мешает ему предстать перед зрителем в виде уникального собрания документов и раритетов. Если музейные работники нашли в себе силы довести музейную экспозицию до полного совершенства, можно с уверенностью сказать, что здесь потрудился именно художник. И экспозиция является полностью авторской, как мы оцениваем художественный фильм или спектакль. С архитектурой же музея ситуация выглядит несколько по-иному. Это тесная взаимосвязь двух элементов структуры самого здания. Его экстерьер и интерьер находятся в тесной взаимосвязи.

Таким образом, мы видим, что само по себе деление на интерьер архитектурного объекта и внешнее пространство достаточно условно. Даже в традиционных архитектурных объектах интерьер необязательно замыкается в оболочке здания, но может прорываться наружу, захватывая примыкающие к зданию пространства, или, наоборот, запускать внешнюю среду внутрь здания, визуальное объединяя интерьер с окружающей здание природной или городской средой.

ЛИТЕРАТУРА

1. [http:// www.forma.spb.ru](http://www.forma.spb.ru).
2. Ефимов, А.В. Дизайн архитектурной среды / А.В. Ефимов [и др.]. – М., 2004.
3. Морозова, В. «...памятка дзён, што ў нябыт уцяклі» / В. Морозова // Архитектура и строительство. – 2008. – № 10. – С. 12–19.
4. Грицкевич, В.П. История музеев мира: учеб. пособие для студентов ист. фак. / В.П. Грицкевич, А.А. Гужаловский. – Минск: БГУ, 2003. – 284 с.: ил.
5. Майстровская, М.Т. Композиционно-художественные тенденции формирования 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.
6. Горбунов, И.В. Архитектура классицизма в контексте дальнейшей деятельности меценатов Беларуси / И.В. Горбунов // Весн. Віцебск. дзярж. ун-та. – 2008. – № 2(48). – С. 108–113.
7. Музейное дело Беларуси. Современное состояние и проблемы развития: информационные аналитические материалы / Министерство культуры Республики Беларусь; Белорус. гос. ин-т проблем культуры. – Минск, 2004. – 87 с.

ГЛАВА 1.3

ТЕКТОНИКА ЗДАНИЯ МУЗЕЯ

В учебном пособии В.Н. Ткачева «Архитектурный дизайн» находим определение термина «**тектоника**». «Целесообразное соединение материалов в конструкции, обладающей заданными качествами, называется агрегатом. Агрегатом называется высушенный блок глины, в которую для прочности добавлена измельченная солома, деревянный сруб, в котором бревна укладываются друг на друга с вырубкой специальных пазов, железобетонная панель с включением арматуры, столб, удерживаемый в вертикальном положении растяжками. Агрегаты, в которых вопрос перекрытия пространства решается способом, радикально отличным от других, составляют основу архитектурно-конструктивных систем, называемых **тектоническими системами**. Главным различительным свойством тектонических систем является характер распределения нагрузок в отношении к действующим гравитационным силам. В своей принципиальной основе тектонические системы сложились еще на заре технической цивилизации; а в дальнейшем они только модифицировались и совершенствовались. В их состав входят:

- стеновая, в т.ч. грунтового массива;
- стоечно-балочная;
- распорная (с модификациями шатра, арки, свода, купола);
- вантовая, тентовая конструкция;
- гравитационно независимая» [1].

В вопросе истории последовательности становления новых тектонических систем в сфере музейной практики мы будем делать акцент на формообразующих аспектах и их вкладе в пополнение архитектурного языка эмоционально-выразительными образами.

В Беларуси в издательстве «Минск. Современные знания–2011» вышло в свет учебное пособие «Архитектоника» И.М. Коновалова. При рассмотрении вопроса об архитектонике зданий и сооружений находим ссылки на труды В.М. Чегоидзе, В.Д. Фриче, Д. Сарабьянова и др. Автор учебного пособия приводит только один незначительный пример современной практики создания музеев мира – Музей искусств в Денвере (штат Колорадо, США). Вопрос же сегодня стоит намного шире: каковы международная практика крупнейших компаний и фирм в сфере экспозиционного дизайна и деятельность ИКОМа. Но ведь именно там широчайшее поле для экспериментов в области *архитектоники*. За последнее тридцатилетие эта сфера дизайна архитектурной среды получила широчайший импульс во всех странах мира. Небольшой научный коллектив кафедры дизайна УО «ВГУ имени П.М. Машерова» разработал «Схемы-матрицы для студентов ХГФ по курсу “Архитектоника”» (предмет введен в учебный процесс в 2006 году). В разделе «Основные тектонические системы» дано понятие всех типов тектонических систем, которые мы перечислили выше. Анализируется тектоника современных зданий и сооружений. Рассматриваются и концепции нынешних зданий музеев, точки зрения построения и работы конструкции. Студенты предлагают свои концептуальные решения музейно-выставочных экспозиций [2]. Поэтому автор данной монографии делает акцент и ссылки на основные положения коллективного труда московских архитекторов МАРХИ (кафедра дизайна архитектурной среды) под руководством Е.Б. Минервина, основателя этой кафедры. Если вспомнить историю вопроса, то именно благодаря

энергии ученых МАРХИ это направление внесло коррективы в международную практику проектирования музеев и выставок.

Немного более подробно И.М. Коновалов осветил практику международных выставок, опираясь на свежие примеры из нее. «Наиболее ярко отражают концепции современной архитектуры выставочные павильоны Всемирной выставки в Шанхае в 2010 г. (материалы с выставки любезно предоставлены И.Я. Герасименко). Каждое государство стремилось привлечь к себе внимание новым архитектурным ходом, необычным решением. Большинство созданных там объектов отражает отход от традиционной формулы выражения содержания формой, соответствие внешнего пространства внутреннему, но в то же время акцент смещается на новизну идеи и вызываемый ею эмоциональный резонанс. Например, павильон Великобритании выглядит скорее фантастическим пустынным пейзажем, украшенным удивительной “звездой из 60 000 нитей оптоволокна”. Эти нити, по замыслу автора проекта Томаса Хезервика, выражают сущность современных технологий и систему коммуникаций в целом. Особенно эффектно этот павильон выглядит в ночное время суток, когда нити-световоды образуют призрачное сияние» [3].

Одним словом, это понятие объединяет самое главное, что необходимо помнить, – это работа конструкции в зримых формах. Другими словами, как бы ни изменялся сам музей и не трансформировалась его структура, само здание будет устаревать не по своим морфологическим качествам (морфология – наука о строении материальной единицы), а именно с позиции своего места в истории материальной культуры. «Когда мы говорим о структуре, то мы уже закладываем известные параметры объекта, обеспечивающие устойчивость и прочность, и тем самым выходим на *тектонику*. Однако, в отличие от объектов архитектуры, в проектировании, например оборудования, на первый план все же выходят тектонические закономерности. С понятием тектоники связано умение проектировщика (архитектора-дизайнера) пластически образно выразить во внешней форме работу материала и конструкции, что является результатом познания сути этой работы. Зрительное ощущение прочности и устойчивости, равновесия, легкости или, наоборот, тяжести вещи – вот что, прежде, всего имеется в виду, когда речь идет о тектонике, а вовсе не сама так называемая “художественно-осмысленная конструкция” (по терминологии архитектора А. Бурова)» [4].

Парфенон останется для нас в самом первоначальном виде. Мы будем видеть место, которое занимает само здание. Его гордый профиль, скалу, на которой он расположен. Но что там будет устаревать? Сами материал и технологии, при помощи которых было построено здание, но это сегодня символ архитектуры. В здании заложено определенное агрегатное состояние его частей. Мы видим разрушение многих из них. Сегодня от времени пострадал не один музей. Климатические условия, экологический фактор, кислотность дождей, изменение химического состава воды пусть даже в незначительной мере способствуют разрушению памятника.

О свойстве тектоники идут разноречивые споры в научном сообществе. Подразумевается, что это глубинное залегание огромных *тектонических* пластов земли, находящихся в постоянном движении. С другой стороны, само свойство *тектоники* обусловлено определенным непостоянным его агрегатным состоянием. Назовем его пограничным. Видимо, это предел. Ее крайнее состояние, после которого происходит разрушение памятника или музея в целом. Наглядным примером может служить Колизей в Риме. Но если подойти к зданию ближе, то можно увидеть оригинальное смешение различных приемов

построения. Где-то мраморный блок стоит перпендикулярно, где-то он опирается на другой такой же блок. Здание, удивительное по своей красоте и простоте, было построено еще задолго до того, как человеческий ум смог произвести точнейшие математические и инженерные расчеты. Непонятно, с чем это связано. Вероятно, только с опытом и наблюдениями, которые передавали мастера-камнетесы. Сегодня связь обратная. Эмпирики нет. Есть градуэнт инженерного расчета и затем его реализация. Вспомним Ф.Л. Райта с его опытом построения Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке в виде спирального пандуса по восходящему потоку. Просто лишь потому, что подрядчиком была фирма, строившая гаражи. Это не кажется аналогией. Эстетизировано то, что сам архитектор и предвидеть не мог. А получилось так, что он пошел на риск, в плане определения тектоники здания, и выиграл. Все галереи мира имеют прямоугольную планировку в плане, то есть классическую компоновку, а Ф.Л. Райт создал кольцевую, замкнутую, да еще спиралевидную. Отталкиваясь от этих экспериментов, архитекторы мира двигались к чему-то такому, что сегодня уже нельзя назвать закономерностью. В отечественной практике музейного дела принято говорить об архитектурной концепции (или проекте) музейного здания. В зарубежном музееведении для обозначения процесса консультаций специалистов различных дисциплин с целью получения наилучшего результата (в данном случае оптимального проекта музейного здания) используется термин «брифинг» («briefing»), а его конечный результат – «функциональный бриф» (в Великобритании) или «функциональная программа» (в США) [5].

Введение термина *тектоника* – это прерогатива такого явления, как прочность здания, его основа и структура его строения. Иными словами, из чего здание состоит и на чем находится. Его внутренняя структура тоже обусловлена законами тектоники. В последних проектах (как, например, Музей Гуггенхайма в Бильбао) все построено на визуальном алогизме, то есть на игре с искажением действительности. Это не новый прием в архитектуре, это уже было в «Саграда Фамилия» Антонио Гауди. Но там растительный мотив Ар Деко в зримой, почти осязаемой форме, а здесь – в музее. В данном случае на всех двенадцати примерах лучших и красивейших музеев мира мы попытаемся произвести сравнительный анализ всех их компонентов. Весомости и невесомости. Тектоничности ложной тектоники (атектоники). И узнать, как этого добились архитекторы. В свою очередь, архитектурная тектоника изучает основные законы построения здания, сущность работы всех его звеньев. Существует такое понятие, как архитектурная тектоника костюма в текстильной промышленности, то есть порядок и чередование слоев ткани, устройство костюма как такового. Ну и высшее достижение той же темы – скафандр стоимостью в 20 млн долларов.

На вопрос, зачем такие проекты музейных зданий создаются, можно ответить просто. Это рассуждение самого архитектора вслух о роли и значении цивилизаторской деятельности человека в том или ином регионе. Архитектурный эпатаж. И борьба с гравитацией в зримой мощи современных технологий и возможностей материалов к изгибу, эпиру, кривизне, замысловатой конструкции. Или доведенные до тончайшей проникновенности проекты музеев японских архитекторов. Их понимание тектоники и архитектурной тектоники складывалось на протяжении 7000 лет.

Рассмотрим 12 лучших музейных зданий мира:

1. Музей на реке Neutelings Riedijk (Антверпен, Бельгия). Архитекторы придали музею, стоящему на берегу реки, отличительный современный вид с помощью красного песчаника, привезенного из Индии, и оконных стекол.

Дизайн музея напоминает склады, используемые в старом порту Антверпена. Также если поближе присмотреться к 60-метровому зданию музея, то можно увидеть 3185 серебряных рук – символ Антверпена. Вертикальный «бульвар» – несколько лифтов, которые идут по стеклянной спирали здания, – открывает потрясающий вид на гавань и крышу со всех уровней и ведет к крыше, открытой до полуночи.

Анализ и мнение искусствоведа. *Что такое Антверпен? Порт. Следовательно, в окружении порта все складские помещения и сооружения – явление обычное. Но необходимо было создать музей, который своей тектоничностью чем-то похож на все эти сооружения. Его не надо «привязывать» к ландшафту, как обычно говорят архитекторы. Он самодостаточен. Одинокий и величественный. Здесь есть элемент метафоры в здании. Кстати, будем всегда ее искать в современных музейных зданиях, ибо они все-таки необычные строения. 3185 серебряных рук – это чистая музейная аллегория, но не функционально. Просто художественный пластический прием (приложение А, рис. 41).*

2. Королевский музей Онтарио (Торонто, Канада). Местные архитекторы Дарлинг (Darling) и Пеарсон (Pearson) представили первоначальный музей в стиле итальянского неоромантизма в 1914 году. Он претерпел несколько реконструкций и дополнений, но вызвал настоящие споры только в 2007 году, с дебютом нового дизайна «The Crystal». Коллекция драгоценных камней музея вдохновила Даниэля Либескинда (Daniel Libeskind) на деконструктивистский дизайн из пяти взаимно связанных призм, сделанных из стальных балок, алюминия и стекла. Некоторые специалисты были шокированы нововведением, другие же приветствовали смелое решение.

Анализ и мнение искусствоведа. *Архитекторы Дарлинг (Darling) и Пеарсон (Pearson) решили построить здание музея в стиле итальянского неоромантизма, одновременно с этим решая и задачу внесения определенной мечты о чем-то новом, невиданном. К тому же здесь добавилось и стремление дизайнеров к деконструктивизму. Это духовное поветрие XXI века. Его лидер немецкий архитектор Густав Прикс как-то заявил, что было время, когда его не только не понимали, но и отвергали его проекты. Вот результат – зримо разрушить здание и сделать его аттракционом невиданного масштаба. Сегодня такие дома украшают Лондон, Париж, Бонн. Для музея это больше работает на рекламу, но не более того. Само же здание одновременно выигрывает. В деконструктивизме скрыты высшие возможности тектоники как таковой. То, что должно упасть, не падает, потому что ему «подают усилие» две другие конструкции. Все это держится на глубоком понимании работы конструкции (приложение А, рис. 42).*

3. Музей искусства Нельсона-Аткинса в Канзас-Сити (США). Первоначальное здание из известняка с громоздким дизайном в стиле неоклассицизма было построено еще в 1930-х годах. В 2007 году этот музей был обновлен, и у него появилось современное расширение в виде пяти кубов или «линз», сделанных из прозрачного стекла. Эти «линзы», разработанные Стивеном Холлом (Steven Holl), составляют единое целое с окружающим ландшафтом, повторяя изгибы лужайки.

Анализ и мнение искусствоведа. *Архитектором Стивеном Холлом (Steven Holl) было произведено на свет то, что является сегодня приближением*

к идеалу. Здание красивое и простое, напоминающее белоснежный айсберг. Пять кубов – это «линзы», разработанные Стивеном Холлом и составляющие единое целое с окружающим ландшафтом, повторяющие изгибы лужайки. Видна работа мастера, понимающего связь с цельным природным окружением, что впоследствии мы обнаружим у японских архитекторов. Но главное – светопластическое решение. Недаром снимок сделан поздним вечером. А как здание выглядит днем, нам, конечно, неизвестно. Тем не менее отработанность конструкции, ее логичность во всем – самое важное, что может привести архитектор в данный проект. Простой метроритмический повтор и пример очень удачного взаимодействия с окружающей средой (приложение А, рис. 43).

4. Музей исламского искусства красив своим простым и в то же время динамичным дизайном, который переключается с традиционной исламской архитектурой. Каменные блоки бледно-песочного цвета формируют пятиэтажную башню, которая с приходом ночи бросает длинные тени. Ко входу музея, который был построен в гавани на частном искусственном острове, ведут ряд пальмовых деревьев и водопад.

Анализ и мнение искусствоведа. Музей исламского искусства (Доха, Катар) – сказка Востока. Нега, красота, целесообразность во всем. Подчеркнутая горизонталь. Дорога к храму науки. Длительная разрядка перед музеем. Территория не замкнута. А наоборот, раскрыта к зрителю. Блоки бледно-песочного цвета формируют пятиэтажную башню, которая с приходом ночи бросает длинные тени, практически прокладывая путь истомленному путнику. От него зависит весь успех предприятия. Он будет судить о величии и простоте музея. Богатство не на показ, а скорее более завуалировано. «Прийди – и ты увидишь, чем я богат». Чисто восточный мотив в работе архитектора. Неподдельный восторг перед безбрежными возможностями тектоники (приложение А, рис. 44).

5. Национальный музей искусства (Осака, Япония). В то время как большая часть этого музея находится под землей, видимая внешняя часть из стекла и стали производит неизгладимое впечатление, изгибаясь на 50 м ввысь. Признанный архитектор Цезар Пелли (Cesare Pelli) хотел изобразить бамбуковые тростники, качающиеся на ветру, хотя его творение еще сравнивают с крыльями. Игра света проходит в вестибюль, создавая постоянно меняющееся пространство галереи, изолированное бетонной стеной толщиной около 3 метров.

Анализ и мнение искусствоведа. Происходит подмена образа музея чем-то иным. В облике здания нет ничего такого, что указывало бы на его происхождение. Внешне это аттракцион «американских горок». Насколько уместен такой режиссерский ход? Нельзя сказать. Ясно одно, что архитектор отошел от догматизма и выбрал свой путь. Это символично-аллегорическое решение экстерьера. Вполне реально, что именно таким путем пойдут многие проектировщики музеев в будущем. Давайте посмотрим фильм Джорджа Лукаса «Звездные войны», снятый по эскизам Чуанга Ду. Художник намеренно соединяет, трансформирует велосипедную тематику с архитектурой. В результате новый художественный синтез, который ждет своего названия (приложение А, рис. 45).

6. Музей Хедмарк (Хамар, Норвегия) расположен на 1,6 кв. км возле озера Мьеса и представляет собой выставку под открытым небом, восстановленный дом

XVIII века и сад из трав. Но настоящим украшением музея являются руины собора, построенного в 1150 году, здание было частично разрушено в 1567 году. Четыре большие арки, которые остались до нынешних времен, находятся под парящим треугольником из стекла и стали. Это место стало популярным для проведения свадеб и других мероприятий, так что возможно посетителям придется какое-то время подождать, прежде чем зайти внутрь.

Анализ и мнение искусствоведа. *Музей Хедмарк представляет собой выставку под открытым небом, но это нечто новое по своей стилистике. В предметном мире существует немало форм, привлекательность которых выстраивается за счет как бы «умышленного» игнорирования композиционных категорий, когда форма ничего не сообщает о своей подлинной структуре и материале. Это значит, что тектонический принцип организации не используется либо существенно нарушается с целью достижения особых визуальных впечатлений от создаваемой формы. Более свободная форма – результат такого процесса, она называется атектонической, а принцип организации – атектоническим. Этот принцип не является самостоятельным, поскольку в его сущности лежат те же законы композиции и визуального восприятия, меняются лишь способы прочтения и сложения формы (приложение А, рис. 46).*

7. Музей Оскара Нимейера (Куритиба, Бразилия). Официальное название музея было дано в честь бразильского архитектора Оскара Нимейера (Oskar Niemeyer), которому уже 95 лет; но чаще всего здание называют благодаря его форме Музеем глаза. Стеклопанельная пристройка музея, завершенная в 2002 году, опирается на 18-метровый желтый столб, а к самому Музею глаза можно добраться по длинному изогнутому трапу. Постоянно меняющееся отражение неба на внешней поверхности стекол и отражающийся водоем создают непередаваемый вид. Изогнутый туннель под водоемом соединяет пристройку с первоначальным зданием Нимейера, построенным в 1967 году.

Анализ и мнение искусствоведа. *Официальное название музея было дано в честь бразильского архитектора Оскара Нимейера, и это неслучайно. Именно этот архитектор стал знаковой фигурой XX века. Даже название столицы Бразилиа символизирует полный отход от архитектурных традиций Европы. Здесь нет архетипа в ярко выраженной форме. На основе архетипов формируются метаобразы в проектировании – на самой ранней стадии поиска проектной идеи. Напомним, что архетип, по К.Г. Юнгу, – это форма коллективного бессознательного, это еще не образ, а только потенциальная возможность оформиться ему в соответствии с заданной в сознании «кристаллической решеткой». Вот такой решеткой и является стеклянная пристройка Музея глаза. Опыт постмодернистов увенчался успехом. Победила концепция ультрарадикального решения экстерьера и интерьера в целом. Само решение указывает на новый тип зданий, архитектурное решение которых еще не удавалось оценить по законам космогонии. От внешней структуры музея сегодня требуется немного больше, чем функциональное решение музейного помещения как элемента, экспонирующего артефакты. Сам музей превращается в сложный технологический архитектурный артефакт (приложение А, рис. 47).*

8. Музей Орсе (Париж, Франция). Это элегантное здание на левом берегу Сены, которое изначально было открыто в качестве железнодорожной станции в 1900 году, официально стало музеем только в 1986 году. К счастью, первоначальное архитектурное украшение и величественные арки сооружения

в стиле боз-ар до сих пор остались. Внутри изогнутые бочковидные стеклянные потолки позволяют естественному свету заполнять скульптуры в основном зале. Здесь можно остановиться в кафе, чтобы увидеть Сену через огромные металлические часы – наследие железнодорожного музея.

Анализ и мнение искусствоведа. *Это здание чем-то напоминает эпизод из творчества известнейшего импрессиониста Клода Моне, который мечтал написать вокзал Сен-Лазар в Париже. Великого творца окрылил пар, выпускаемый со всех паровозов. Может, подобное обстоятельство и натолкнуло устроителей музея вернуться к этой идее. Но внешне здание – дань простоте и изяществу французских архитекторов. Внешне оно нам напоминает уникальный «Хрустальный дворец» Пекстона. Прием тот же. Модульная система окон, ритмизированный повтор арок – все это в целом выполнено добротно. Ну чем не музей архитектуры эпохи модерна (приложение А, рис. 48)?*

9. Музей искусств (Милуоки, США). Абстрактный объект Мемориальный центр борьбы модернистов, который в дальнейшем стал Музеем искусств Милуоки, был создан известным архитектором Ээро Саариненом (Eero Saarinen). Сделан в виде креста из бетона и стали, он, кажется, будто плавает на пьедестале. Одной из отличительных черт музея является павильон Квадраччи, архитектурное постмодернистское творение с подпорками и сводчатым потолком, на котором установлен подвижный солнцезащитный козырек в виде «крыльев», размах которых достигает 66 метров. В определенное время дня «крылья» раскрываются, а ночью или в ненастную погоду складываются.

Анализ и мнение искусствоведа. *Ээро Сааринен – архитектор уникальный. За что ни брался мастер, все носит новаторский позитивный характер. Он любит удивить простотой замысла. Это вообще очень свойственно финскому дизайну. Он немного эклектичен с точки зрения внешней формы, но одновременно это неудержимый полет фантазии архитектора, с позициями функционализма. Чего стоят его «крылья»! Это, по сути говоря, «зонтик». Видимо, наступает эра кинетических конструкций в музейно-выставочном убранстве. Но, с другой стороны, это и гибрид. Здание-машина. Мощное и сильное, такое застывшее мгновение. И именно хотелось бы отметить, что это и новый методологический подход. Если сегодня мы не привлечем посетителей в музей его новыми конструктивными особенностями, то в него как в социокультурный объект никто не пойдет на экскурсию. Это вид нового зрелища по форме и содержанию (приложение А, рис. 49).*

10. Современный музей искусства Форт-Уэрта (США). Пять павильонов, окружающих тихий отражающий пруд, были созданы японским архитектором Тадао Андо (Tadao Ando). Здание с плоской крышей сделано из стеклянных панелей, высота которых достигает 12 метров. Они пропускают естественный свет для экспонатов, а также открывают великолепный вид на город. Если решить посетить этот музей днем, то предоставится возможность осмотреть более 2 600 произведений современного искусства, а проходя мимо музея ночью, например, заказав столик в близлежащем кафе, можно полюбоваться павильонами, которые освещаются как огромные плавающие фонарики.

Анализ и мнение искусствоведа. *Архитекторов Японии отличает стремление к ясности и простоте конструктивного решения. С другой стороны, это архитектурные традиции национального японского дома. Его органическая*

связь с ландшафтом, красотой окружающего мира. Третья составляющая – полифункционализм музея. Это симбиоз кафе и музея. О данной теме очень много разговоров в сфере теории музейного оформления. Эта проблема у японцев решена радикально и просто. Ведь одновременно можно полюбоваться 2 600 картинами известных художников. Объединение же здания в комплекс решает все проблемы современного музея (приложение А, рис. 50).

11. Национальный музей Австралии (Канберра, Австралия). Этот красочный музей, который был создан архитектором Говардом Рэггаттом (Howard Raggatt), напоминает завязанный узлами канат, символически соединяющий несколько различных наций и историю страны. Вход в музей располагается в центре узла, а один из его задних канатов составляет линию Улуру – 29-метровую скульптуру в виде петли. Внешняя часть музея, имеющего полукруглую форму, покрыта алюминиевыми панелями, на которых написаны слова на шрифте Брайля.

Анализ и мнение искусствоведа. Достаточно сухой климат Австралии продиктовал неординарное архитектурное решение здания музея. Оно состоит не просто в сплетении различных модернистских концепций, как это было ранее. Это музейное здание – памятник. Узел, который символически соединяет несколько различных наций и историю страны, – символика этого музея. Следовательно, его архитектоника продиктована эмоциональным режиссерским ходом и своим рациональным видением проблемы. Опыт Австралии – это, безусловно, и Оперный театр архитектора Уоррена Уотсона и многие другие здания. В стране не найдется и двух десятков одинаковых зданий. Стремление резко разграничить сферу культуры от деловых зданий банков в этой стране нашло яркое выражение (приложение А, рис. 51).

12. Музей Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк, США). Музей в виде железобетонных спиралей, созданный Фрэнком Ллойдом Райтом, является настоящим триумфом современной архитектуры. Однако в 1950 годах его дизайн был настолько чужд, что его поручили специалисту, имеющему опыт строительства гаражей. Гладкие спирали являются площадками во внутренней части музея и ведут посетителей от одной выставки к другой, позволяя любоваться уникальными экспонатами искусства. Само здание считается настоящим произведением искусства, будучи своего рода перевернутым зиккуратом, некоторые художники считают этот музей местом для выставки своих работ. (Следует отметить, что с именем Гуггенхайма связано значительное количество музеев по всему миру. Сам Соломон Гуггенхайм уделял в свое время этой практике очень много времени, считая святым долгом быть музейным меценатом).

Анализ и мнение искусствоведа. Музей Соломона Гуггенхайма – сегодня это современная архитектурная классика. Мы специально занесли в список самых красивых музеев мира это здание с целью отметить новаторство автора. Тот факт, что Ф.Л. Райт построил здание в 1960-е годы и радикально обновил все содержание современной американской архитектуры, говорит о том, что именно с этого объекта берет начало новое осмысление формы музея как таковой. Но другой проект Музея Гуггенхайма в Бильбао достаточно точно определил дистанцию отрыва всех устремлений архитекторов мира в сфере создания музейного здания. «Во второй половине XX века в архитектуре неоэкспрессионизма эта идея реализуется в виде “опрокинутой” пирамиды,

установленной на свою вершину. Первым таким реализованным проектом стало здание художественного музея в Каракасе (архитектор О. Нимейер)» (приложение А, рис. 52–53) [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ткачев, В.Н. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования): учеб. пособие / В.Н. Ткачев. – М.: Архитектура-С, 2006. – 352 с.
2. Горбунов, И.В. Концептуальный подход в изучении курса «Архитектоника» 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.
3. Коновалов, И.М. Архитектоника [+CD]: учеб. пособие / И.М. Коновалов. – Минск: Современные знания, 2011. – 224 с.
4. Ефимов, А.В. Дизайн архитектурной среды: учеб. для вузов / А.В. Ефимов, Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко [и др.]. – М.: Архитектура-С, 2005. – 504 с.
5. Поправко, А.Н. Музееведение / А.Н. Поправко. – М., 2005.
6. Самые красивые музеи мира. – Режим доступа: <http://www.museum.ru>. – Дата доступа: 30.05.2012.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЙНОГО КОМПЛЕКСА

Глава 2.1

МЕТОДИКА ПРОЕКТИРОВАНИЯ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА

2.1.1 ПРОЕКТИРОВАНИЕ АРТ-ПРОСТРАНСТВА

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 разработана. 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. 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 [1].

Для музеев часто используют исторические объекты с подходящими помещениями, а также холодные, так называемые «современные», музеи. Рассмотрим рисунки графической серии (рис. 1–22).

Помещения, предназначенные для экспонирования произведений искусства и научных экспонатов, должны соответствовать следующим требованиям: 1) предохранять экспонаты от разрушения и кражи, защищать от воздействия огня, сырости, чрезмерной сухости, солнечных лучей, пыли; 2) обеспечивать наилучшие условия их обозрения.

В этих целях целесообразно разделить музейные экспонаты на две категории: а) экспонаты, предназначенные для изучения (офорты, рисунки и т.п.); их хранят в папках в вентилируемых шкафах глубиной около 80 см, высотой 1,6 м; б) экспонаты, предназначенные для широкого обозрения (станковая живопись, стенная живопись и т.п.).

Экспозиция должна обеспечивать удобное обозрение всех экспонатов и не утомлять посетителей. Это требует ограничения числа экспонатов, достаточно свободного их размещения и разнообразия. Залы, расположенные в

* В качестве примера используем передовые технологии проектирования немецкой экспозиционной школы и рекомендации НИИ музейного проектирования г. Санкт-Петербурга.

последовательности, соответствующей тематике экспонатов, должны иметь форму, отвечающую их характеру. Каждая группа картин должна быть размещена по возможности в одном зале, причем для каждого произведения искусства отводится отдельная стена. Такая система требует наличия залов небольших размеров, в которых отношение площади стен к площади пола больше, чем в крупных залах, где экспонируются картины больших размеров. Величина зала находится в прямой зависимости от размера картин. Нормальный угол зрения человека 54° ; расположение верха картины под углом 27° к горизонтальной линии, проведенной через глаза зрителя, обеспечивает при хорошем освещении картины удобное ее обозрение на расстоянии до 10 м. Верх картины при этом на 4,9 м выше, а низ примерно на 0,7 м ниже уровня глаз. Только очень большие картины можно опустить еще ниже. При развешивании небольших картин линию горизонта картины лучше всего располагать на уровне глаз (рис. 7).

Площадь стены на 1 картину 3–5 м². Площадь зала на 1 картину 6–10 м². Площадь витрины на 400 монет нумизматической коллекции 1 м².

Расчет освещения музейных залов принял излишне теоретический характер; основным является качество освещения. Весьма поучителен в этом отношении опыт американских специалистов. В последнее время все более широко применяют искусственное освещение вместо естественного, особенно при северной ориентации окон.

В общей планировке музеев следует избегать непрерывной круговой последовательности залов; лучше всего располагать их расходящимися лучами от входа. В стороне от них размещают помещения упаковки, экспедиции, администрации, фотолaborатории, реставрационных мастерских, аудиторий. Пустующие замки, монастыри и т.п. обычно вполне пригодны для устройства музеев.

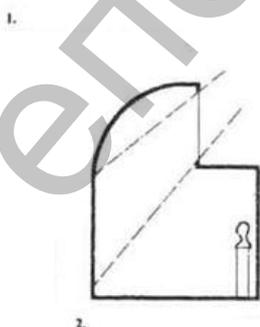


Рис. 1. Функциональная схема планировки музея.

Рис. 2. Коридор с односторонним освещением; пониженная часть

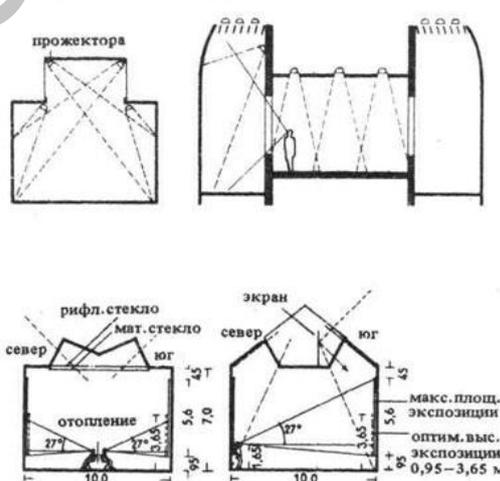


Рис. 3. При установке светильников угол падения световых лучей должен соответствовать условиям естественного освещения.

Рис. 4. Характерный разрез музея естественного освещения.

Рис. 5. Хорошо освещенный выставочный зал (по опыту Бостонского музея)

Рис. 6. Наиболее удачное освещение зала

освещена мягким отраженным светом.

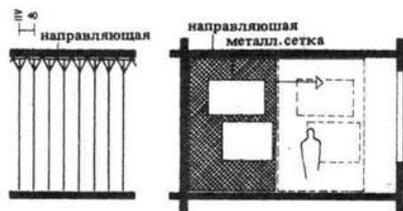
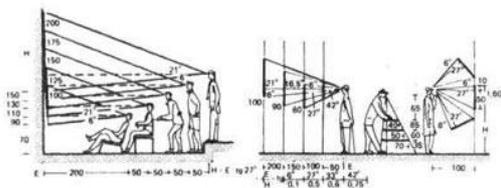


Рис. 7. Поле зрения – высота подвески экспоната и расстояние от экспоната до зрителя.

Рис. 8. Размер экспоната и расстояние от экспоната до глаз зрителя.

Рис. 9. Выставочное помещение с раскладными стендами (архитектор Шнейдер), позволяющими проводить в помещении разнообразные выставки.

Рис. 10. Складское помещение фонда картин с выдвигаемыми стендами из проволоочной сетки в рамках, на которых картины развешиваются по желанию на любой высоте.

равномерным светом с двух сторон (по Сигеру).

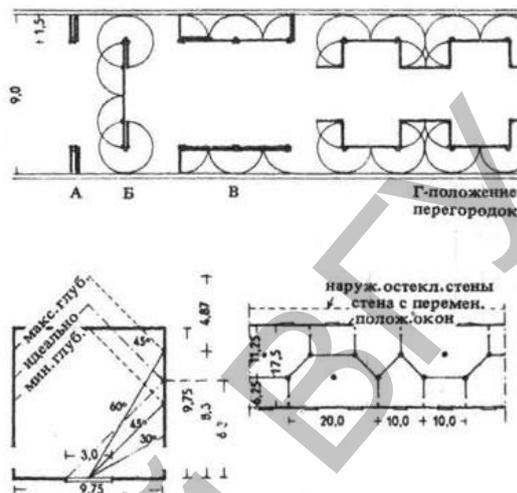


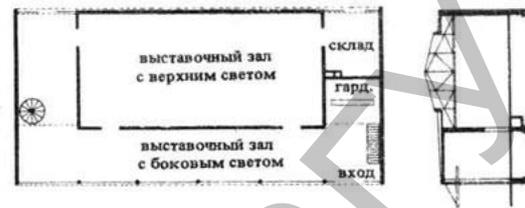
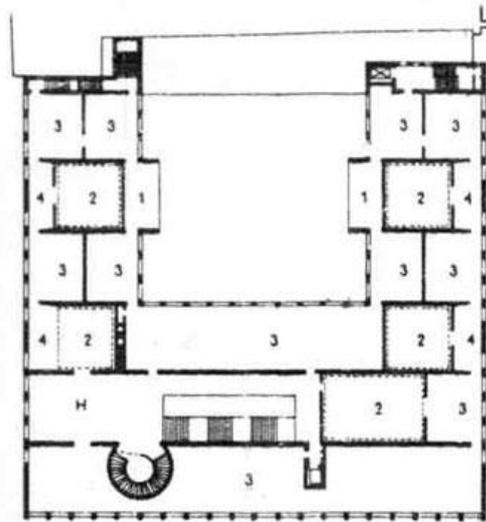
Рис. 11. Выставочный зал с боковым освещением. Наилучшая экспозиция при угле 30–60° и высоте помещения 6,7 м; высота подоконника для экспозиции живописи 2,13 м, для скульптуры – 3,04–3,65 м (по данным Бостонского музея).

Рис. 12. Выставочный зал с удобным размещением экспедиционных площадей. Стенды между колоннами можно передвигать в нужное положение. При устройстве дополнительной наружной стены со сплошным остеклением можно также менять положение световых проемов во внутренней ограждающей стене.

Освещение. Естественный дневной свет является наилучшим источником света (минимальные текущие затраты). Верхний свет имеет следующие преимущества: не сказывается ориентация здания по сторонам света, наличие деревьев и примыкающих к зданию построек, возможность легкой регулировки (жалюзийное покрытие), малое отражение, сосредоточение света на выставочных экспонатах.

Недостатки: сильный нагрев, опасность повреждений от воды и конденсата, только рассеянный свет. Освещение через окна зависит от участка местности, позволяет регулировать температуру и проветривать помещение, хорошая освещенность групповых и отдельных экспонатов, витрины освещаются с задней стороны. Содержание экспонатов и обслуживание посетителей составляют основу деятельности музеев, определяют структуру, состав и площади помещений. При проектировании музеев должен последовательно осуществляться принцип максимального разделения двух основных

технологических потоков: маршрута посетителей и путей перемещения экспонатов и персонала [2].



3.

3.



Рис. 13. План основного этажа музея в г. Кёльне. Архитекторы Р. Шварц и Й. Бернад. 1 – комнаты отдыха; 2 – высокие помещения с верхним светом высотой в несколько этажей; 3 – помещения с боковым освещением; 4 – кабинеты с боковым освещением.
Рис. 14. План 1-го этажа и входа в музей (к рис. 13).

Рис. 15. План и разрез картинной галереи в Дармиштадте. Архитектор Т. Пабст.
Рис. 16. Дом Эрнста Берлаха. Гамбург. Кляйнфлоттбек. Архитектор В. Калморген.

Многогранность деятельности музея выявляется в сложной объемно-планировочной структуре здания. Взаимосвязь помещений характеризуется интенсивностью и регулярностью потоков посетителей и персонала и может быть представлена следующими основными вариантами:

- постоянная связь между помещениями с интенсивными потоками требует их близкого и удобного взаиморасположения без пересечения путей с другими потоками; это в первую очередь относится к группе вестибюль–

- экспозиционные залы и связям внутри группы экспозиционных залов;
- эпизодическая связь помещений с интенсивными потоками, при которой главным становится отсутствие пересечений с другими интенсивными потоками, а второстепенным – доступность помещений;
- постоянная взаимосвязь помещений с единичными перемещениями требует их удобного и близкого разморазещения; пересечения потоков не играют существенной роли; такая связь должна быть между фондохранилищем, фотолабораторией и мастерскими, экспозиционными залами, местами отдыха, помещением администрации; единичные и эпизодические перемещения могут возникать между любыми группами помещений, однако они не влияют на взаимное расположение основных помещений.

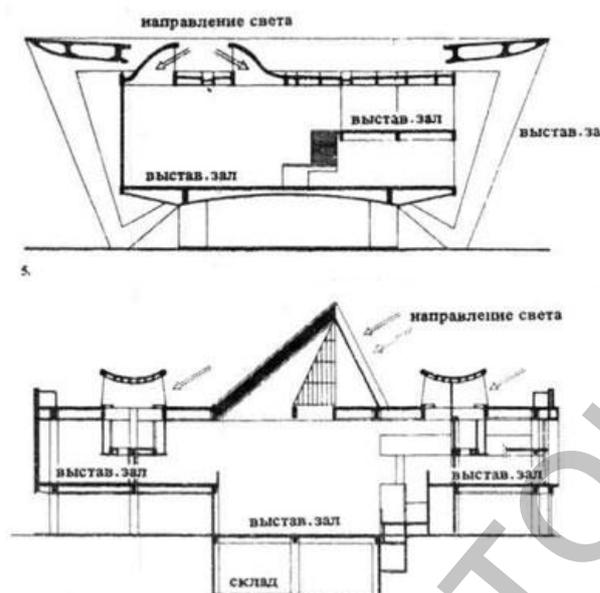


Рис. 17. Разрез музея современного искусства в Рио-де-Жанейро.

Архитектор Реди.

Рис. 18. Разрез национального музея западного искусства в Токио.

Архитектор Ле Корбюзье.



Рис. 19. Разрез музея Чивико

в Турине. Архитекторы Баси и Бочетти.

Для зданий музеев можно выявить три основных типа размещения в зависимости от градостроительной ситуации:

- в парковой зоне – островное, свободное размещение;
- размещение в зоне реконструируемой застройки;
- в составе культурного центра города.

Музей должен быть максимально изолирован от внешней городской среды, защищен зелеными насаждениями и оборудован системой фильтрации воздуха и кондиционирования. Участок музея при размещении его в городской застройке должен быть четко выделен. При островном положении здания границы участка могут быть показаны условно. К участку музея может относиться и часть прилегающей городской или парковой территории, если она тяготеет к музею и образует с ним органическое единство, хотя формально и не принадлежит ему. Участок музея должен представлять возможность для расширения здания в

будущем. Площадь участка музея зависит от величины и характера коллекций.

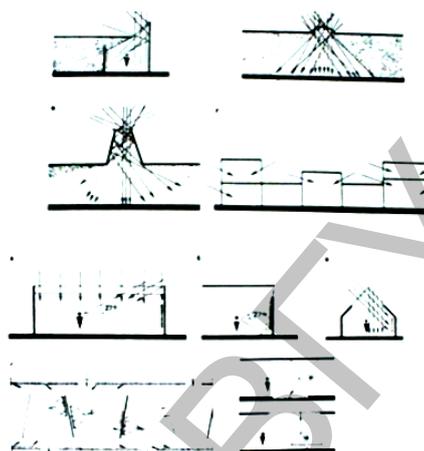
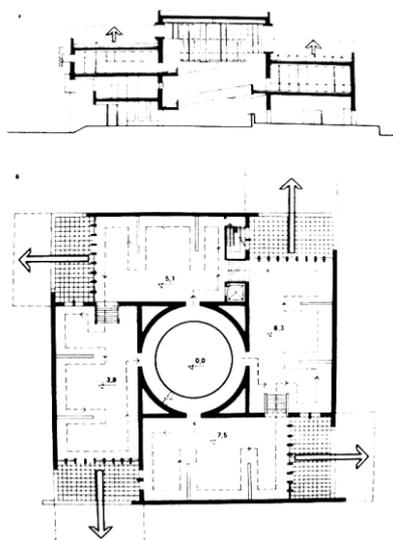


Рис. 20. Градостроительное решение.

Рис. 21–22. Схемы освещения музея.

Участок музея делится на следующие функциональные зоны: входную, экспозиционную, рекреационную, хозяйственную. Все зоны, особенно три первые, могут не иметь четкого разделения.

Входная зона. Вход в музей должен быть не менее чем на 15 м удален от красной линии, образуя зону для психологической перестройки, иногда с экспонатами под открытым небом. При подходе к музею в этой зоне создается пауза, необходимая посетителю, чтобы пережить психологическую перестройку, переориентацию внимания, нужную для знакомства с экспозицией. В благоустройстве входной зоны используются малые формы, средства информации и рекламы, иногда крупные и предметные экспонаты. В непосредственной близости от входной зоны должна располагаться стоянка для экскурсионных автобусов и автомашин. Входная зона, в зависимости от положения здания и его окружения, может быть парадной или камерной, интимной. В определенных градостроительных условиях входной зоной может служить часть площади общественного центра. Автомобильные стоянки принимаются из расчета 10–15 мест на 100 одновременных посетителей.

Экспозиционная зона наиболее значима с функциональной и композиционной точек зрения. Экспозиция на участке музея может располагаться вблизи здания, а может быть связана с улицей с целью привлечения публики. Для этой зоны наиболее характерна живописная планировочная структура с использованием природных возможностей рельефа, а также его организации и элементов благоустройства. Чаще всего экспозиция располагается вблизи здания, занимая внутренние дворики и незастроенную часть первого этажа – галереи, проходы и пр. Она может быть связана с улицей, с площадью с целью включения окружающего пространства в сферу влияния музея с вынесением экспозиции в окружение, в места сосредоточения публики. Для открытой экспозиции отводятся покрытия развитых цокольных этажей, специальные подиумы и площадки. Иногда экспозиция располагается по рельефу на разных, в том числе и заглубленных, уровнях, чтобы экспонаты можно было рассмотреть в разных ракурсах. Наиболее распространены живописные планировочные структуры, при

которых экспонаты свободно расположены на открытых газонах среди групп деревьев. Движение зрителя строится по определенному пейзажному направлению.

Рекреационная зона предназначена для отдыха после осмотра экспозиции, может совмещаться с входной зоной в случае достаточной изолированности последней от города, а также смыкаться с открытой экспозицией.

Хозяйственная зона используется для размещения инженерных служб, необходимых музею: теплового пункта, трансформаторной подстанции, а также складов и гаражей. Необходимо отметить, что современные тенденции направлены на отказ от развитой хозяйственной зоны: технические помещения, по возможности, следует встраивать в подвальные и цокольные этажи здания. Размещение хозяйственной зоны целесообразно со стороны приема и отправки музейно-выставочных экспонатов.

Основными видами деятельности музеев являются: формирование и хранение коллекций, научно-исследовательская работа, организация постоянной экспозиции, устройство выставок, культурно-просветительская деятельность.

Формирование и хранение коллекций. Функциональную программу музей 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.

Как указывает профессор В.И. Ревякин, архитектурный аспект проблемы заключается в необходимости 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.

Научно-исследовательская деятельность складывается из нескольких последовательных фаз. Первая ступень – определение и классификация материала, его возможное использование для дальнейшей научной обработки и в культурно-просветительских целях, размещение поступлений 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. Для проведения научной работы сотрудниками музея и специалистами фондов необходимо обеспечить доступность всех материалов фондовых коллекций.

Основу деятельности музея составляет *постоянная экспозиция*. Она формируется преимущественно из подлинных экспонатов, прошедших предварительную научную обработку. Главные требования к экспозиции:

- единство архитектурно-планировочного построения и научной концепции;
- хорошие условия для посетителей: организация продуманных графиков движения, возможности индивидуального осмотра и в составе экскурсионных групп, учет интересов разных категорий зрителей;
- выразительная форма подачи демонстрационного материала в соответствии со структурой и тематико-экспозиционным планом музея в целом;
- обеспечение сохранности экспонатов: соблюдение требуемого освещения, температурно-влажностного режима, мер по охране коллекции.

Архитектурное пространство музея включает экспозиционные залы и от-

крытую экспозицию. В составе помещений целесообразно проектировать *вводный зал*, где посетители могут получить информационно-справочные материалы о коллекции музея и здании.

Выставочная деятельность является оперативной формой участия музея в современной жизни, выставки организуются из фондов как самого музея, так и других музеев. Они расширяют экспозиционные возможности музеев, привлекают новые категории посетителей. Существуют две основные формы проведения выставок: внутри музея и передвижные, что определяет необходимость специальных выставочных залов и транспортных средств. Основные требования к выставочным залам:

- близость к вестибюлю, возможность беспрепятственного изолированного доступа (без прохождения через другие помещения);
- нейтральность пространственного и художественного решений;
- возможность легкой и быстрой трансформации.

При залах целесообразно предусматривать помещения для хранения выставочного оборудования и инвентаря, проектировать в фондохранилищах специальное помещение для передвижных выставок, максимально приближенное к служебному входу.

К *культурно-просветительской работе* относятся организация выставок, экскурсий, проведение лекций, конференций, семинаров, встреч, вечеров, бесед, показ кинофильмов, работа кружков, что обуславливает необходимость включения в структуру музея клубных помещений – кинолекционного зала, кружковых, а также универсальных пространств.

При этом в зависимости от величины музея параметры помещений варьируются следующим образом:

- в музеях с экспозиционной площадью до 200 м² выявляется зона универсального использования на этой площади;
- в музеях с экспозиционной площадью до 1500 м² проектируются кинолекционный зал на 100 мест и кружковая;
- в музеях с экспозиционной площадью до 2500 м² проектируются кинолекционный зал на 200 мест и кружковая;
- в музеях с экспозиционной площадью до 5000 м² проектируются два зала – кинолекционный на 200 мест и малый зал заседаний площадью 45–60 м², а также кружковые комнаты.

В современных условиях, когда наметился общий поворот к диалогу культур, а музейное здание подчас превращается в универсальный центр искусств, ему в большой степени присуще наличие помещений, характерных для сооружений иного функционального назначения. Так, например, в некоторых музеях проектируются учебные мастерские, зрительные залы, медиатеки.

Хранение коллекций включает проведение мероприятий по сохранности экспонатов в экспозиционных залах и фондах музея. Хранение организуется по видам экспонатов. Основной частью работы являются консервация и реставрация экспонатов.

Объемно-планировочное решение. Здания музеев проектируются высотой 1–3 этажа (как правило, 2 этажа), при этом предпочтительным является *горизонтальное* функциональное зонирование. При использовании *вертикального* функционального зонирования рациональным представляется ступенчатое размещение экспозиции. Особая роль отводится *коммуникациям*: лестницам, пандусам, коридорам, галереям – они должны активно участвовать в формировании внутреннего пространства и режиссуры движения, являясь либо

продолжением осмотра, либо осмысленными паузами.

Организации видов деятельности музея, освещенных выше, и всех функциональных процессов, включаемых в здание музея, соответствуют следующие основные функциональные блоки:

- входная группа помещений;
- экспозиционная часть;
- кинолекционный зал;
- административные, рабочие и подсобные помещения, библиотека;
- лаборатории и мастерские;
- фондохранилища;
- технические помещения.

Функциональные блоки можно скомпоновать в *основные, вспомогательные и обслуживающие* виды помещений.

В зависимости от преимущественного использования посетителями или сотрудниками музея помещения разделяются на две основные функциональные зоны: А – посетительскую (открытую); Б – служебную (закрытую).

Распределение площадей между основными группами помещений зависит от профиля музея, его величины и значимости. Ориентировочные соотношения помещений следующие:

- экспозиционные залы – 45–55%;
- фондохранилища – 20–25%;
- вспомогательные и обслуживающие помещения – 35.

Входная группа помещений:

– *вестибюль*, являющийся важным коммуникационным узлом, с которого начинается развитие архитектурного пространства музея. Именно здесь начинаются и заканчиваются маршруты осмотра, а посетитель получает первые впечатления от музея.

Необходимо отметить, что особенность входной группы музейного здания или комплекса заключается в том, что она должна быть одновременно рассчитана на разовое массовое (плановые экскурсии) и немассовое (индивидуальный осмотр) посещение. В связи с этим функционально и планировочно вестибюль должен включать: гардеробы, места для сбора экскурсионных групп и индивидуальных посетителей, помещения информационного обслуживания, отдыха, контроля, кассы по продаже билетов, буфеты, торговые учреждения по продаже каталогов, книг и сувениров, санитарные блоки. В вестибюле желательно предусматривать помещение для дежурных экскурсоводов. Из вестибюля должен быть организован удобный доступ в экспозиционные, выставочные и кинолекционные залы, в помещения администрации и кружковые комнаты. Как правило, помимо главного вестибюля для посетителей в музеях проектируется служебный вестибюль для персонала.

Расчет вестибюльной группы следует вести исходя из максимальной единовременной вместимости музея, которая составляет 1/5 от общего количества посетителей в день. В случае, если вестибюль одновременно обслуживает помещения для дополнительных видов деятельности, следует увеличить вместимость и этих помещений.

Площадь вестибюля и гардероба может быть следующей, м²:

- площадь гардероба на ед. 0,08;
- площадь для хранения сумок, портфелей на ед. 0,04;
- площадь вестибюля на ед. 0,2–0,3;
- *гардероб*, как правило, располагается в уровне главного входа в здание

таким образом, чтобы не нарушать взаимосвязи вестибюля с залами, коммуникационными узлами, лестницами и лифтами при многоэтажном построении экспозиции.

Помещение контроля делит вестибюль на две зоны: доконтрольную и законтрольную. До контроля размещается распределительный вестибюль с гардеробом, кассами, информационными службами, киосками или магазинами, буфетом, курительными и санитарными блоками, за контролем – входы в основные пространства музея: выставочные и экспозиционные залы, фондохранилища, лаборатории и мастерские. В небольших музеях касса, киоск и контроль могут быть объединены. В вестибюле проектируются также посты охраны, включая пожарный. В крупных музеях предусматривается медпункт;

– *буфет*, который рассчитывается на обслуживание сотрудников и посетителей музея, должен иметь кратчайшие связи с вестибюлем здания и удобную загрузку. В состав помещений буфета должны входить обеденный зал с раздаточной стойкой, подсобное помещение и моечная посуда.

2.1.2 ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЯ

Экспозиционные залы – основное помещение музея, которое и формирует архитектурную композицию здания и его художественный образ. 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 сформулированы В.И. Ревякиным:

- пространственно-планировочное и художественное решение залов в соответствии с тематическим построением 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.

Функционально и технологически экспозиционные залы должны быть связаны с фондохранилищами и мастерскими. В случае расположения их на разных этажах в здании предусматриваются грузовые лифты или подъемники для транспортировки экспонатов.

Наиболее распространенным типом композиции здания музея является расположение экспозиции вокруг центрального вводного зала на втором и третьем этажах. Расположение экспозиции выше третьего этажа нежелательно, что не исключает в конкретных условиях строительства многоэтажных комплексов.

Залы художественных музеев желательно проектировать с естественным освещением с ориентацией световых проемов предпочтительно на северную сторону горизонта; по условиям экспонирования произведений графики целесообразно предоставление им специальных залов.

Экспозиционная площадь на одного посетителя составляет 3–4 м². В небольших музеях (с экспозиционной площадью до 500 м²) следует предусматривать возможность организации на экспозиционных площадях мест проведения встреч, показа кинофильмов, а также временных выставок. 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 необходимо использовать все многообразие архитектурных средств: выбор общей схемы здания, этажности, уровней пола и потолка, пластики объемов и пространств, световых и цветовых акцентов, создание композиционных акцентов и т.п.

Высота рядовых экспозиционных залов принимается равной 4–5 м, больших залов – 6–8 м, высота экспозиционного пояса 1,50–1,70 м на расстоянии 0,8–0,9 м 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 двойной высоте экспоната. Целостность зрительного восприятия экспозиционного пространства ограничивается 24 м [1].

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. Чтобы свести воедино научные, содержательные и функционально-технологические вопросы организации экспозиции, требуются разработка единой художественной концепции музея в соответствии с характером коллекции и ее индивидуальное воплощение в натуре при размещении экспозиции в музее.

Экспозиционные приемы, влияющие на изменение характера внимания посетителей и направление их перемещения: 1 – направленное внимание; 2 – рассеянное внимание; 3 – концентрированное внимание; 4 – отвлеченное внимание.

В 2-этажном здании предпочтительна организация маршрута сверху вниз. Осмотр экспозиции внутри залов организуется слева направо.

При построении графика осмотра экспозиции центральные места следует отводить для размещения ведущих экспонатов, выделяемых средствами художественного оформления (светом, цветом, фоном, обрамлением). Загрузка пола крупными экспонатами и витринами принимается в пределах 20–30%, ширина главного прохода – 2–3 м, второстепенного – 1,5–2 м. Перед ведущими экспонатами желательно оставлять свободное пространство в 10–15 м.

Выставочные залы (залы временных выставок) – неотъемлемая часть современного музея [1]. Выставочная экспозиция тематически ограничена и потому носит более частный информационный характер. Поэтому если постоянная экспозиция музеев обновляется раз в 7–10 лет, то экспозиция выставок меняется через месяц–два. Частая смена экспозиции, изменение требований к ней определяют необходимость в еще большей универсальности выставочных залов по сравнению с экспозиционными. Выставочные залы должны быть приспособлены к установке самых разнообразных конструкций и оборудования. Выставочный зал должен быть максимально приближен к вестибюлю или даже иметь самостоятельный вход. При выставочных залах желательно предусмотреть специальные помещения для хранения инвентарного экспозиционного оборудования, временного хранения и упаковки экспонатов, для различных

подготовительных работ.

Пространственное построение музея может быть различным в зависимости от множества факторов, его диктующих. Однако наиболее характерным современным подходом является использование универсального пространства с гибкой планировочной структурой и возможностью трансформации. Залы музеев могут быть как открытыми во внешнюю среду, иметь идеальную связь с природой (прием галереи), так и изолированными от окружения, обеспечивая сосредоточение лишь на объекте экспозиции.

Кинолекционный зал

Блок помещений *кинолекционного зала* включает: кинолекционный зал с эстрадой, киноаппаратную, комнату при эстраде, фойе при кинозале, которое может быть объединено с вестибюлем. Кинолекционный зал целесообразно располагать вблизи от вестибюля для обеспечения возможности автономного от режима работы экспозиции использования. *Кинолекционный зал* может служить для проведения тематических кинопоказов, семинаров и конференций для школьников и взрослого населения. Кроме кинопроекторных устройств в зале должны быть небольшое возвышение для демонстрации экспонатов, доска и приспособление для развески картин и наглядных пособий, созданы условия для показа диапозитивов и видеофильмов.

Административные, рабочие, подсобные помещения, библиотека

Эта группа помещений должна располагаться обособленно от зоны постоянной экспозиции и иметь свой служебный вход со служебным вестибюлем.

Кружковые и студийные комнаты предназначаются для проведения самых различных занятий, поэтому в них нужно предусмотреть возможность трансформации, приспособления для работы различных групп. Работа музейных кружков и студий основана на изучении материалов музейных фондов и технологии музейных лабораторий. Это не означает, что кружковые комнаты должны размещаться в непосредственной близости от них. Наоборот, их следует удалить друг от друга, так как здесь собирается много людей и помещения становятся источником шума.

Рабочие помещения – кабинеты и общие комнаты, предназначенные для администрации и сотрудников музея. Их желательно располагать вблизи входа – главного или служебного. Рабочие комнаты научных сотрудников могут быть сгруппированы вместе или рассредоточены, находясь около тех отделов, где ведется основная работа.

Научная библиотека музея является хранилищем не только текущей научной литературы, но и редких изданий, входящих в коллекции. Она обслуживает в основном сотрудников музея. Для научной работы предназначаются специальные *кабинеты*, расположенные рядом с *библиотекой*. Площадь помещений для научной работы принимается из расчета 4,5 м² на одного сотрудника – научного работника и 9 м² – на одного руководителя отдела или сектора. Библиотека комплектует свои фонды в соответствии со спецификой музея, обслуживает сотрудников музея и посетителей. Необходимо отметить, что в современном музее функции научной библиотеки существенно расширены в основном за счет двух параметров:

– современные средства хранения информации подразумевают наличие в научной библиотеке компьютерных залов, в т.ч. со свободным доступом в Интернет;

– научная библиотека предназначена также для пользования посетителями

музея.

Лаборатории и мастерские

Лаборатории и мастерские призваны обеспечить нормальную деятельность музея. Их состав может быть различным в зависимости от характера экспозиции. Как правило, это реставрационная мастерская, таксидермическая лаборатория, художественная мастерская, модельная и макетная, столярная и слесарная мастерские, фотолаборатория. Наиболее сложную и ответственную работу ведет реставрационная мастерская – лаборатория, которая должна быть удобно связана с фондохранилищем.

Таксидермическая мастерская представляет собой рабочую комнату, оборудованную письменным столом, книжным шкафом и препараторской.

Художественная мастерская должна быть светлой и просторной, ориентированной на север. Располагается в закрытой зоне музея с хорошей связью с экспозиционными залами, фотолабораторией и особенно поделочной мастерской. В поделочной мастерской ведутся все текущие работы по оборудованию экспозиций и фондохранилища: переплетные, столярные, слесарные, электротехнические, малярные и др.

Фондохранилище – это блок помещений, включающий собственно хранилища по различным видам экспонатов и вспомогательные помещения: помещение приема экспонатов, изолятор, дезинфекционную камеру, фототеку и научный архив, рабочие комнаты и др. Площади фондохранилищ составляют 1/2 от экспозиционных площадей, при этом в экспозиционных залах размещаются 20% единиц хранения фонда.

Размещение и оборудование фондохранилищ, их соотношение с остальными помещениями – проблема первостепенной важности для всех музеев. От этого зависят сохранность коллекций, возможность полноценного проведения исследовательской работы. Хранилища перестали быть складом для экспонатов. Определенная часть хранилищ стала открываться для изучения коллекций. Появляется новая идея расширяющегося фондохранилища, возможность перспективного расширения – изначальное требование при проектировании каждого музея. Действительно, мобильность в организации пространства музеев дает возможность предвосхитить черты музеев будущего. Выдвигалось предложение иметь горизонтальный экспозиционный блок, одно- или двухэтажный, с вертикальным многоярусным фондохранилищем. Все музейные экспонаты подлежат строгому документальному учету и научному описанию с целью обеспечения их сохранности, раскрытия исторического, научного и художественного значений, создания условий для их широкого показа в экспозиции музея и на выставках, использования в научно-просветительской работе и научных целях. Специально оборудованные хранилища должны быть удобно связаны с экспозиционными залами. Их расположение в структуре здания должно обеспечивать возможность перспективного расширения. В хранилищах следует предусматривать специальные места для работы сотрудников с соответствующим оборудованием и освещением. Фондохранилища разделяются на отдельные секции по видам хранимых материалов для создания оптимального режима хранения для каждого. Различают следующие виды фондовых материалов: живопись; графика; документы и памятники письменности; скульптура и архитектурные фрагменты; стекло, фарфор, керамика; металл; одежда, ткани, ковры; изделия из дерева, в т.ч. мебель; археологические коллекции; нумизматика; фото- и кинофонд; драгоценные металлы, ордена и другие уникальные экспонаты (хранятся в сейфе). Режим хранения направлен также на предупреждение повреждений и случаев хищения. В связи с этим

предусматривается соответствующая структура помещений и их оборудование.

Хозяйственные и технические помещения музея должны быть организованы таким образом, чтобы обеспечивать необходимый для них технологический режим (температурный, влажностный, световой, санитарный), так как главной задачей музея является предупреждение или сведение к минимуму процессов старения предметов основного фонда [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шустрова, О.И. Проектирование мультимедийного арт-пространства средствами современного дизайна: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.06 / О.И. Шустрова. – 2009. – 164 л.
2. Нойферт, Э. Строительное проектирование / Э. Нойферт. – М.: Стройиздат, 1991. – 392 с.
3. Ревякин, В.И. Рекомендации по проектированию музеев / В.И. Ревякин, А.А. Оленев. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1988. – 48 с.

2.1.3 ОРГАНИЗАЦИЯ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА МУЗЕЯ

Основной этаж музея предназначен для размещения **экспозиции**. Во многих зданиях он расположен на уровне тротуара или несколько приподнят. Высоко расположенный главный этаж создает определенные эксплуатационные трудности. При выборе уровня основного выставочного этажа необходимо учитывать транспортировку экспонатов, их освещение, перемещение посетителей. В музеях с выставочной площадью до 1000 м² помещения часто располагают в одном горизонтальном уровне. Распространенный вариант объемно-планировочной композиции – объединение вспомогательных и обслуживающих помещений по одну сторону экспозиционных залов. Функциональное разделение помещений на две группы закрепляется введением внутреннего двора для экспозиций под открытым небом. Все помещения получают естественное освещение. Кольцевая экспозиция вокруг двора обеспечивает четкий график движения. При специфических условиях строительства (сложный рельеф местности, своеобразие коллекций и пр.) возможна корректировка такой схемы. В случаях когда площадь основного (первого) этажа недостаточна для экспозиции, под экспозиционные залы отводят второй этаж, где может размещаться также часть административных помещений. Комнаты администрации вместе со служебными помещениями хранилищ часто образуют отдельный вертикальный блок. На втором этаже может располагаться библиотека. Существуют музеи, где используется совмещение в одном зале экспозиции и библиотеки, что является эффективным в небольших музеях с научной, учебной, воспитательной и познавательной точек зрения.

Наиболее универсальный прием для демонстрации экспозиции – зальная планировочная структура с анфиладным и кольцевым графиком движения. При этом могут чередоваться залы, различные по габаритам и организации внутреннего пространства. При проектировании зоны постоянной экспозиции музея необходимо предусматривать достаточно гибкое решение, рассчитанное на наилучшее восприятие экспонатов, при этом зоны рецепции должны сочетаться с зонами релаксации. Своеобразную группу образуют **музеи-панорамы**, в которых требуется круговой обзор, и **музеи-диорамы**, где радиус обзора по некоторым

данным составляет 170° (Музей-диорама «Огненная дуга» г. Белгород, Россия).

Горизонтальное функциональное зонирование характерно для небольших музеев. Одноэтажная композиция здания создает максимум удобств как в отношении взаимного размещения основных помещений, так и в отношении освещения. Преимуществом этого типа планировки является также возможность тесной связи с природой, трансформацией и расширением музея в целом и отдельных его разделов в частности.

Для крупных музеев в основном используется вертикальное функциональное зонирование: верхние этажи отводятся под экспозицию, которая формируется вокруг ядра вертикальных коммуникаций или центрального зала. Хранилища, административные помещения, лекционный зал и различные помещения обслуживания занимают нижние этажи. При таком решении вестибюль является композиционным узлом, с которого начинается развитие пространства по вертикали.

Еще в XIX веке распространились две схемы организации внутреннего пространства музеев – радиальная и сегментная.

При *радиальной схеме* в центре музея находится постоянная экспозиция для основной массы посетителей, по радиусам размещаются отраслевые отделы для специалистов, комнаты для занятий и хранилища.

При *сегментной схеме* музей состоит из нескольких самостоятельных объемно-пространственных элементов, возводимых поочередно по мере необходимости. Каждый такой элемент содержит выставочную зону и помещения для хранения. В крупных музеях эти элементы могут развиваться до отдельных специализированных музеев. Для музея характерны относительная стационарность экспозиции и определенный график движения. Планировка должна быть простой, в ряде случаев следует предусматривать возможность выборочного осмотра экспозиций. 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.

Архитектура экспозиционных залов влияет на объемно-планировочное и 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 ко 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.

Экспозиционное оборудование музея так же разнообразно, как и экспозиция. Оно играет весьма важную роль в формировании облика интерьера зала. Не выступая в музее в качестве самостоятельной художественной ценности, оно должно выполнять важнейшую художественную функцию, заключающуюся в формировании такой предметной среды, которая при разнообразии приемов

демонстрации экспонатов обеспечивала бы стилевое и композиционное единство всей экспозиции музея. Единство оборудования должно преодолеть пестроту экспонатов.

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.

В концептуальном плане трактовка интерьерных пространств музеев решается разными путями. Традиционный тип внутреннего пространства музея, замкнутый и самодостаточный, в современных проектах часто вытесняется более открытым и комплексным. Это 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 приобретают игра открытых и закрытых пространств, а также делается акцент на использовании «полузакрытых пространств» как метафоры 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, добиваясь неожиданных эффектов дополнительных визуальных связей (с городом или парковым окружением). Опасность увлечения этим способом заключается в том, что, когда полностью создают световые фонари и оголяют площади экспозиции к солнечному свету, за 2–3 года полностью «выгорают» фотоизображение и все пигменты красок.

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.

Конструктивное решение

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 (в эпоху постмодернизма есть случаи создания музеев и выставок в «лофт-стиле» в старых заброшенных предприятиях и не годных для промышленного производства зданиях. Здесь есть простор для фантазии устроителей. Единственным препятствием на пути эксперимента является свойство однообразия самого пространства. – И.Г.).

Для организации свободных перетекающих пространств в интерьере сооружения целесообразно использование *каркасной* схемы. Это решение, характерное для модернизма, позволяет изящно определять 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.

Применение большепролетных пространственных конструкций целесообразно для перекрытия безопорных пространств, при этом они всегда сообщают зданию дополнительную образную выразительность как в интерьере, так и во внешнем облике.

В XX веке широко использовались все типы пространственных покрытий: оболочки одинарной и двойной кривизны (в виде гипаров), все типы сводов, куполов, складчатые покрытия, пневматические и воздучонесомые оболочки, а также сложные составные структуры. Пространственные формы для перекрытия зрелищных зальных пространств в современной практике используются всюду. (Сегодня это почти повсеместная практика во всем мире. Особенно ярко она проявляется в решении интерьеров музеев техники, например, Национальный музей авиации и космоса в США (*приложение А, рис. 54*). Огромные пространства залов, свет, динамичная структура указывают на возможности применения большепролетных помещений для организации музеев. – И.Г.) (*приложение А, рис. 55–56*).

Выставки служат для коммуникативных связей, обмена опытом; главная специфика и назначение выставок – выявление и демонстрация новых достижений в той или иной области.

По планировочной структуре можно выявить следующие типы построения выставочной экспозиции:

- регулярное осевое;
- радиально-кольцевое;
- свободно-живописное.

Выставочные павильоны, как правило, небольшие, площадь хранилищ определяется в зависимости от характера выставляемого материала. Постоянно меняющаяся экспозиция – главное отличие выставок от музеев. Требования осмотра выставочной экспозиции те же, что для экспозиционных и выставочных залов музеев. Блок хозяйственных помещений выставок более развит, чем блок этих помещений в музеях: в его состав входят крупные мастерские (столярная, слесарная) для монтажа экспозиции.

По пространственной структуре можно выявить следующие типы выставочных зданий:

- централизованные, отличающиеся компактностью плана и функционально свободным универсальным пространством;
- децентрализованные, состоящие из отдельных блоков,

дифференцирующих тематические разделы выставки.

Объемно-планировочное решение выставок должно выполняться таким образом, чтобы обеспечивать изменение тематики, должно быть гибким, предусматривать в случае необходимости расширение пространства павильона. На выставках, как правило, предусматривается принудительный график движения, исключающий пересечение встречных потоков. Высота павильонов не регламентируется, высота обслуживаемых помещений выставок – 3,3 м.

Выставка как средство демонстрации достижений всегда несет в себе определенную новизну: известные достижения строительной техники, представленные именно на выставках, полотна знаменитых художников, выполненные специально для выставок. Часто павильон сам трактуется как выставочный экспонат – с этой точки зрения подход к решению архитектурного облика выставки в целом можно отождествить с подходом к созданию единого произведения. В настоящее время актуальной тенденцией является создание на базе музеев и выставок многофункциональных, универсальных центров искусств, которые включают в свой состав музейно-выставочные, клубные и досугово-развлекательные помещения, школы искусств, медиатеки [2]. Такова в общих чертах сложившаяся методика проектирования музейно-выставочного комплекса.

2.1.4 ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ОПЫТ БЕЛОРУССКИХ И РОССИЙСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

Как указывалось в первой главе, в настоящее время в нашей республике стоит остро вопрос о реэкспозиции музеев (*приложение А, рис. 57–58*).

Причем эта задача осуществляется в момент очень бурного и динамичного развития почти всех городов Беларуси. И сегодня сфера промышленного производства бетонных конструкций не оставляет архитекторам широкого поля для эксперимента. Время Ф.Л. Райта ушло. Изменилось то, что ныне называют технологическим рывком. В Минске развернуто полномасштабное строительство общественных зданий. Поэтому принято решение о переносе музеев в парковую зону музея истории Великой Отечественной войны, что в общем-то является главным в рекомендации профессора В. Ревякина.

Создание концепции нового здания музея истории Великой Отечественной войны общей площадью 15600 кв. м должно в целом решить вопрос, в каком направлении вообще будет развиваться современная архитектурно-художественная практика музейного строительства Беларуси. В проекте наиболее ярко воплотились современные музейные и выставочные технологии. Первое – это отказ от стендов и витрин в классическом понимании этого слова несколько устаревшей концепции. Это прошлое музеев во всем мире – тип так называемого музея с периодической экспозицией, где все разложено по полочкам. Войну так, видимо, изображать нельзя. Но, с другой стороны, настораживает тот факт, что экспозиционеры пошли по пути построения музея в стиле хай-тек, забывая, что имеют дело не с Минским железнодорожным вокзалом и Национальной библиотекой (пусть даже выполненными таким маститым архитектором, как Виктор Владимирович Крамаренко). А ведь речь идет о драме вселенского масштаба – о войне. Здесь все должно быть четко и лаконично. Возможно, положение изменят голографические изображения и плазменные экраны. Но мы имеем совершенно новый тип музея. Нам, вероятно, придется увидеть что-то принципиально новое. 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. Венцом архитектурного проекта считается купол рейхстага над зданием музея (*приложение А, рис. 59*). Это тоже спорный «танDEM» двух архитектурных школ, где нет выверенной стилиевой ретроспекции. Откуда пришла подобная идея руководителю проектных работ, ясно из его выступления на презентации концепции музея в октябре 2009 года в Минске. Возможно, в век постмодернистских течений все оправдано даже в сфере музейно-выставочного оформления (*приложение А, рис. 60–61*). Следующим фактором проявления новых музейных технологий и их влияния на образ современной музейно-выставочной экспозиции является централизация процесса создания музейно-выставочного оборудования в крупных культурных центрах ближнего зарубежья. Например, компания «Хепри» основана в 1992 году в Санкт-Петербурге при непосредственном участии Государственного Эрмитажа и имеет штат высококвалифицированных сотрудников с многолетним стажем работы в музее. «Хепри» является первой российской компанией, профессионально занимающейся упаковкой и транспортировкой произведений искусства. Компания оказывает широкий спектр услуг. Другой пример. В Санкт-Петербурге ООО «Музейные технологии» предлагает выполнение следующего комплекса работ: разработка и изготовление музейного выставочного оборудования; изготовление мебели по антикварным образцам и элементов деревянного декора из различных пород дерева по индивидуальным проектам; реставрация и воссоздание антикварной мебели. Отраслевое руководство по музейно-выставочному оформлению осуществляется в России посредством деятельности Государственного института архитектуры в Санкт-Петербурге. Одно из новых направлений в деятельности института – оформление выставок, выставочных секций и изготовление нестандартного выставочного оборудования, соответствующего особым музейно-охранным требованиям. За последние годы коллективом этого учреждения разработаны, изготовлены и проведены ряд экспозиций.

Некоторые проекты белорусских экспозиционеров всегда слишком просты в плане реализации. У нас не хватает времени комплексно решить задачу по ретскпозиции музея. Даже при наличии финансирования со стороны государства. И причина, видимо, в том, что мы вынуждены всегда прибегать к помощи иностранных фирм со сложившимся опытом работы на рынке искусства. Как, например, при реализации проекта музея истории Великой Отечественной войны в Минске (2011 г.). Есть примеры интеграции в виде так называемой «народной дипломатии». Одним из них является реализованный проект выставки-акции в г. Балтийске Калининградской области, посвященный Дню Военно-морского флота, а также мероприятиям по изучению исторического наследия самого западного форпоста России. В открытии выставки-акции «Русский морской мундир XVIII–XX вв.» 25 июля 2010 г. приняли участие представители региона; советник консульства отделения посольства Республики Беларусь в Российской Федерации в г. Калининграде Е.Е. Тимохин, начальник «Музея Балтийского флота» Ф.Ф. Валитов, заместитель командующего флотом контр-адмирал А.П. Фещенко и представители мэрии г. Москвы, которые присутствовали на открытии выставки-акции и вручили ценные подарки военным морякам от правительства Москвы. Кроме того на перспективу разрабатываются единый комплексный проект в «Музее Мирового океана» и открытие постоянно действующей экспозиции «Русский морской мундир XVIII–XX вв.» в здании филиала музея «Пакгауз» общей площадью около 120 кв. м с введением диорам, макетов, костюмов, фалеристики, наград офицеров, миниатюрных фигурок

размером 90 мм в литье по оригинальной технологии, художественных акварелей, рассказывающих о создании морского костюма и быта русских моряков с середины XVIII в. до конца XX в.

Применение модульных светильников формирует внутренний вид самого здания независимо от его структуры. Свет диктует форму не только внутреннего убранства, но влияет на мысль архитектора о его внешнем виде. Количество пирамид из стекла и алюминия во Франции, Бельгии, Голландии, Германии коренным образом изменило архитектурный облик городов и многих музеев мира. Совершенствовались пластический язык архитектуры, объемный образ. По новому звучит музейный предмет. Поворот к новым тенденциям наметится лишь с появлением новых музейных и проектных технологий в программах «3DMAX», «BLANDER» и других средствах виртуального проектирования. В Витебске в 2009 году Ю.С. Черняком, О.Ю. Черняком и при участии В.В. Кулененка были использованы технологии 3DMAX анимации для реализации проекта музея истории Лукомской ГРЭС (ведомственного музея). Была попытка выполнить 3DMAX анимацию для презентации исторических событий Отечественной войны 1812 года в районе деревни Студенка (авторы В.В. Кулененок и И.В. Горбунов) при участии Ю. Устинова по заказу Института переподготовки пожарных Министерства по чрезвычайным ситуациям Республики Беларусь.

Под Минском в середине первого десятилетия XXI века была создана новая музейно-выставочная экспозиция «Линия Сталина» – ансамблевый музейный комплекс, посвященный событиям 1941–1945 гг., с привлечением военно-исторических клубов Республики Беларусь, которые ежегодно показывают, как на самом деле развивались события в годы Великой Отечественной войны. К 50-летию юбилею города Новополоцка был осуществлен проект музея истории города – практически единственный уникальный музей нового типа в стране. По своей пластике это музей-экспоцентр, с методикой экспонирования реликвийного материала бытовых предметов первых жителей города. Макет города с высоты птичьего полета развернут на огромной площадке музея. Новые методики позволили внести корректуру в музейный экспозиционный дизайн и дали импульс в создании новой отрасли макетирования музейно-выставочных экспозиций в Мирском замке и Несвиже (*приложение А, рис. 62*).

В 2012 году в рамках проводимых мероприятий, посвященных 200-летию с начала Отечественной войны 1812 года, в Витебском областном музее состоялась апробация результатов исследования на тему «Художественные средства современной музейно-выставочной экспозиции». В качестве решения задачи руководством музея было предложено ввести в экспозиционный пояс макет диорамы миниатюрного характера «Бой под Островно 25 июля 1812 года». Общая характеристика проекта имела большое значение для раскрытия темы. С учетом того, что подавляющая аудитория, посещающая летом музеи, – это дети, диорама была рассчитана на подростковый возраст. Ведь у подростков усиливается интерес к истории, моделированию и макетированию. Вторая часть решаемой задачи – развлечь публику, постараться приблизить вид события вплотную к ней, «оторвать» от просмотра интернет-сайтов, более зримо и многопланово представить исторический факт (*приложение А, рис. 63*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ревякин, В.И. Рекомендации по проектированию музеев: монография / В.И. Ревякин. – М.: ГУЗ, 2003. – 150 с.
2. Дущев, М.В. Концепция архитектуры современного центра искусств: дис. ...

канд. арх. / М.В. Дuceв. – Новгород, 2005.

2.1.5 ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ЗРИТЕЛЯ

Экспозиционный дизайн музея, в свою очередь, включает: архитектурно-пространственную организацию экспозиционного материала (как непосредственно первоисточников памятников истории и культуры – музейных предметов, так и специально подготовленных для экспозиции вспомогательных материалов и художественных произведений) в масштабе музея или выставки; художественно-пространственную драматургию, конструкционное построение и оборудование, цветовую и световую драматургию, создание эмоционально-художественного образа, при полном обеспечении функционально-утилитарных требований сохранности и презентации определенных типов экспонатов в конкретной научной, сюжетной и художественно-выразительной 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.

2.1.6 СВЕТОПЛАСТИКА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА АРХИТЕКТУРУ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ЗАЛОВ

Сама 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 (*приложение А, рис. 64*). После осмотра по периметру зритель снова возвращается ко 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 Беларуси выстроены именно так.

Современные технологии компьютерного проектирования дали сегодня художнику именно тот инструмент, который за сравнительно небольшой срок при проектировании поспособствовал огромной экономии средств и времени. Наиболее полно эти технологии связали опыт всех предшествующих поколений художников-проектировщиков с основными направлениями в прогнозировании ошибок тектонического характера. В данном плане зарубежный опыт доказал, что лучший музей – это связь его внутренней архитектоники с прилегающим рельефом местности. На таком принципе построен великолепный ансамбль

Александрийского музея-библиотеки в Каире. Его пластическое решение во многом предопределило основную тенденцию во внешнем облике здания. Функция полностью следует за формой. Это пример тотальной архитектуры во всем ее многообразии. Если мы учтем подобный опыт, то для будущих 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. 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 Беларуси (*приложение А, рис. 65*). 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. Основной световой поток должен быть направлен на экспозиционный пояс (*приложение А, рис. 66*).

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 применены веларии 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 (*приложение А, рис. 67*).

Как ранее оговаривалось, в концептуальном плане трактовка интерьерных

пространств музеев решается разными путями. Традиционный тип внутреннего пространства музея, замкнутый и самодостаточный, в современных проектах часто вытесняется более открытым и комплексным. Это вполне 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 делается акцент на использовании «полузакрытых пространств как метафоры подвижности и неоднозначности современного искусства (*приложение А, рис. 68*). 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, добиваясь неожиданных эффектов дополнительных визуальных связей (с городом или парковым окружением) (*приложение А, рис. 69*). По данным Р. Келли (Англия), выцветание от люминесцентного освещения составляют 59,4 процента, а от ламп накаливания – 55,2 процента, выцветание же от естественного света принимается за 100. Рациональное освещение должно прежде всего обеспечивать необходимую 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 люминесцентными лампами ее повышают до 300 люкс. Специальная литература содержит данные о различной отражательной способности освещаемых поверхностей неодинакового цвета и разной 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. (*приложение А, рис. 70*). 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 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 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 (*приложение А, рис. 71*). Это экономит площадь и дает равномерное освещение щитов; при таком

расположении стенды нельзя делать длиннее 2,5–3 м, так как дальше этого падает освещенность поверхности. 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 в стык, без переплетов, при этом необходим двойной стеклянный потолок, в котором места стыков верхнего потолка не совпадают со стыками нижнего (*приложение А, рис. 72*).

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:

- организацию центрального ядра – распределительного пространства;
- дифференциацию 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 (*приложение А, рис. 73*). В центре Москвы на глубине 65 метров располагается уникальный объект – «Бункер-42 на Таганке», где есть оборудованный конференц-зал, ресторан, интерактивный музей, банкетный зал. 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 (*приложение А, рис. 74*). 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: и как следование чисто утилитарным (функциональным) потребностям, и как важный элемент архитектурно-композиционного решения объекта (*приложение А, рис. 75*). 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 характерно для модернизма, что позволяет изящно решать архитектуру минимальными средствами, предоставляя полную свободу в поисках

иных композиционных элементов (всевозможных навесных панелей, использование декора). Применение ферм постепенно вытесняется использованием пространственных плоскостей. 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 (*приложение А, рис. 76*).

«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 очевидна *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: изделиям из текстиля, рисункам, акварелям, и вообще любым экспонатам из органических веществ (*приложение А, рис. 77*).

В Египетском музее в Турине больше предметов, особенно подверженных разрушению, чем в любом другом музее. 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 Египетского музея в Турине 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 Египетском музее в Турине с начала предпочтение было отдано естественному освещению (свету), не искажавшему облик интерьеров дворца XVII века. Только в нескольких залах, находящихся во внутренних помещениях, пришлось прибегнуть к соляризации. Конечно, в музее существует система искусственного освещения (без него во второй половине дня и вечером невозможно обойтись ни в одном из помещений), но в ней потребуются внести изменения во время предстоящей переделки экспозиционных помещений.

Именно в связи с планировавшейся реконструкцией в музее с большой заинтересованностью отнеслись к предложению компании «Лученер», взявшей выполнить предварительные исследования по установке в музее 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: появилась возможность обеспечивать безопасность

экспонатов и прекрасно их освещать. В это же время в музее готовилась выставка «От музея к музею: прошлое и будущее Египетского музея в Турине», финансируемая властями области (выставка экспонировалась с 19 октября 1989 года по 21 января 1990 года). Было решено проверить действие новой системы освещения, установив ее во всех витринах музея.

2.1.7 ВНЕШНИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ОБЪЕМА ЗДАНИЯ МУЗЕЯ (НА ПРИМЕРЕ КОСМИЧЕСКОГО МУЗЕЯ БУДУЩЕГО НА ХОДЫНСКОМ ПОЛЕ)

Смысловым и композиционным центром Ходынского поля должен стать *авиакосмический музей*, который будет построен на месте бывшего Центрального аэродрома имени Фрунзе. Микрорайоном в целом занимается ГУП МНИИП «Моспроект-4», проектирующий комплекс жилых домов, дворец спорта «Мегаспорт», бизнес-центр «Линкор», парк «Исторические ландшафты Москвы» и юношескую планерную школу ОКБ им. Сухого. Проект же музейного комплекса разрабатывает 9-я мастерская, которую возглавляет В.Я. Ленюк.

«Проектирование подобного рода строений требует от любой группы разработчиков постоянной координации своих действий, а также несомненного знания и навыков применения последних инновационных технологий, – говорит архитектор ГУП МНИИП «Моспроект-4» Сергей Кондратьев. – Мы создавали нечто большее, чем просто очередной музей для Москвы, мы проектировали самый большой и современный музей авиации и космонавтики в мире» (*приложение А, рис. 78*).

Общая площадь уникального музейно-выставочного комплекса «Космический музей будущего» составляет 40 тыс. м² (из них экспозиция займет 20 тыс.), его длина – 320 м, а высота центральной башни – около 170 м. Крыша музея будет опираться на 80-метровые большепролетные конструкции. Здание разместится севернее бывшей взлетно-посадочной полосы аэродрома им. Фрунзе. В центральной части музея, в большом атриуме, устроенном вокруг вертикального объема, своим силуэтом напоминающего форму первых космических ракет С.П. Королева, будет размещена экспозиция, посвященная космонавтике (макеты ракет, спутники, луноходы, спускаемые аппараты и пр.). Авиационная составляющая экспозиции (самолеты и другая летная техника) расположится справа – в протяженной части здания, напоминающей крыло. Там же предполагается установить и восстановленный легендарный самолет «Максим Горький». К большому экспозиционному залу примыкают помещения, предназначенные для устройства экспозиции летательной техники небольшого размера, исторических архивных материалов, сменных выставок и фондохранилища. И, наконец, последняя часть экспозиции будет размещена снаружи – на самой взлетно-посадочной полосе. Осматривая ее, посетители смогут побывать в кабинах самолетов и лично поучаствовать в имитации воздушного боя (*приложение А, рис. 79*).

Разработчики обязаны были на всех этапах проектирования учитывать современные международные требования к подобного рода сооружениям: экологическую рациональность, возможность применения при строительстве новейших материалов, конструкций и в том числе – внедрения *технологии двойных фасадов*.

Проект этого музея будет первым, где специалисты ГУП МНИИП «Моспроект-4» предполагают использовать технологию сквозного

проектирования на основе информационного моделирования зданий (Building Informational Modeling – BIM). Коллектив 9-й мастерской в настоящее время создает цифровую модель комплекса. Концептуальное проектирование осуществлялось в среде AutoCAD, так как она более привычна для архитекторов, что позволило им сосредоточиться на задаче, не отвлекаясь на знакомство с непривычным интерфейсом. Однако, поскольку вести дальнейшую работу предполагалось на основе единой информационной модели, полученные данные были экспортированы в Revit Architecture. Использование BIM позволило представить проект заказчикам уже на начальном этапе и сэкономить время.

В разработке проекта были учтены все последние инженерные технологии, позволяющие сократить непосредственно потребление энергии и эффективно получать ее извне (например, были специально разработаны пропускающие свет покрытия), так что здание Космического музея будущего (или по-другому Национального музея авиации и космонавтики) будет отвечать всем принципам экологически рационального проектирования.

2.1.8 СХЕМЫ-МАТРИЦЫ В КУРСЕ ПРЕПОДАВАНИЯ «АРХИТЕКТониКИ»

Концептуальный подход в изучении курса «Архитектоника» в подготовке дизайнеров является частью нового учебно-методического комплекса кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова.

Курс «Архитектоника» является составной частью единого комплекса учебных дисциплин при подготовке высококвалифицированных специалистов по дизайну предметно-пространственных комплексов и дизайну интерьеров и включает такие фундаментальные понятия, как комбинаторика, тектоника, трансформация конструкции, различные сопряжения в структуре гражданских и общественных зданий. Трудность в изучении данной дисциплины заключается в том, что сам предмет является стержневой научной дисциплиной и охватывает ряд сложнейших вопросов формообразования. В связи с этим кафедра дизайна взяла на вооружение научные методы выявления качеств самой конструкции. Обратим внимание, что появились исследования зарубежных и отечественных авторов. В основу данного концептуального подхода заложены основные принципиальные разработки лидеров конструктивизма и теоретиков дизайна, таких, как профессор А.В. Ефимов, Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев и др.

Именно поэтому при разработке концепции и методического материала было необходимо выявить способность к абстрагированию у студентов, научить их новым подходам в построении и организации пространства, конструкции внешней декоративной пластики, где цвет и форма являются мощными факторами, моделирующими внешнюю эстетику зданий и предметно-пространственную среду. Дисциплина четко фиксирует акценты волевого и динамичного использования всего арсенала возможностей молодого человека, его неудержимое стремление к фантазии и вымыслу. Не дает уйти в узкие рамки академических канонов, которые сдерживают полет мысли и не дают дизайнеру творить легко и свободно. Предмет является ведущей дисциплиной в области овладения знаниями в конструкции зданий и сооружений на отделении дизайна и выводит студентов на новый качественный уровень креативного мышления. Основная цель изучаемого курса – познакомить с основами тектоники. Какие же тектонические пространства активизируют определенные настроения, чтобы затем можно было использовать

эти средства для создания личностных пространств бытия? Например, первое задание ставит конкретную цель – понять свойства материала. Ведь все пространства, в которых мы живем, тектоничны. Они образованы стенами, потолками, полами, заборами и т.д. А эти стены, потолки, полы и заборы всегда материальны (состоят из какого-либо материала: кирпича, бетона, дерева и др.) а материал организован всегда строго определенным образом: одна его часть образует несущие элементы пространства, другая часть – ограждающие элементы. В этом и заложен *фундаментальный принцип преподавания самого предмета*. Студенты должны проникнуть в суть вещей с точки зрения научной эвристики, применять метод интроспекции, строгой научной логики и поиск наиболее современного метода при решении поставленной задачи на проблемных семинарах и практических занятиях. Ввиду этого совершенно по-новому необходимо было поставить следующие задачи изучения данной дисциплины:

1. Выявить на основе анализа архитектурного сооружения идейно-смысловое содержание мысли и логики архитектора в историческом контексте, где необходимо все время сравнивать между собой архитектурные стили и художественно-композиционные средства образной выразительности этих стилей, дойдя до эклектики, и начав с романского стиля, поэтапно исследовать все тектонические пространства и свойства тех или иных материалов.

2. Определить категории качественной меры основных видов художественно-композиционной организации произведения;

– приобрести навыки сознательного управления таким понятием, как «ранние архитектурно-тектонические системы», с выходом к пониманию тектоники в геологическом контексте и художественном осмыслении действительности (как среда обитания и деятельность человека), включить в творческий процесс понятие «стоечно-балочная конструкция» как наиболее раннюю форму при создании системообразующей основы архитектурно-художественного произведения.

3. Выявить основные средства архитектоники (работа конструкции на сжатие и растяжение, все виды деформации, бионика, цвет, конфигурация, пластика, фактура, пропорции, положение) с точки зрения диапазона внутренней активности данных элементов.

4. Научить использовать весь арсенал художественных графических техник – кисть, перо, аэрограф, тушь, акварель, темпера – в выявлении характеристик таких элементов, как количество и качество, пропорции, размер, масштаб, конфигурация и т.п., добиваться доминирующей роли конструктивных элементов во внешнем пространстве и выявлении пространства, окружающего данные элементы между собой.

5. Научить мыслить категориями композиционного масштаба, такими, как метрический масштаб, пространственный масштаб.

6. Отчетливо воспринимать систему модульного построения пространства и стремиться к оригинальности и гармоничности его конфигурации.

7. Вывести на новый этап осмысления такие сложнейшие элементы, как бионика, то есть взаимосвязь инженерной мысли с живой природой через серию графических упражнений, выявление физических свойств материалов.

8. Изучить особенности построения понятийно-логической системы с точки зрения современных методов научной эвристики, на основе введения таких качественных характеристик, как текстура, фактура, масштаб и масштабность, объемно-пространственная структура, объемно-планировочная структура и др. В процессе овладения теоретическими знаниями у студентов формируются

практические умения и свободная ориентация в сложных проблемных ситуациях, заложенных в учебных заданиях, что позволяет создать благоприятные условия, чтобы исключить возможность прямого заимствования студентами решений не только личного опыта (если таковой имеется), но и опыта самой профессиональной деятельности, что служит повышению объективности оценки степени роста их собственного профессионализма.

Опираясь на основную тематику практического курса архитектоники, теоретические знания, студенты учатся выявлению разнообразных форм организации пространства и методологических принципов проектно-логического анализа формообразования в дизайне, что, в свою очередь, влияет на определение функциональных, конструктивных, технологических и эстетических свойств и качеств объектов дизайна – интерьеров и экстерьеров гражданских и общественных зданий.

В итоге через изучение данного курса студенты расширяют, углубляют и конкретизируют ранее усвоенные знания, в то же время они обогащают свою память новыми понятиями и готовятся к проектной и исследовательской деятельности по созданию разнообразных моделей и объектов средового дизайна.

Все теоретические занятия построены таким образом, чтобы привить студентам основные навыки профессионального конструкторского мышления, научить мыслить системно, осознанно работать с литературными (справочными) источниками. Материал семинарских занятий излагается в определенной последовательности: от простых понятий (морфология) к более сложным. Каждому практическому занятию предшествуют соответствующие теоретические темы.

Вводятся такие понятия, как предпосылки образной организации предметно-пространственной среды, ее природа и принципы формирования; выразительность как средство визуального выражения, уровни организации предметных структур; выразительность материала и технологии; выразительность конструкции, интерпретация технических биосистем; выразительность функции: рабочая функция, потребительская функция (образ потребителя) и конструктивных свойств. Полученные теоретические знания студенты реализуют в ходе выполнения практических заданий на втором году обучения.

Все задания рекомендуется делать по следующей схеме:

1. Изучение и соотнесение между собой различных конструктивных форм и взаимосвязь и взаимоположение несущих частей в ритмическом строе форм, делающем наглядными статические узлы конструкции, закономерности художественно-образной организации и пластической формы экстерьерного и интерьерного пространства.
2. Теоретическая часть.
3. Эскизная разработка задания.
4. Краткий письменный отчет по содержательному анализу.
5. Материалы по графическому анализу.
6. Пластическая объемная композиция, которая выражает структуру задания.

Коллективом кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова предложены теоретический курс, который представляет собой развернутый конспект лекций для изучения онтологических основ «Архитектоники» и фундаментальных понятий в дизайне архитектуры предметно-пространственной среды, и поэтапная методика проведения практических занятий. Итоговые занятия: заполнение схемы-матрицы по данному разделу с нанесением всех элементов предпроектного

анализа и учебно-методических клаузур. (Общее количество матриц – 8 листов размером 60x60 см).

Теоретические основы архитектоники:

Тема 1. Архитектоника как учебная дисциплина, овладение профессиональными методами в организации искусственных систем.

Тема 2. Категории архитектурной композиции (архитектоники).

Тема 3. Средства архитектоники для организации выражения масштаба.

Тема 4. Принципы организации архитектурного пространства.

Тема 5. Проблема художественного образа в современной архитектуре и дизайне.

Структурная модель всего учебного курса «Архитектоника», предложенная кафедрой дизайна ВГУ имени П.М. Машерова (составители кандидат искусствоведения, доцент И.В. Горбунов, заведующий кафедрой кандидат педагогических наук, доцент В.В. Кулененок):

Тема 1. Типология тектонических систем и выразительные возможности архитектоники.

Тема 2. Типы объемно-пространственных структур интерьера и схема их пространственной организации.

Тема 3. Закономерности и особенности проектирования интерьера.

Тема 4. Архитектурная бионика.

Тема 5. Современные методы архитектурной организации предметно-пространственной среды.

Тема 6. Организация функционального архитектурного и предметного пространства.

РАЗДЕЛ 3 ЛАНДШАФТ МУЗЕЙНОГО КОМПЛЕКСА В СТРАНАХ МИРА

Глава 3.1 ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО АНСАМБЛЯ

3.1.1 ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА (Мир, Несвиж, Полоцк)

Значительным событием в Беларуси было открытие в Полоцке Музея книгопечатания и музейного комплекса «Музей-библиотека Симеона Полоцкого». Подобных музеев не было в то время, несмотря на то, что первым в данной группе музеев является Музей Ивана Федорова в Москве. Об этом свидетельствует журнал «Museum» ЮНЕСКО за 1990 год. Собрав в единое целое огромный ансамбль реликвийных предметов, в комплексе с архитектурой, и внося в это свое понимание роли и значения самого предмета исследования, белорусские художники решили самую сложную задачу – всеми доступными средствами донести до людей роль и значение книги как некоего универсума, стержня духовной и материальной культуры человечества. В настоящее время принята государственная программа возрождения Полоцка на международном уровне. К этому процессу подключены средства европарламента по линии ЮНЕСКО.

Личность Симеона Полоцкого увековечена в одноименном музее. Его масштаб, стиль жизни и полная уверенность в своей правоте, энциклопедичность знаний и богатое творческое наследие создали предпосылки к изучению биографии мыслителя. Заслуги в просвещении, его педагогическая деятельность в Московии по воспитанию царских детей, ум, талант и невероятная работоспособность выводят Симеона Полоцкого в ряд величайших мыслителей XVII века. В здании Богоявленской церкви было решено развернуть экспозицию, по своему масштабу чем-то напоминающую старинное патио с огромными анфиладами стеллажей древних рукописей. *Таким образом, в Полоцке сформировался свой музейно-выставочный ансамбль, типично европейский, строгий и величественный (приложение А, рис. 80).*

Минск. Национальный художественный музей Беларуси. Новая экспозиция за главным фасадом музея. В настоящее время в музее хранится 25610 экспонатов. Наиболее значительные коллекции: «Усадебный портрет Беларуси XVII–XIX веков». На выставке представлены работы таких известных художников, как Ф. Горецкий, И. Хруцкий, К. Русецкий, И. Дамель, Ю. Пешка и др. «Белорусское искусство XX века и современное искусство Беларуси» (живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство). «Народное белорусское искусство XVII–XX веков». «Древнебелорусское искусство» (коллекции: пластика и скульптура XVI–XVIII веков, иконопись XV – начала

XIX века, декоративно-прикладное искусство XII – начала XIX века). «Русское искусство XVIII–XX веков» (коллекции: живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство). «Старопечатная и рукописная книга XVI–XIX веков». «Западноевропейское искусство XVI – начала XX века». «Русское искусство XVIII – начала XX века» (*приложение А, рис. 81*).

Музей истории религии (Гродно). В Гродно задача была решена другими средствами. Там на основании методов исторической реконструкции регенерировали все археологические памятники постройки с XIII в., объединив их в единый музейно-выставочный комплекс. Это не просто ансамбль зданий, это чисто европейский подход к сохранению и приумножению великого духовного наследия. Посредством привлечения своих художников заместитель директора музея по научной работе Гродненского историко-художественного музея-заповедника Ю. Китурка смог выполнить очень интересную военно-историческую реконструкцию доспехов ВКЛ второй половины XIV века. Фактически в кратчайший срок была создана вполне современная музейная экспозиция, которая введена в контекст раздела «История развития оборонного зодчества в Беларуси XIV в.».

Совершенно по-другому решается ансамбль древнего **Несвижа**.

Несмотря на возникающие проблемы восстановления замка (в связи с пожаром в 2004 году), современному зрителю все же удалось открыть «жемчужину белорусской архитектуры XVIII века» – древний Несвижский замок. Его экспозиция – практически строгий каноничный образ архитектуры XVIII века, но более современный ввиду применения совершенно новых полимерных материалов. Видимо, мы уже не сможем уйти в полную художественную реконструкцию по причине полной потери старинных рецептов и технологии изготовления тканей и отделочных материалов. В **Мирском замке** еще не воссозданы те условия, которые смогли бы усилить воздействие на зрителя, эмоциональное впечатление от подобного величественного архитектурного сооружения. Это объясняется отсутствием постоянного государственного финансирования и недостатком европейского опыта реставрации, а также медленным процессом проведения всех видов работ. Нет понимания комплексного подхода к проектированию таких объектов. При достаточно больших материальных вложениях в восстановление замка цель так и не достигнута. Основа этих работ – трудоемкая технология изготовления всех элементов декора отопительных печей замка средствами современной технологии в области керамики. И это несмотря на то, что в Беларуси данный вид работ еще в XIX веке был достаточно на высоком уровне развития. В Гомеле работы над воссозданием величественного **дворца Паскевичей** тоже сопровождались введением современных технологий. Например, замена всех оконных рам на полимерные рамы в стиле хай-тек надолго отодвинула понимание реставрации как комплексного, взаимоувязанного процесса. Главными достижениями экспозиционеров являются внутренняя отделка дворца и приведение его внешнего облика в полное соответствие с историко-архитектурными традициями предшествующих веков (*приложение А, рис. 82–83*).

Планы реставрации Мирского замка. Это проведение полномасштабного проекта Министерства культуры Республики Беларусь «Художественно-оформительские работы по договорам для экспозиции «Оборонное зодчество XIV–XVIII вв. объекта “Реставрация и приспособление памятника архитектуры XVI–XX вв. замкового комплекса г.п. Мир Гродненской области”»». Осуществление данного проекта было поручено члену БСД и члену БСА

И.В. Куржалову, известному в республике опытному и знающему специалисту в разработке и осуществлении ряда проектов музеев в Полоцке, Орше, Минске, а также в других региональных музеях. Общая характеристика стиля – это хай-тек с элементами 3DМАХ проектирования и технологиями скульптурного моделирования по компьютерным лекалам в чертежах XVIII века. Это совершенно новый подход не только в практике работ подобного рода, но достаточно смелый проект в практике создания современного архитектурно-художественного музея в целом. Что отличает данный проект от других подходов? Это, прежде всего, полнейшая иллюзия присутствия в залах от созерцания макетов старых белорусских замков. Кварцево-галогеновые светильники, изображения карт того периода времени на банерной ткани. Все это легко и ажурно. Зритель видит не только эпоху каменного зодчества через современные средства дизайна, но и может как бы пройти над замками по специально сделанному мостику из стекла и понаблюдать за всем как бы с высоты птичьего полета. 13 апреля 2010 г. в Национальном художественном музее закончилась выставка «Художники – Мирскому замку». На ней были представлены экспонаты для филиала НХМ в г. Мире – Мирского замка. Экспонаты: гобелены, фаянс, оружие и т.д. – были сделаны отечественными мастерами специально для замка по старинным аналогам и фрагментам настоящих древних реликвий XVI–XVIII столетий. В Мирском замке – одной из резиденций княжеского рода Радзивиллов – всегда сохранялись часть родовых богатств, комплекты драгоценных доспехов, коллекции фарфора, изделий из стекла, бронзы, шикарные средневековые костюмы и т.п. Задача, стоящая перед нынешним владельцем замка – государством, – наполнить отреставрированные залы замка если не аутентичными экспонатами того давнего времени, то хотя бы качественными их копиями, приблизить внутреннее убранство древнего и славного жилища Радзивиллов к исторической правде (*приложение А, рис. 84–88*).

Планы реставрации Несвижского замка. Прослеживается следующая тенденция: хотя бы раз в столетие несвижские князья выделяли немалые средства на реконструкцию утративших прочность или разрушенных построек для того, чтобы вдохнуть новую жизнь в каменные стены замка. Последний капитальный ремонт перекрытий, несущих конструкций, печей, декорирование отдельных комнат осуществлялись в 80-х годах XIX века. В XX веке архитектура здания еще больше пострадала от приспособления его то под лазарет в период Первой мировой войны, то под военный немецкий госпиталь в годы Великой Отечественной войны, а затем под санаторий 4-го Лечсануправления и, наконец, «Белмежколхозздравницы». Текущие ремонты проводились последние 110 лет, создавая лишь видимость внешнего благополучия. Замок находился в аварийном состоянии. Единственное произведение живописи, оставшееся во дворце из богатейшей европейской коллекции, – картина над главной лестницей «Богиня Леда и шесть амуров» – подвергалось увлажнению и разрушалось. Дворцово-парковый комплекс будет приспособлен для культурно-просветительных целей, обслуживания туристов (с набором стационарных музейных экспозиций, залов с передвижными выставками). Проектом предусматривается часть помещений использовать для представительных целей, возможность устройства лекционного зала не менее чем на 100 мест, ресторана, проведения концертов камерной музыки, выступления артистов, костюмированных балов и других форм культурной жизни прошлых эпох и современности. В ходе архитектурно-археологических исследований 2001–2002 годов изучались подземные каменные конструкции на замковой горе и бывшие оборонные укрепления под валами.

Научно-исследовательские работы продолжаются и в интерьерах. Уже сейчас раскрыто много интересного; древние плиты с латинскими надписями над дверными и оконными проемами, фресковая роспись в «Звездном зале», изучаются перекрытия строительной системы, фундаментов и стен.

Вырубили деревья, разрушающие фундамент и стены замка. Решено для быстрого начала реставрации объекта выделить первый кусковой комплекс, включающий въездную Брану, надбранную башню, северный и западный прилегающие корпуса. Здесь планируется разместить экспозиционные залы по темам «История Несвижа», «История строительства и реконструкции замкового комплекса», «История рода несвижских Радзивиллов», а также многофункциональный зал для проведения семинаров, лекций, видеопозаказов, кафе на 30 мест, сувенирные лавки (*приложение А, рис. 89*).

Сейчас идет процесс реставрационных работ на основании научной концепции стационарной композиции, а также поиск сохранившихся в Беларуси раритетных предметов, вывезенных из замка в различные периоды. В 2002 году на условиях благотворительности иностранное унитарное частное предприятие начало восстановление бильярда «BRUSMK» 1900 года выпуска. Решается вопрос о восстановлении картины «Богиня Леда и шесть амуров», Национальный академический театр имени Янки Купалы передал в фонды радзивилловскую вазу. Сегодня все силы и средства Министерства культуры Республики Беларусь направлены на частичное завершение работ в Несвиже. В целом если вести речь о значении белорусского ландшафта, необходимо коснуться готовности научных институтов осветить данную проблему (*приложение А, рис. 90–92*).

Даем правильное определение существующей проблеме (по В.И. Ревякину): «Участок музея включает следующие функциональные зоны: входную, экспозиционную, рекреационную и хозяйственную. Входная зона служит для адаптации посетителей перед посещением музея, местом сбора экскурсий и ожидания. Здесь размещаются реклама и информация. Вблизи от входной зоны следует размещать стоянки автобусов и автомашин. Экспозиционная зона является продолжением постоянной экспозиции в здании и предназначена для размещения различных экспонатов под открытым небом: произведений монументального искусства и скульптуры – в художественных музеях; образцов орудий военной техники, каменных изваяний, археологических фрагментов, памятников народного зодчества, монументальных композиций, посвященных знаменательным событиям и героям – в музеях исторического профиля; образцов флоры и фауны – в краеведческих. Для последних характерно также использование в экспозиционных целях защитного озеленения территории – устройство дендрария. Рекреационная зона предназначена для отдыха посетителей и может быть совмещена с входной или экспозиционными 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:

Экспозиционная площадь, м ²	500	1000	1500	2000	2500	3000
--	-----	------	------	------	------	------

га	0,5	0,8	1,2	1,5	1,8	2
----	-----	-----	-----	-----	-----	---

Наиболее распространенные соотношения различных площадей участка

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

«В общих чертах композиция распространенного в Беларуси парка пейзажного типа планировки базировалась на реализации шести основных принципов, определяющих: **1** – построение паркового иньерья, **2** – элемент регулярности в парадной части ансамбля, **3** – взаимосвязь с окрестным ландшафтом, **4** – подбор и использование дендростава, **5** – устройство водоема, **6** – распределение архитектурных сооружений в парковой зоне» (по А.Н. Кулагину).

Кобрин. На сегодняшний день все данные положения учитываются только в одном музее – Кобринском военно-историческом музее им. А.В. Суворова. Причина – сложившаяся инфраструктура музея, исторически обусловленная появлением в центре Кобрина огромного парка XVIII века, который непосредственно примыкает к музею (*приложение А, рис. 93*). Сам музей расположен на линии туристической зоны в центре города на одной из главных площадей. При этом аллеи получают плавное, подчиненное условиям местности начертание (*приложение А, рис. 94*). В самом парке размещен как бы оазис старинного дендрария времен великого полководца, обилие парковой и мемориальной скульптуры выделяет Кобринский военно-исторический музей как один из ведущих музеев Беларуси (в расчете на количество постоянных посетителей и туристов) (*приложение А, рис. 95*).

Гомель. Что касается главных исторических музеев в областных центрах, то есть смысл их как бы «разложить» по степени внешнего благоустройства, что является сердцевинной исследования. Наиболее точно европейское понимание музея как культурно-исторического комплекса проявляют Гомельский дворцово-парковый ансамбль (создан в г. Гомель 7 ноября 1919 г. как художественно-исторический музей на основании коллекций живописи, скульптуры, предметов декоративно-прикладного искусства, собранных владельцами гомельского дворца князьями Паскевичами во второй половине XIX – начале XX в.) и Гомельский государственный историко-археологический музей (*приложение А, рис. 96–97*). В Гомеле практически все вышеперечисленные нормы взаимодействия площадей застройки в целом соответствуют международному стандарту. Наиболее ярко это проявилось в том, что данный сложившийся ансамбль получил финансовую помощь во 2-й половине – конце XX века. На территории дворцово-паркового комплекса производились ремонтно-восстановительные и реставрационные работы. Одновременно с этим осуществлялась перепланировка экспозиции, открывались новые разделы (к примеру, «Природа края» и др.). И это несмотря на то, что в Гомеле было безвозвратно утрачено 90% музейного фонда. Сегодня только археологическая коллекция составляет 80 тыс. единиц хранения. Что касается ландшафтного озеленения, то с полным правом можно констатировать, что парк г. Гомеля формируется с конца 1830-х гг. и уникален по своей сути (*приложение А, рис. 97*).

В парке произрастают 6430 дерева 44 видов, из них 35% – экзотические и

реликтовые, в том числе гингло-билоба – одно из древнейших растений на планете. В южной части парка находится оранжерея «Зимний сад» и 32-метровая башня обозрения, построенные Паскевичами в 1880 году. В оранжерее на площади 390 кв. м произрастают 600 растений 26 видов, в т.ч. тропических, действует фонтан, украшенный мозаикой (*приложение А, рис. 98–100*).

Вторым по значимости проведенных ландшафтных преобразований является грандиозный ансамбль на берегу Немана.

Гродно. В Гродно перед входом в здание музея «Новый замок» практически сложилась идеальная картина дворцово-паркового ансамбля (*приложение А, рис. 101*).

Все выдержано в стиле позднего классицизма. Осенью 1944 года постановлением СНК БССР был образован Гродненский областной краеведческий музей с природоведческим филиалом и немного позднее преобразован в Гродненский государственный историко-археологический музей с природоведческим и литературным филиалами (*приложение А, рис. 102*).

В 1947 г. исполкомом Гродненского Совета депутатов был передан Старый замок. На протяжении послевоенной истории музея созданы 6 генеральных экспозиций отделов истории и природы края (21 зал), открыты филиалы «Борисоглебская церковь XII в.», музей Максима Богдановича (1 января 1995 г. обрел статус самостоятельного музея) (*приложение А, рис. 103*). Само расположение музея на высоком берегу Немана выделяет его как современный европейский музей достаточно высокого уровня (*приложение А, рис. 104–106*).

Мир. Президент Республики Беларусь А.Г. Лукашенко стал одним из первых посетителей замкового комплекса «Мир», который открыли после длительной реконструкции 20 декабря 2010 г. (*приложение А, рис. 107*). Глава государства ознакомился с тем, как выполнены его поручения по Мирскому замку, и дал новые – по сохранению историко-культурного наследия. А. Лукашенко сказал: «В Беларуси за семь лет будут восстановлены все замки» (*приложение А, рис. 108*). Попытка отреконструировать Мирский замок предпринималась неоднократно силами энтузиастов на протяжении 20 лет, в частности в этом есть заслуга В.С. Бубновского, немало сделавшего для продвижения проекта в жизнь. Отметим, что Мирский замок прост и лаконичен по своей архитектурной организации (*приложение А, рис. 109*). Весь прилегающий к ней ландшафт исключительно детерминирован общей плоскостью. Это традиции оборонного зодчества тех лет. Его единственная ландшафтная составляющая – пруд, выкопанный у основания замка (*приложение А, рис. 110*). Но в этой строгости и лаконичности скрываются мощь и сила сооружения. Плоскость ландшафта совершенно ровная и именно поэтому замок как бы вырастает из этой плоскости. Он очень красив именно ночью при дополнительном музейном освещении. Инфраструктура замка позволяет устраивать под его стенами всевозможные концерты классической музыки. Подобная практика уже давно себя хорошо зарекомендовала в европейских странах (*приложение А, рис. 111–112*). (См. Планы реставрации Мирского замка.)

Брест (*приложение А, рис. 113*). В послевоенный период 40 лет назад был создан мемориальный комплекс в Бресте. Авторский коллектив: скульпторы А. Кибальников (художественный руководитель), В. Волчек, В. Занкович, Ю. Казаков, А. Стахович, художник-архитектор Г. Сысоев. В разработке проекта мемориала участвовали инженеры-конструкторы М. Гордин (главный конструктор проекта), М. Метс, главный инженер-светотехник Л. Рошаль и др. (*приложение А, рис. 114*). Современное состояние мемориала уже подводит черты

перед комплексными работами по озеленению и благоустройству Брестской крепости. Плакучие ивы вдоль канала усиливают драматическое звучание темы войны (*приложение А, рис. 115*). Ландшафтному парку вообще свойственно органическое слияние с природой, поэтому длинный проход до главного входа и посаженные ивы вдоль канала, наличие водоема зрительно расширяют пространство, усиливая динамику стелы и ее драматическое звучание. Крепость как бы утопает в зелени, снимающей усталость от грандиозных монументов, размеры которых гораздо масштабнее человека, а размер центральной композиции главного монумента высотой 31,5 и шириной 50 м, выполненного из железобетона, сильно действует на психику (*приложение А, рис. 116*).

Необходимое условия таких грандиозных проектов – ландшафтное озеленение и тщательный подбор дендростава. В Брестской крепости главным паркообразующим элементом являются живописно высаженные группы деревьев вдоль водоемов, которые создают композиционное и колористическое многообразие паркового ландшафта. Здесь точно найдено соответствие пейзажных групп, строго определенных пород деревьев с выявлением их декоративных качеств в разное время года. Основу растительного состава парков Беларуси преимущественно составляют виды местной флоры и лишь частично дополняются интродуцированными породами деревьев. Со стороны реки Мухавец мы видим стройные голубые ели, которые как бы немного «приглушают» драматическое состояние выбитых снарядами стен крепости (*приложение А, рис. 117*). В настоящее время продолжаются работы по озеленению зоны крепости. Ландшафтное озеленение соответствует требованиям ученых благодаря мягкому европейскому климату самой западной области Беларуси (*приложение А, рис. 118*).

Хатынь. Очень своеобразно тема национального белорусского ландшафта прочитывается в мемориале под Минском. Речь идет о мемориальном комплексе «Хатынь» Логойского района. Авторы: архитекторы Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин. Комплексом руководила Н.В. Кириллова. Он имеет свое лаконичное художественно-пластическое решение именно благодаря сложившемуся ландшафту, очень национальному, глубоко колоритному в любую пору года. Деревья заднего плана как бы завершают композицию и огораживают восприятие самого мемориала. Шестиметровая скульптура С. Селиханова практически масштабна человеку и глубоко трагична по своей замкнутой композиционности. Площадь мемориала довольно значительна – 32 гектара, но в ней нет ничего лишнего. Подчеркнутая драматичность достигается здесь иными средствами: отсутствием деревьев не в черте самого мемориала, а лишь по его периферии. Это его выводит в разряд таких комплексов, как Орадур во Франции и Трептов-парк в Берлине. Подобная европейская традиция мемориалов сложилась в послевоенный период, когда многие музейные работники побывали в США на Арлингтонском кладбище. Это уходящие за горизонт холмы, заполненные крестами или стелами с аккуратно подстриженной зеленью как немые свидетели минувших войн. Драматизм ситуации здесь гротескный, сильный. Филиал был открыт 5 июля 1969 г. И уже тогда явился национальным символом Беларуси, страны, пережившей все ужасы фашизма. Сегодня его ландшафт не изменился и главная мысль архитекторов в этом художественно-пластическом решении прочитывается довольно четко. Продолжение темы минувшей войны прослеживается в музейном комплексе «Усакино» Кличевского краеведческого музея на месте уничтожения невозрожденных деревень Вязень и Селец. Задняя рампа леса как бы дополняет простоту мемориала. Весь мемориал словно стянут к самому ландшафту, и его

композиция проста и лаконична, напоминает партизанские землянки, расположенные за мемориалом и представляющие отдельные звенья музейной экспозиции (жилые и штабные землянки, хлебопекарня, типография, колодец-журавль, кухня, госпиталь).

Раубичи. Музей белорусского народного искусства основан согласно указу Министерства культуры БССР от 14 апреля 1977 г. как филиал Государственного художественного музея БССР.

Музей находится в культовом здании (Раубичском костеле, построенном в 1858–1862 гг.), на территории олимпийского спортивного комплекса «Раубичи». Это место привлекает туристов прежде всего уникальностью исторически сложившегося ландшафта. Здесь мы видим сложение всех вышеперечисленных шести принципов, составляющих и определяющих построение паркового интерьера.

Несвиж. Некоторые исследователи считают, что Несвиж возник на одном из водных путей. Об этом свидетельствуют многочисленные запруды на реке Угле, у истоков которой расположился город. Действительно, на этом месте встречаются две водные системы – река Угла впадает в Неман, к югу от города начинается с небольшого болота река Лань, приток Припяти. Припять – приток Днепра, который нес ладьи в Черное море. Предание говорит, что там, где Угла и Лань близко подходили друг к другу, и возникло поселение людей, которые помогали притягивать ладьи волоком. Затем поселение превратилось в крепость и стало центром небольшого княжества. Поселение было прекрасно укреплено. Этому способствовали и большие болота-трясины, и многочисленные защитники-воины, которые назывались вижами. Трудно было пробраться вражеским войскам через высокие стены крепости. Каждое утро дозорные на башнях докладывали князю о том, что в город не проникли вражеские лазутчики-вижи. От слияния этих коротких слов «*несть-вижей*» и стали называть город-крепость. В ландшафтном отношении здесь мы видим типичный европейский замок. Такие замки есть в изобилии во Франции и Германии. Но нас интересует усадьба Альба – летняя резиденция Радзивиллов близ Несвижа, где был организован своеобразный зверинец, в котором обитали лани, олени, зубры, серны, козы, лоси и даже носорог. При создании идеализированного романтического парка важное место отводилось его архитектурно-декоративному оформлению. Вероятно, при современной реэкспозиции устроители вернуться к этой традиции.

Витебск. Город имеет не совсем удачное расположение краеведческого музея по ул. Ленина в здании городской ратуши. Его три филиала расположены практически здесь же на площади Свободы. Кроме парка имени Фрунзе, расположенного недалеко от музея, нет ни одной ландшафтной составляющей. При современном состоянии проблемы мы не можем говорить о своеобразии места размещения музея. Это другой тип музеев. Архитектурная составляющая в нем – здание самой ратуши, построенной в 1772 г. И исторически так сложилось, что выбор пал именно на это здание в советский период, и впоследствии городские власти практически ничего не изменили. Сегодня можно вести речь об обновлении концепции развития всего музейного комплекса. В городе восстановлен архитектурный памятник XIX в. на Успенской горе. Там же расположен губернаторский дворец – исторический памятник архитектуры XVIII века (*приложение А, рис. 119*).

Принято решение о воссоздании экспозиции «Губернский Витебск» именно в этом здании. Само место и близость некрополя, где похоронены лидер партизанского движения М.Ф. Шмырев и старшие офицеры; памятник

Отечественной войны 1812 года архитектора Н. Кибардина говорит о том, что это был бы идеальный вариант возобновления темы регенерации историко-культурного наследия Витебска как одного из старейших культурных центров Беларуси. Заслуживает внимания филиал «Здравнево», расположенный недалеко от г.п. Руба (*приложение А, рис. 120*). Музей-усадьба особенно привлекает туристов в связи с тем, что это единственное мемориальное место, где жил и работал И.Е. Репин. Весь участок и прилегающий к нему пруд сейчас восстановлен именно в том виде, какими они были при жизни художника. Река Двина как бы омывает исторически сложившийся ансамбль. Несколько другое решение было найдено скульптором В. Аникейчиком при создании комплекса в г.п. **Ушачи** Витебской области. Здание музея с прилегающей аллеей очень хорошо вписывается в ландшафт тихого белорусского городка. Его построили в 1970 году, и за его создание художник Э. Агунович получил государственную премию Беларуси 1993 года. Но речь идет о мемориале «Прорыв» и его пластическом решении и влиянии на ландшафт. Фигура воина в едином порыве с гранатой в руках грандиозна. И здесь ландшафт как бы подчинен ей. Он приземист, прост и особенно не нуждается в дополнительной декорировке. Это, пожалуй, единственное, что выгодно отличает его от других ансамблей. Он по духу белорусский и глубоко проникновенный, ввиду чего сама природа с кустарниками, травой являет собой гармоничное дополнение с бетонным изваянием.

К сожалению, можно констатировать, что ряд проектов последних лет на Витебщине так и не удалось реализовать (*приложение А, рис. 121*). В городе нет упоминания, что здесь жили и работали, например, К. Малевич, философ А. Лосский и ряд других выдающихся деятелей культуры. Трудями энтузиастов был сделан музей М. Шагала. Сейчас стоит вопрос о создании музейной зоны на ул. Покровской (*приложение А, рис. 122*). Видимо, это во многом меняет музейный климат в городе (*приложение А, рис. 123–125*).

3.1.2 Ландшафт музейного комплекса как образная картина мира

Проблема сложения белорусского музейного ландшафта очень сложна. В республике проводится много мероприятий, достаточно близких к решению вопросов экологии. Например, восстановление реки Припять и белорусской ирригационной системы. Несомненно, здесь есть резервы в проведении музейных мероприятий, если вести речь об уникальности этой системы с точки зрения ее музеефикации и введения ее в туристическую зону. Современный архитектурно-художественный музей Беларуси (принципы композиционного формирования и художественного оформления) – тема, продиктованная многими причинами. Первое и главное условие – выдвинуть на передний план общую гипотезу развития современного архитектурно-художественного музея как нового социокультурного института со сложившейся методикой реликвийного показа. Отодвинуть догматизм предыдущих лет, когда складывалась отечественная архитектурная школа. Ведь на арену сегодня выходит общество потребления – и сами архитекторы вынуждены выполнять новый социальный заказ.

Справочником «Музеи Беларуси» и тремя монографиями А. Гужаловского мы не можем закрыть тему становления белорусского музея как важнейшего инструмента воспитания молодого поколения. Если в Западной Европе в результате тесного взаимодействия рыночной экономики, деятельности

меценатов в первую очередь и уже потом государства сложилось понимание, что символ государства – это, прежде всего, музей, а уже потом гимн, флаг и многое другое (как пример – города-музеи в Италии). У нас каждое местечко, каждый пруд, небольшие фольварки могут и должны стать музейными единицами. Для этого в республике уже сделано немало, но еще очень многое необходимо изменить, поставить в ранг национальной политики государства.

Кроме этого проблема сложения белорусского музейного ландшафта нашла свое отражение в *материалах республиканских научно-практических конференций* в Витебском областном краеведческом музее. Яркий пример – «Краткий исторический обзор событий Отечественной войны 1812 года на Витебщине» (10 октября 2010 г.). В материалах научных конференций затрагивается очень серьезный аспект данной проблемы – подготовка 200-летию Отечественной войны 1812 года. Эта дата дает повод судить о том, что мы сделали по регенерации историко-культурного наследия с российской стороны и департаментом культуры Франции. В настоящее время подобным вопросом занимается только один Фернан Бокур. Кроме этого лучшим проектом мирового уровня является памятник жертвам войны 1812 года (д. Студенка под Борисовом), установленный по проекту Э. Артимовича. Мы почитаем не только свою историю, но и судьбы других солдат так же, как об их памяти заботятся в Германии, Италии, Франции. Видимо, судьба международных проектов зависит не только от личности художника, как это было всегда, но и от политического статуса самой проблемы увековечения событий прошедших войн на территории Республики Беларусь (*приложение А, рис. 126*). Кроме этого на методологию исследования оказали влияние статьи и публикации последних лет (например, «Проблематика мемориалов, посвященных Великой Отечественной войне, на Витебщине 1980–2000 гг.»), в которых говорится о том, что необходимо принять во внимание при разработке концепций в сфере международного туризма для привлечения иностранных инвесторов в Республику Беларусь во втором десятилетии XXI в.

В небольших самостоятельно развивающихся республиках СНГ еще не сложилась своя школа музейного оформления, но опыт приходит не сразу, а в непосредственном контакте с ведущими экспозиционными школами России.

Автор данной монографии имел опыт экспозиционной работы при оформлении Музея этнографии в Могилеве. Исходным документом для начала работ по архитектурно-художественному проектированию экспозиции явилась научная концепция, в которой содержится достаточно полная характеристика общего экспозиционного замысла. На ее основе, а в ряде случаев после написания расширенной тематической структуры (тематического плана), создается генеральное решение экспозиции, то есть первоначальный художественный проект. В нем разрабатывают общие стилевые принципы раскрытия содержания экспозиции архитектурно-художественными средствами. Музей этнографии как филиал Могилевского областного краеведческого музея имени Е.Р. Романова создан в 1980 г. решением Могилевского облисполкома. До 1996 г. – отдел МОКМ. Для посетителей открыт в 1981 г. Основной фонд музея в 2008 г. насчитывал **2400 экспонатов**. Площадь помещений **693 кв. м**. Музей имеет две постоянные экспозиции («Земли родной круговорот», «Могилев губернский») и выставочный зал для сменной экспозиции. Первая экспозиция открылась в 1999 г. В ней отражены особенности культуры и быта самого многочисленного сословия XIX – начала XX в. крестьянства Центрального Поднепровья: этническая история народа, жившего на этой территории, характер расселения, хозяйственные

занятия и орудия труда, народная архитектура, традиционный костюм, ткачество (рушники), декоративно-прикладное искусство. Проект был выполнен в Санкт-Петербурге дизайнерами комбината живописно-оформительского искусства (КЖОИ) Ленинградского худфонда В. Бирюковым и В. Токмаковым. В 1999 году сметная документация и монтажные листы проекта были переданы студии «МАКЕТ» (г. Витебск). С января по ноябрь 1999 г. почти непрерывно в музее проводились под личным руководством экспозиционеров И.В. Горбунова (Витебск) и В.В. Комарова (Могилев) работы коллективом художников. Были выполнены все манекены, оборудование, этикетаж. В состав группы входили и минские художники под руководством В. Кондратьева. Иконы и рушники – результат фондовой работы, восстановление некоторых икон – отчет о проведении реставрационных работ и сама экспозиция в своей видовой структуре – это выставка новых поступлений. То есть сама работа экспозиционера и ее художественное решение – результат поисков пластического языка. Таким образом, вся экспозиция развивалась по классической схеме: А. Организация экспозиции: организация экспозиции в соответствии со сценарием: пролог; завязка; кульминация; развитие; финал. Б. Пространственная организация экспозиции выполнена в разных уровнях в соответствии с тематической структурой: археология и поселение Поднепровья. Диорама «Проводы зимы». В. Экспонат «Сани». Г. Зона манекенов «Коляды». Д. Зона манекенов «Встреча весны». Е. Зона манекенов «День матери». Ж. Экспозиция «Троица». З. Экспозиция «Купалле», «Спас». И. Экспозиция «Дяды» (старик со свечой). К. Экспозиция «Обработка льна». Л. Зона манекенов «Свадьба». М. Экспозиция «Дожинки». Н. Экспозиция «Народные ремесла». Центр. «Календарь крестьянина» (маршрут движения посетителей по замкнутому кольцу). При входе в музей слева: зона книг и сувениров. По линии прямо: вход на второй этаж, где расположен следующий раздел музея: «Могилев губернский». Были выполнены эскизы к экспозиции «Встреча весны». Наиболее сложным этапом является выполнение экспозиции в натуре. Начало экспозиции: поселение белорусов, археология, манекен крестьянина со свечой в руке (*приложение А, рис. 127–130*).

Общий вид зала: «Ткачество и народные промыслы», «Сбор меда. Спас», «Троица», «Свадьба». Композиционное размещение манекенов на подиуме. Выполнение в натуре. Композиция «Свадьба». Главным этапом формирования экспозиции было создание групп манекенов оригинальной конструкции. Проблема заключалась в том, что качество манекенов заводского изготовления в конце 1990-х гг. было низким. Турецкие фирмы, которые сформировали современный рынок этого рода продукции в тот период времени, свои услуги не могли оказать при формировании среды музея. Пришлось выполнить 26 манекенов по группам (материал: гипс, картон, проволока, металл листовой, трубы металлические).

Видовая структура – это нечто другое, хотя есть достаточно много общих черт. В круг предметов входят и бытовая характеристика, и предметы повседневного быта, которые через несколько десятилетий выводятся из утилитарного оборота и входят в новое содержание, называемое музейным предметом. Еще вчера это была прялка для изготовления льняной нити, а сегодня на невысоком подиуме установлена фигура крестьянки в окружении этих предметов. Кроме подиума на боковой поверхности стен были выстроены из струганых досок панели на всю высоту помещения и на потолке такого же рода квадратные модули размером 1,8x1,8x0,25 м с размещением осветительного оборудования. Общий цветовой строй стен золотисто-соломенный. Сама фактура

дерева – основного материала, который использовал крестьянин, должна была, по замыслу экспозиционеров, «держать» структуру экспозиции и выполнять образно-наглядную функцию. В центре зала по структуре ТЭПа установлен модуль-четырёхгранник, символизирующий четыре времени года и солнцеворот – главный культовый элемент древних славян. В верхней части должны были размещаться иконы с ниспадающими рушниками, с описанием обряда. (В первом варианте колонна должна была вращаться по оси (*приложение А, рис. 131*). Впоследствии от этого было решено отказаться ввиду сложности эксплуатации системы. Все это в комплексе должно было отвечать всем типам выставок, на которых мы уже концентрировали свое внимание: и тематическим выставкам, в основе которых лежит определенный сюжет; и фондовым выставкам, которые знакомят посетителей с малоизвестными и малодоступными коллекциями, и отчетным выставкам, которые создаются по результатам реставрационных работ; по итогам комплектования фондов так называемых выставок новых поступлений. Все это было собрано в единый комплекс.

Китайская Народная Республика. Культурным центром страны является Пекин, где располагаются: 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 коллекций предметов искусства, музей естественных наук, храм Жадитового Будды. В Гуанчжоу музей Гуанчжоу, мавзолей Сунь Ят Сена, пагоды Женхай. Пещеры Могао в провинции Ганьсу скрывают 2400 раскрашенных статуй и настенную живопись на площади 45 тыс. квадратных метров. 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 (*приложение А, рис. 132*).

Однако для нас более актуальным является путь развития современного архитектурного дизайна Китая в контексте исследуемой темы. Это музей камня Ли Йе Хуана. Его стены практически не имеют окон. Сочетание рустованного облицовочного камня является той самой пластикой выражения цельной идеи структуры музея, без которой его нельзя рассматривать именно с точки зрения самой культурной традиции Китая, отличающегося характерным крайним уважением к этому материалу (например, Великая Китайская стена). Соответственно, совокупность двух абсолютно прямоугольных объемов, вставленных друг в друга, и образует, по замыслу экспозиционеров, цельную, структурированную эстетическую среду музея в целом.

Необходимо отметить, что этнография региона, как правило, отражается в архитектонике музея. Музей Израиля в Иерусалиме – это этнографическая экспозиция, рассказывающая о жизни древнего народа и по своей архитектонике напоминающая юрту. Столь лаконичное решение объясняется особенностью жаркого климата Израиля и особенностью построения экспозиции (*приложение А, рис. 133*).

Еще более оригинальным является Музей «Титаника» в доке Саутгемптона (Великобритания). И знаменитая лестница в интерьере корабля, столь знакомая по фильму Джеймса Кэймерона, с одноименным названием. В музее показан момент столкновения с айсбергом. Размер макета «Титаника» практически выполнен по

обмерам для кинопостановки известного режиссера (*приложение А, рис. 134*).

Современные интерьеры – дань новым веяниям в архитектурном дизайне: концептуализму и параметризму. Фантастические комбинации объемов, отсутствие геометризированной логики выводят эти проекты в разряд новых веяний в архитектуре. 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 «блобитектура», или «блобизм». Здания с амебными формами или виртуальные темы и композиции создают перетекающее пространство без резких граней и жестких геометрических форм. В виртуальном дизайне такие эксперименты ведут архитекторы групп НОКС и Асимптота (парящие в невесомости формы, напоминающие очертаниями медузу). Очевидна связь блобизма с характерными для 80-х годов прошлого века поисками в отдельных направлениях архитектурной бионики (кишечно-полостная архитектура), с надувными сооружениями (павильонами выставок, оранжерей и др.), которые были модными недолгое время. Современные композиции «блобистов» имеют аналогии и с органичной архитектурой, имитируя формы ландшафта и т.д. Блобом может считаться любая форма, представляющая новый продукт компьютерного эксперимента. Под таким углом зрения выстроено здание Музея Внутренней Монголии в Китае (*приложение А, рис. 135*).

Гронингенский музей – главная достопримечательность города, строили его два всемирно известных дизайнера – Филипп Старк и Алессандро Мендини, а также австрийское бюро Куп Химмельблау, придумавшее для части шедевра такую веселую форму, как деконструктивный параллелепипед. Музей, частично забравшийся в воду канала Вербиндингс, встречает всех гостей, приезжающих в город на поезде (*приложение А, рис. 136*).

Новое прочтение темы музея в структуре городской застройки можно проследить на примере Музея истории г. Красноярск. В брутальном стиле, строго выстроенный на высоком берегу Енисея и обозреваемый со всех сторон комплекс смотрится как былинный русский богатырь. Его внутренняя структура логична и подчинена логике повествования экспозиции. Она резко отличается от догматизма российских музеев второй половины 1970-х – конца 1980-х годов брежневской «эпохи застоя». Это новая эстетика. В залах много света и воздуха и все подчинено не только конкретике экспонатуры, но и выявлению былинного эпоса покорения Ермаком Сибири (*приложение А, рис. 137*).

Уже совсем по-другому воспринимается Музей Мирового океана в Калининграде. Сама идея создания Музея Мирового океана к руководству города пришла не сразу. Само место на реке Преголь, недалеко от здания Дома офицеров флота, было выбрано для того, чтобы в ряд разместить четыре вида судов (в хорошем техническом состоянии, что важно для музея техники. – *И.Г.*). Первое судно Музея Мирового океана на Набережной Петра Великого и исторического флота – обыкновенный рыболовецкий траулер «СРТ-129», второе судно – дизельная подводная лодка послевоенного периода Б-413, третье – «Витязь», научно-исследовательское, которое было приписано Российской академии наук, четвертое – системы космической связи для поддержки и сопровождения в океане космических аппаратов «Виктор Пацаев» (названо судно в честь летчика-космонавта, погибшего во время испытаний космического корабля системы «Восход» в 1965 году. – *И.Г.*) (*приложение А, рис. 138*).

Военно-исторические музеи имеют свою внутреннюю логику построения, где самым главным экспонатом являются именно артефакты (например, Музей-диорама «Огненная дуга» в Белгороде). Радиус кривизны холста в 280° подчинил архитектурную логику здания. Впереди блок адаптации зрителя перед просмотром огромного величественного холста. Музей является доминантой города. Интерьеры и диорамные произведения студии военных художников имени Б.М. Грекова в Центральном музее истории Великой Отечественной войны в Москве на Поклонной горе достаточно полно освещены в монографии автора «Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века» (*приложение А, рис. 139*).

Рассмотрение следующей темы актуально, так как именно музеи Франции составляют наибольший интерес для современного общества как объекты туризма. Вообще, Франция сама по себе привлекательна для туристов. Эта страна находится на западе Европы – в самом крупном туристском регионе мира. Она имеет исключительно выгодное туристско-географическое положение, омывается несколькими морями и имеет большую протяженность границ с другими экономически развитыми странами – туристскими державами. Климат Франции в целом благоприятный в туристском отношении, природа – многолика. Страна славится своей архитектурой, искусством, особое место занимает виноделие, но главным достоинством Франции по праву считаются ее великолепные музеи.

Лувр – это не только архитектурный памятник, бывший дворец французских королей, но и один из самых известных музеев мира. В нем собрана богатейшая коллекция разнообразных экспонатов. Здесь можно найти барельефы из ассирийских дворцов, египетскую живопись и многое другое. Лувр – средневековая крепость, дворец королей Франции и музей в течение последних двух столетий. На архитектуре дворца остались свидетельства его более чем 800-летней истории. Средневековая крепость, которая впоследствии превратилась во дворец, была построена Филиппом Августом в конце XII в. В дальнейшем Лувр неоднократно перестраивался и достраивался, менял свой облик. Шли годы, менялись короли. Кто-то предпочитал жить в Лувре, кто-то за его пределами. Но все они вносили что-то свое в облик дворца. В 1682 году, когда королевский двор был перенесен в Версаль, все работы были заброшены, Лувр пришел в состояние упадка. В 1750 году даже шла речь о его сносе. После бурных лет Революции работы по строительству Лувра были возобновлены Наполеоном. Современный вид замок приобрел в 1871 году. Ядром собрания картин, известного сегодня на весь мир, стала коллекция Франциска I, начатая им в XVI веке. Ее пополняли Людовик XIII и Людовик XIV. 10 августа 1793 года галерея была открыта для посещений и стала музеем. Особый вклад в расширение коллекции внес Наполеон I. С каждой побежденной нации он требовал дань в виде произведений искусства. В наши дни каталог музея насчитывает 400000 экспонатов.

Коллекция Лувра включает экспонаты, датирующиеся периодом зарождения древних цивилизаций. Этим подтверждается «энциклопедичное» призвание музея. В 1981 году по решению Президента Республики Франция Франсуа Миттерана начались реставрационные работы в Лувре. Самые древние части (развалины главной башни) были восстановлены, а во дворе Наполеона появилась знаменитая пирамида, при помощи которой осуществляется связь между новыми залами и двором. Автор пирамиды – американский архитектор китайского происхождения Пэй Йох Минг (*приложение А, рис. 140*).

Музей Оранжереи. Здание бывшей оранжереи дворца Тюильри было выстроено в 1852 году. Самого дворца давно уже нет. А оранжерея, пережив ряд

метаморфоз (здесь в разное время были склад, приют для мобилизованных солдат, проходили выставки промышленности и собаководства), наконец, стала в 1927 году музеем. Второй раз после глобальной реконструкции музей открылся в 2006 году. Первый этаж – практически филиал музея Орсе. Здесь полотна Моне и Ренуара, Сезанна и Модильяни, Пикассо и Сутина. Овальные залы второго этажа – это восемь больших панно «Кувшинки», которые Клод Моне завещал Франции при условии, что эти полотна будут экспонироваться всегда вместе. Высокие потолки и обилие света помогают восприятию картин, высвечивая то мощные, а то едва заметные мазки кисти мастера (*приложение А, рис. 141*).

Музей Огюста Родена. В залах этого музея разлиты нежность и печаль, страсть и энергия. И даже тот, кто вовсе не причисляет себя к поклонникам скульптуры, находит здесь нечто созвучное своей душе. Около 300 работ великого Огюста Родена, выполненных в бронзе и мраморе, передают самые разные оттенки человеческих чувств и эмоций. Экспозиция была открыта в 1919 году, спустя два года после смерти мастера, в отеле Бирон. Имя особняка «подарил» французский военачальник – маршал Бирон, который владел им с 1753 по 1788 год. Он ничего не изменил в интерьерах дома, зато кардинально перепланировал примыкающий к дому парк. Маршал увеличил в два раза его площадь, распорядился вырыть круглый бассейн и разбить английский сад. Финансист, монахини, скульптор... Отель Бирон был выстроен между 1727 и 1737 годом для парикмахера Авраама Пейренка де Мораса, разбогатевшего на спекуляциях ассигнациями. Процесс возведения здания контролировал королевский архитектор Жан Обер. После того как маршал Бирон умер, особняк переходил из рук в руки до тех пор, пока его не продали трем монахиням из Общества святого сердца Иисуса, которые открыли тут школу-интернат для девочек. В это время в саду был разбит огород и выгорожено место под пастбище, а особняк серьезно пострадал. Монахини, стремившиеся к аскетичной обстановке, изъяли из дома все излишества и украшения. Элементы первоначального декора музей сумел выкупить только после Второй мировой войны. Община была выселена из отеля Бирон в 1904 году. В ожидании покупателя комнаты в доме сдавались разным людям. Тут успели пожить Жан Кокто, Анри Матисс, Айседора Дункан. Это продолжалось до тех пор, пока в 1908 году Огюст Роден не арендовал четыре комнаты под свою студию. Еще спустя три года строение перешло в собственность французского правительства, скульптор занял все здание и задумал преподнести все собрание своих работ в гипсе, мраморе и бронзе в дар государству с условием, чтобы оно осталось в особняке Бирона и после его смерти составило коллекцию музея Родена. В окружении резных деревянных панелей и огромных зеркал в отеле Бирон выставлены торсы, кисти рук и, разумеется, законченные шедевры Родена. Несколько работ находятся в саду, окружающем музей. Многие скульптуры словно вырастают из неотесанного куска мрамора, и от этого еще сильнее чувствуются их энергия и внутренняя мощь. Возле некоторых работ значится имя ученицы, музы и возлюбленной Родена Камиллы Клодель. Часто они работали над композициями вместе. Однако почти всегда под их общими творениями стояла лишь одна подпись «Роден». Тем не менее гипсовая «Клото», скульптура «Зрелый возраст», где Камилла изобразила себя, стоящей на коленях, композиция «Волна» из оникса и бронзы показывают хрупкость и оригинальность ее таланта (*приложение А, рис. 142*).

Национальный железнодорожный музей Франции. Прежде чем попасть к локомотивам, мы проходим через относительно небольшое помещение, где расположены витрины с железнодорожными устройствами и артефактами.

Некоторые экспонаты на входе в зал можно осматривать не только с обычных ракурсов. Например, паровоз снизу или в разрезе 232 U 1. Виден заборчик, не позволяющий подойти близко. Раз в полчаса эти двухметровые колеса приходят в движение и несколько минут можно наблюдать имитацию их работы. Сам паровоз использовался на одной из наиболее важных пассажирских линий – между Парижем, портами Пролива и Бельгией. Пасифик 1936-го года. Конкурент предыдущего паровоза. Те же годы, те же трассы Сен Пьер – одна из первых попыток французов улучшить паровоз Стефенсона 1844 г. К нему прицеплен церемониальный вагон, утверждается, что на нем официальные лица выезжали на всяческие торжественные мероприятия вплоть до 40-х годов. «Coupe Vent». Начиная с 1900 года водил экспрессы Париж–Лион–Ницца. В долине Роны, где проходила часть пути, лобовые ветры часто приводили к невозможности держать крейсерскую скорость 100 км/ч, поэтому была предпринята одна из первых в истории попыток придания локомотиву аэродинамической формы. На некоторых железнодорожных линиях участились жалобы уважаемых пассажиров. Они были недовольны тем, что большая часть пути проходит по тоннелям, и дым из паровозных труб пачкает одежду и багаж. В связи с этим в порядке эксперимента линия, идущая от вокзала Орсе, была электрифицирована, для нее были приобретены в США несколько электровозов производства General Electric (приложение А, рис. 143).

Британский музей (British Museum) в Лондоне является главным историко-археологическим музеем Великобритании и считается одним из самых крупных музеев мира. *Британский музей* был основан в 1753 году, первыми коллекциями которого стали раритетные произведения искусства известного английского врача и натуралиста Хэнса Слоуна, а также графа Роберта Харли и антиквара Роберта Коттона. Следует обратить внимание, что Роберт Коттон имел свои библиотеки, книги которых впоследствии легли в основу создания нынешней Британской библиотеки. Создание музея было официально утверждено нормативно-правовым актом Британского парламента. Изначально музей располагался в Монтегю-хаусе, аристократическом здании, которое находилось в лондонском районе Блумсбери. Для посетителей он был открыт лишь в 1759 году. Собрания музейных коллекций расширялись прежде всего за счет приобретения античных ваз Уильяма Гамильтона в 1772 году и мраморов Таунли с 1804 по 1814 год, а также купленных минералов Гревилля в 1810 году. В 1815 году британский парламент принял решение выкупить у лорда Эльджина бесценные шедевры из афинского Парфенона и передать их музею. Большинство из музейных приобретений, таких, как Розеттский камень, попали в Соединенное Королевство при весьма странных обстоятельствах. Египет и Греция, с территорий которых Британская империя систематически вывозила древние памятники культуры, до сих пор требуют их возвращения на родину. В середине XIX века Британский музей пережил особенно бурный период своего роста и процветания. Коллекции были разделены на отделы, в том числе нумизматический, в котором хранятся медали и монеты различных государств и эпох, включая древнеримские, древнегреческие, персидские, а также собрания короля Георга IV. Геологический, зоологический, минералогический и ботанический отделы во время правления королевы Виктории были выделены в особый Музей естествознания и переведены в 1845 году в Южный Кенсингтон. На месте Монтегю-хауса с 1823 по 1847 год было построено ныне существующее здание *Британского музея в стиле классицизма, которое создал архитектор Роберт Смёрк*. В начале XX века музей увеличил свои коллекции ближневосточными произведениями искусства за счет

проведения британскими археологами постоянных раскопок в Месопотамии. Отдел древневосточного искусства наличием большей части своих коллекций обязан П. Дэвиду и А. Стейну. Начиная с 1926 года Британский музей ежеквартально издает журнал «British Museum Quarterly» (*приложение А, рис. 144*).

Музей игрушек Поллока (англ. Pollock's Toy Museum) размещается в Лондоне в двух смежных зданиях (одно из которых построено в XVIII, а другое в XIX веке) в районе Fitzrovia с 1969 года. Одним из основных изготовителей игрушек викторианской эпохи в Лондоне был Бенджамин Поллок, в честь которого и назван этот музей. Возник он в 1956 году в небольшой мансарде на Монмут-Стрит, 44, недалеко от Ковент Гарден. В этом же здании отпускались билеты в Кукольный театр Поллока. После того как музей стал знаменитым, для увеличения площади были приобретены и другие помещения, а на нижнем этаже открыли магазин игрушек. В небольших комнатах, которые связаны винтовыми лестницами, хранится интереснейшая коллекция игрушек и различных безделушек викторианской эпохи. В этом месте все пропитано атмосферой и воспоминаниями детства. Ведь именно это время оставляет самые чудные впечатления в душе каждого (*приложение А, рис. 145*).

Барбикан, без преувеличения, можно назвать самым главным и значимым центром искусств не только в Англии, но и во всей Европе. На территории этого огромного жилого комплекса находятся большой концертный зал, великолепная оранжерея, два театра, галереи современных искусств, разнообразные выставочные залы, залы для конференций, а также немалое количество всевозможных баров и ресторанов. Культурная программа Барбикана насыщена и разнообразна, практически каждый день на территории комплекса проходит не менее пяти значимых событий в разных областях искусств. Более полувека назад территория, на которой ныне находится Барбикан, представляла собой обыкновенный пустырь. Все началось с решения властей Лондона о постройке на данной территории жилого современного комплекса. В 1969 году наконец-таки был открыт так называемый Barbican Estate – три колоссальные по своим размерам башни из железобетона, над которыми работали архитекторы Бон, Чемберлен и Пауэлл. Стоит отметить также, что в Барбикане раньше всех начали возводить стометровые дома с малогабаритным жильем, на крыше и самых верхних этажах которых находились небольшие дворiki с растительностью. После того как вся основная жилая инфраструктура была возведена, был поднят вопрос о развитии на территории комплекса и культурной инфраструктуры. После многочисленных правок и согласований, наконец, был утвержден план по строительству музея и центра искусств. Далее последовало строительство не менее грандиозных культурных объектов в масштабах комплекса, и в 1982 г. состоялось официальное открытие Барбикана. Как уже упоминалось выше, культурная инфраструктура центра очень развита. Стоит отметить самые известные и значимые культурные объекты: Гиллхолдскую школу музыки и танца, Лондонский симфонический оркестр и Симфонический оркестр BBC. В Барбикане культурная жизнь отличается своим богатством и разнообразием во всех областях, будь то музыка, кино или театр (*приложение А, рис. 146*).

Музей естествознания (англ. Natural History Museum) является одним из трех больших музеев, которые находятся на улице Exhibition Road в Южном Кенсингтоне. Свою известность музей получил благодаря коллекции скелетов динозавров, расположенной в центральном его зале, в которую входит и знаменитый скелет диплодока (26 метров в высоту). И, конечно же, знаменитая

механическая модель тиранозавра. Большое количество предметов, собранных музеем естествознания в середине XIX века, потребовало дополнительных площадей. Так, в 1864 году Британский музей купил требуемую площадь земельного участка в Кенсингтоне, где в 1880 году и было возведено сооружение музея естествознания по проекту знаменитого архитектора Френсиса Фоука. На фасаде и внутри интерьер был украшен различными видами растений, животных, птиц и различными видами полезных ископаемых. В 1881 году музей провел день открытых дверей для посетителей. Уникальные экспонаты Музея естествознания, собранные за последние четыре столетия, представляют собой историю развития человечества на нашей планете с момента возникновения Солнечной системы и до сегодняшнего времени. Также коллекция музея рассказывает посетителям о том, как выглядела наша планета в эпоху динозавров, и предостерегает, как глобальное потепление может привести к изменению климата на Земле. В настоящее время Музей естествознания является крупнейшим мировым научным центром, где ученые со всего света работают с историческими коллекциями и материалами (*приложение А, рис. 147*).

«Золотая лань» (англ. Golden Hind) – маленький галеон, который в период 1577–1580 гг. произвел кругосветное путешествие. Это было первое судно, которое вернулось из кругосветного плавания после магеллановского судна «Виктория». Этим судном командовал Френсис Дрейк. Оно первоначально называлось «Пеликан», но название судна было изменено капитаном в 1577 году в «Золотую лань», когда оно готовилось пересечь Магелланов пролив, чтобы угодить своему главному спонсору Хэттону, у которого основным символом его фамильного герба была золотая лань. Нынешний прототип того корабля также был назван «Золотая лань». Он был выполнен вручную, следуя технологиям производства средневековых кораблей, в Эплдоре (графство Северный Девон) и спущен на воду в 1973 году. Судно преодолело около 140000 миль (225 000 км), дистанция, которая в 5 раз превосходит окружность Земли. Как и его знаменитый «предок», корабль совершил кругосветное путешествие. Сначала в 1973 году он направился к Сан-Франциско в честь вояжа сэра Френсиса Дрейка в Калифорнию, вследствие чего судно стало частью владений английской королевы Елизаветы I. В течение двух лет 1979–1980 гг. корабль повторил кругосветное плавание по пути известного капитана-морехода. С 1981 года судно четыре года использовали как музей истории. В 1984–1985 гг. он обошел все Британские острова, а затем достиг Карибского моря. В 1986 г. судно пересекло Панамский канал для участия на Всемирной ярмарке в Ванкувере. 1987 год ознаменовался тем, что «Золотая лань» отправилась в дорогу по маршруту вокруг США с посещением гаваней штатов Вашингтон, Орегон и Калифорния. В 1988 году корабль опять пересек Панамский канал от Калифорнии до Техаса. В 1989 году судно посетило все пристани Мексиканского залива. В 1990–1991 гг. корабль совершил вояж по атлантическому побережью США. В 1992 году корабль возвратился обратно в Великобританию, пройдя вдоль ее берегов и нанося визиты по всем портам страны (*приложение А, рис. 148*).

Первое здание Пергамского музея. Первое здание Пергамского музея было построено в 1897–1898 годах и торжественно открыто для доступа публики в 1901 году. В световом дворе музея разместились произведения древней архитектуры из Пергама, Приены и Магнезии на Меандре. После сноса первого здания Пергамского музея в 1908 году все пергамские художественные ценности до возведения нового здания размещались в восточном колонном зале Нового музея.

Второе здание Пергамского музея. Поскольку обнаруженные при раскопках в Вавилоне, Уруке, Ашшуре и Египте монументальные экспонаты не могли достойно разместиться в первом построенном здании музея, у которого к тому же вскоре обнаружились строительные дефекты фундамента, для решения вопросов, связанных с возведением нового здания на том же месте, в 1905 году был назначен новый генеральный директор королевских (а с 1918 года – государственных) музеев, а в 1906 году к работе был привлечен Вильгельм фон Боде. Помимо коллекции античной архитектуры в северном корпусе нового здания музея предполагалось разместить послеантичное искусство Германии из Немецкого музея, а в южном – отдел переднеазиатского искусства. В соответствии с изменениями в плане от 1927 года здесь же должна была обрести свое место и коллекция исламского искусства. В 1907 году Альфред Мессель приступил к проектированию монументального здания из трех корпусов в строгом неоклассическом стиле. После смерти Месселя в 1909 году работы продолжил его близкий друг Людвиг Хофман, занимавший административную должность в правительстве Берлина по вопросам строительства. В 1910 году начались строительные работы, которые остановили Первая мировая война, революция 1918 года и инфляция 1922–1923 годов. Лишь к 1930 году строительство музейного здания было закончено, и четыре музея в его стенах открыли свои залы для публики. Пергамский музей серьезно пострадал во время воздушных налетов на Берлин. Многие экспонаты были перевезены в более безопасное место, монументальные вещи были укреплены.

Пергамский музей в бывшей ГДР открылся вновь в 1959 году, а коллекция, оказавшаяся в Западном Берлине, размещалась вплоть до 1995 года в здании по проекту архитектора Штюлера напротив замка Шарлоттенбург. В настоящее время ценности античного собрания распределены между двумя музеями – Пергамским и Старым. Экспозиция Пергамского музея объединяет древнегреческие и древнеримские произведения архитектуры, скульптуры, письменности, мозаики, украшения из драгоценных металлов и изделия из бронзы. «Визитной карточкой» Пергамского музея стали Пергамский алтарь, датируемый II в. до н.э., на скульптурном фризе которого изображена драматическая битва богов с гигантами, а также ворота Милетского рынка, которые относят к эпохе Древнего Рима. Особого внимания заслуживают вавилонские ворота Иштар, фрагмент Дороги процессий, которая к ним вела, и фасад тронного зала Навуходоносора II. В ноябре 2011 года в музее была открыта для посещения грандиозная панорама, создающая эффект присутствия в древнем Пергаме в 129 году до н.э. (*приложение А, рис. 149*).

Музей компании «Porsche» – выставочный комплекс в районе Цуффенхаузен города Штутгарт, собравший под своей крышей экспонаты, рассказывающие об истории марки «Порше» с момента ее создания до сегодняшних дней. Конструкция высотой 23 метра держится на трех V-образных опорах, для создания которых было применено 4 тысячи тонн стали. 450 экспонатов представлено в музее. Здесь собраны как всемирно известные экземпляры, так и некоторые интересные технические достижения Фердинанда Порше (*приложение А, рис. 150*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблемы теоретического осмысления общих закономерностей экспозиционного дизайна находятся на стадии становления. Сложность их разработки объясняется многогранностью самого предмета – *музейной экспозиции*, его *архитектоники*, а также разнообразием и спецификой ее содержания и формы. Если музей рассматривается как система в области культуры, то экспозиция может быть рассмотрена как одна из важнейших подсистем, определяющих музей в статусе социокультурного института. Вместе с тем, экспозиция является самой динамичной составной частью музея. Она детерминирована трансформацией социальных ситуаций, совокупностью научных, идеологических и мировоззренческих подходов, художественными критериями, стилистикой, концептуальными задачами, коммуникативной активностью, связывающей современного человека с его историческим прошлым, запечатленным в предметной основе хранимых музеем коллекций.

Создание *музейных* экспозиций остается до сих пор предметом дискуссий. Особенно важными в этой связи становятся вопросы, связанные с художественной организацией и интерпретацией экспозиционных замыслов, развивающиеся в неразрывном контексте непосредственно самого музееведения и стратегии музея, а также общих тенденций искусства. Проблемы экспозиционной формы, несмотря на свою важность и актуальность, все еще находятся на периферии как музееведения, так и искусствознания. 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 также представляют чрезвычайно сложный и специфический объект, обусловленный научно-содержательными и концептуальными идеями музея. Теоретические исследования в этой сфере остаются спонтанными, разноречивыми, а порою диаметрально противоположными. Практика же, несмотря на значительное продвижение вперед теории, порой остается на крайне консервативных позициях. Данное исследование представляет анализ художественной организации экспозиции в формировании музея, во всем многообразии его функций и форм. Рассматривает принципы и закономерности построения музейного экспозиционного ансамбля в процессе его исторического развития и на современном этапе, анализирует процесс становления и развития специфического, многообразного, синтетического жанра художественного творчества – экспозиционного дизайна. С одной стороны, он обусловлен научными и концептуальными доктринами музея, архитектурными структурами и авторским творческим началом, с другой – представляет собой одну из уникальных коммуникативных систем по передаче социально ценностной информации, хранящейся в памятниках истории и культуры, собираемых и экспонируемых музеями. В работе анализируется разнообразие концептуальных подходов, многообразие стилистики художественных форм, архитектурных и композиционных принципов, выразительных возможностей экспозиционного искусства музея. Выявляются и систематизируются основные тенденции его развития, композиционные средства и возможности, с помощью которых достигается не только представление конкретных предметов – экспонатов музейных коллекций, но и научных и идеологических концепций, мировоззренческих идей, и в целом культуры эпохи.

Актуальность и характер исследования продиктованы как практической неразработанностью темы, так и активизацией научного и творческого поиска в области культуры и искусства, которым ознаменован конец XX столетия, что потребовало итоговых и комплексных исследований, направленных на выявление ведущих тенденций, основных этапов эволюции в развитии отдельных областей научного знания. В свою очередь, это привело к появлению большого числа работ, имеющих своей целью дать систематическую информацию, востребованную временем. Музей, предназначенный сохранять и фиксировать важные факты и предметы времени, является по своей сути неким информационным кодом, который позволяет передать значимую и ценностную для общества информацию, обеспечивающую поступательное развитие культуры. Социальные потребности современного общества значительно трансформируют и расширяют рамки традиционных моделей и функций музеев, выводя их за границы, очерчиваемые понятием «наука», тотально главенствовавшим в предыдущий период времени, и все более активно включая в сферу функционирования термины «искусство» и «культура».

Развитие культуры находится в прямой зависимости от полноты и доступности для современного использования исторического опыта участников того или иного культурного процесса. Одним из важнейших хранителей этого социального опыта, материализованного в предметной форме, и является музей. Выступая как хранилище продуктов духовного производства, культурных ценностей, интеллектуальных достижений и художественных произведений, нравственных норм, идеалов, итогов всех видов созидательной деятельности человека, сам музей становится культурно востребованным объектом и, тем самым, выполняет культуротворческую миссию современного общества. Первой важной специфической функцией музея в системе культуры, бесспорно, является хранительская, то есть документирование историко-культурных процессов. Однако актуальной гранью этой проблемы становятся не только научно-информационные, но в большей степени ценностные (аксиологические) аспекты, представляющие наибольший интерес и значение. Другая традиционная функция музея – образовательно-воспитательная – связана с общепринятым представлением о музее как составляющей образовательной системы. В настоящее время она также подвергается пересмотру, определению специфики и уникальных возможностей, которыми обладают музейные собрания в силу своей убедительности, наглядности и эмоциональности, значительно повышающими эффективность его воздействия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. – М.: Азбука, 2007.
2. Акулич, Е.М. Музей как социальный институт: автореф. дис. ... д-ра социол. наук: 22.00.04 / Е.М. Акулич. – Тюмень, 2004.
3. 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. – Санкт-Петербург, 2008. – 21 с.
4. Бенеш, И. Методы экспонирования / И. Бенеш // Museum. – 1982. – № 138. – С. 30–35.
5. Власов, В.Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: словарь: в 2 т. / В.Г. Власов. – СПб.: Лита, 1999. – Т. 1. – 672.
6. Габриэль, Г. Что нового у ленинградских художников экспозиции / Г. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 9. – С. 13–16.
7. Гнедовский, М.Б. Профиль музея: Азбука профессии / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1985. – № 5. – С. 35–36.
8. Гнедовский, М.Б. Проектирование экспозиций: Азбука профессии / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1988. – № 1. – С. 32–39.
9. Гнедовский, М.Б. Хранитель, экспозиционер, экскурсовод / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1985. – № 4(84). – С. 20–21.
10. Гнедовский, М.Б. Музейная экспозиция / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1986. – № 3.
11. Гнедовский, М.Б. Музейная экспозиция / М.Б. Гнедовский // Советский музей. – 1987. – № 6. – С. 36–40.
12. 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.
13. 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.
14. Голубцова, Т.В. Музеи исторического профиля – важные центры истории и пропаганды исторических знаний / Т.В. Голубцова // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. – М.: Труды ЦМР СССР, 1980. – С. 1–22.
15. Горбунов, А.В. Главный критерий – мемориальность. Мемориально-экспозиционные комплексы как структурные элементы изучения сохранения и развития Бородинского поля / А.В. Горбунов // Мир музея. – 1992. – № 5(170). – С. 11–17, 53.
16. Горбунов, И.В. “З малага – ды вялікая любоў”. Пра мастацкае афармленне Бешанковіцкага гісторыка-краязнаўчага музея / И.В. Горбунов // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 8. – С. 41–43.
17. Горбунов, И.В. Школьный музей: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск, 1989. – 27 с.
18. Гарбуноў, І.В. Пасляваенны этап развіцця дыярамнага мастацтва / І.В. Гарбуноў // Весці Нац. акад. навук Беларусі. – 2001. – № 3. – С. 108–113.
19. Гарбуноў, І.В. Сінтэз дзвюх мастацтваў / І.В. Гарбуноў // Запіскі Беларускай акадэміі мастацтваў. – 2002. – № 2. – С. 110–112.

20. Горбунов, И.В. Жанр батальной диорамы. Послевоенный период развития советского изобразительного искусства / И.В. Горбунов // Сб. науч. тр. / Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. – М.: МГПУ, 2005. – Вып. 6. – С. 145–147.
21. Горбунов, И.В. Краткий исторический очерк о процессе становления специальностей художественного конструирования и дизайна / И.В. Горбунов // Изобразительное искусство в системе образования: междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 7–8 дек. 2006 г.; под ред. В.П. Климовича. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – С. 208–209.
22. Горбунов, И.В. Методические рекомендации по оформлению 2-й Въездной башни Мирского замка «Мирский замок как фортификационное сооружение». – Минск: НХМ РБ. Дирекция музея, 2007. – 15 с.: ил.
23. 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.
24. Горбунов, И.В. История развития основ дизайна Витебской художественной школы периода 1919 – конец XX в. / И.В. Горбунов // «Малевич. УНОВИС. Современность»: материалы науч. конф., посвященной историко-культурному наследию Витебской художественной школы, 15 дек. 2008 г. / УК «Музей “Витебский центр современного искусства”». – Витебск, 2008.
25. 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., 19 марта 2009 г.; отв. ред. М.Г. Борозна. – Минск, 2009.
26. Горбунов, И.В. Историческая реконструкция как вид искусства / И.В. Горбунов // «Современное искусство Беларуси: Панорама. Перспективы»: респ. науч.-практ. конф., 30 апр. 2009 г. / БЕЛИАМ. – Минск, 2009.
27. 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.
28. Горбунов, И.В. Проблематика мемориалов, посвященных Великой Отечественной войне на Витебщине, 1941–2000 гг. / И.В. Горбунов // Віцебшчына ў 1941–1944 гг.: Супраціў. Вызваленне. Памяць: матэрыялы рэсп. навук.-практ. канф. – Віцебск: УА «ВДУ імя П.М. Машэрава», 2009. – С. 300–305.
29. Горбунов, И.В. Концептуальный подход в изучении курса «Архитектоника» 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.
30. Горбунов, И.В. Теория стилиобразования: пособие / сост. И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 182 с.
31. 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.

32. Горбунов, И.В. Теория стилеобразования: метод. рекомендации / И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 59 с.
33. Горбунов, И.В. Методические рекомендации по истории дизайна / сост. И.В. Горбунов. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2010. – 37 с.
34. Горбунов, И.В. Проблематика реконструкции историко-архитектурного наследия города Витебска / И.В. Горбунов // Культура. Наука. Творчество: IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22 апр. 2010 г. – Минск, 2010.
35. Горбунов, И.В. Новыя тэндэнцыі ў стварэнні музейна-выставачных экспазіцый на Беларусі 2004–2010 гг. (Праблематыка праектавання асяроддзевых аб'ектаў і пытання захавання гістарычнай спадчыны) / И.В. Горбунов // Весці Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітарных навук. – 2012. – № 2. – С. 91–101.
36. 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.
37. Горбунов, И.В. Определение типа экспозиций в свете современных требований экспозиционно-выставочной работы / И.В. Горбунов // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Мастацтвазнаўства, фальклор і этналогія / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Беларуская навука, 2012. – С. 518–523.
38. Грабянчук, І.В. Узнікненне і дзейнасць публічных музеяў у Беларусі (1851–1917 гг.): аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук: 07.00.02 / І.В. Грабянчук. – Мінск, 2005.
39. Грицкевич, В.П. История музеев мира: учеб. пособие для студентов ист. фак. / В.П. Грицкевич, А.А. Гужаловский. – Минск: БГУ, 2003. – 284 с.: ил.
40. Гужалоўскі, А.А. Нараджэнне беларускага музея / А.А. Гужалоўскі. – Мінск: НАРБ, 2001. – 124 с.
41. Гужалоўскі, А.А. Музеі Беларусі (1918–1941) / А.А. Гужалоўскі. – Мінск: НАРБ, 2002. – 176 с.
42. Гужалоўскі, А.А. Музеі Беларусі (1941–1991) / А.А. Гужалоўскі. – Мінск: НАРБ, 2004. – 218 с.
43. Гусев, Н.М. Естественное освещение зданий / Н.М. Гусев. – М., 1971. – 171 с.
44. Джонс, Дж.К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа / Дж.К. Джонс; пер. с англ. Т.П. Бурмистровой, В. Фриденберга. – М.: Мир, 1976. – 374 с.
45. Джумантаева, Т.А. Музеі Полацка ў культурнай прасторы горада: аўтарэф. дыс. ... канд. культуралогіі: 24.00.03 / Т.А. Джумантаева. – Мінск, 2009. – 23 с.
46. Дубов, И.В. Музееведение. Исторические и краеведческие музеи: курс лекций / И.В. Дубов; под ред. В.Н. Седых. – СПб., 2004. – 411 с.
47. Замошкин, А.И. Эстетика музейной экспозиции / А.И. Замошкин // Художник. – 1963. – № 7. – С. 30.
48. Коновалов, И.М. Архитектоника[+CD]: учеб. пособие / И.М. Коновалов. – Минск: Современные знания, 2011. – 224 с.
49. Кликс, Р.Р. Художественное проектирование экспозиций / Р.Р. Кликс. – 2-е изд. – М., 1978; 1996.
50. Киселев, В.В. Средства объемно-пространственной организации экспозиции музеев / В.В. Киселев // Материалы XXIX Научной конференции. – М.: МАРХИ, 1973. – С. 106.

51. Кнорринг, Г.М. Осветительные установки / Г.М. Кнорринг. – Л.: Энергоиздат, 1981. – 284 с.
52. Кнорринг, Г.М. Искусственное освещение музеев / Г.М. Кнорринг. – М.: Тр. НИИ музеев охраны памятников, 1969. – 149 с.
53. 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.
54. Крейн, А.З. Жизнь музея / А.З. Крейн. – М., 1979. – 252 с.
55. Крейн, А.З. Рождение музея / А.З. Крейн. – М., 1962. – 208 с.
56. Кроллау, Е.К. Температурно-влажностный и световой режим музеев / Е.К. Кроллау. – М.: Советская Россия, 1971. – 112 с.
57. Кроллау, Е.К. Световой режим в музеях / Е. Кроллау // Сообщение ВЦНИЛКР. – 1969. – № 24–25. – С. 159–171.
58. Кулиш, Д.В. Архитектура медиа-центров: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02 / Д.В. Кулиш. – М., 2006. – 38 с.
59. Левинсон-Лессинг, В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917) / В.Ф. Левинсон-Лессинг. – Л., 1985.
60. Литвинов, В.В. Практика современной экспозиции / В.В. Литвинов. – 2-е изд. – М.: Плакат, 1989; 1995.
61. Лоренц, С. Музеи и коллекции Польши. 1945–1955 / С. Лоренц. – Варшава, 1956.
62. Лувр. Парижская скульптура. – М., 1984. (Серия «Музеи мира»).
63. Лувр. Париж: альбом / авт.-сост. Ю. Зотов. – М., 1971. (Серия «Музеи мира»).
64. 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.
65. Лысикова, О.В. Музеи мира: учеб. пособие к интегрированному курсу «Музеи мира» / О.В. Лысикова. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 128 с.: ил.
66. Мартинович, В. Лучами яркого салюта... / В. Мартинович // Архитектура и строительство. – 2009. – № 8(206). – С. 14.
67. Мазный, Н.В. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы / Н.В. Мазный, Т.П. Поляков, Э.Я. Шулекова. – М., 1997.
68. Майстровская, М.Т. Музейная экспозиция. Искусство–архитектура–дизайн. Тенденции формирования / М.Т. Майстровская. – М., 2000.
69. 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.
70. Майстровская, М.Т. Исторический обзор тенденций развития экспозиционного оборудования музеев (на примере музеев Ленинграда и Москвы) начала XVII в. – 70-х годов XX века / М.Т. Майстровская // Промышленное искусство. – М., 1980. – С. 138–158.
71. Майстровская, М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / М.Т. Майстровская; Моск. худож.-пром. ин-т им. С.Г. Строганова. – М., 2003. – 53 с.
72. Михайловская, А.И. Музейная экспозиция (Организация и техника) / А.И. Михайловская; под ред. Ф.Н. Петрова и К.Г. Митяева. – М.: Сов. Россия, 1964. – 518 с.

73. Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. – М., 1985.
74. Музеи Беларуси. – Минск: «Белорусская энциклопедия имени Петруса Бровки», 2008. – 559 с.
75. Музеи Ватикана. – Рим, 1974.
76. Музеи Рима. Галерея Боргезе / авт.-сост. З. Борисова. – М., 1971. (Серия «Музеи мира»).
77. Музеи России: справочник: в 4 т. – М., 1993.
78. Музей изобразительных искусств. Будапешт: альбом / К. Гараш. – М., 1976. (Серия «Музеи мира»).
79. Музей Прадо. Мадрид: альбом / авт.-сост. К. Малицкая. – М., 1971. (Серия «Музеи мира»).
80. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: сб. науч. тр. – М., 1997.
81. Пантелейчук, І.В. Трансформація музею як соціокультурного інституту (XX – початок XXI століття): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01 / І.В. Пантелейчук. – Київ, 2006. – 20 с.
82. Петропавловский, В.П. Опыт строительства и технического оборудования зданий панорам и диорам: автореф. дис. ... канд. архитектуры / В.П. Петропавловский. – Киев, 1961. – 36 с.
83. Пліско, Н.М. Кобрынскі ваенна-гістарычны музей імя А.В. Суворова: даведнік / Н.М. Пліско. – Мінск: Польша, 1990. – 93 с.
84. Пищулин, Ю.П. Актуальные вопросы проектирования музейных экспозиций в исторических и краеведческих музеях: сб. науч. тр. / Ю.П. Пищулин // Научное проектирование экспозиций по истории советского общества. – Тр. ЦМР СССР, 1981. – С. 59–70.
85. Поляков, Т.П. Мифология музейного проектирования / Т.П. Поляков. – М., 2003.
86. Поляков, Т.П. Как делать музей? / Т.П. Поляков. – М., 1997.
87. Потапов, А. Музейный предмет и его эмоциональное восприятие / А. Попов, Ю. Максименко // Мир музея. – 2004. – № 10. – С. 18–20.
88. Пономарева, М.В. Музеефикация городской среды (на прим. Санкт-Петербурга): автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / М.В. Пономарева; Санкт-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – СПб., 1994.
89. Разгон, А.М. Музейная экспозиция – искусство / А.М. Разгон // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 9. – С. 18.
90. Ревякин, В.И. Музеи мира: Архитектура / В.И. Ревякин. – М., 1974; 2-е изд. – М.: Информэкспресс, 1993.
91. Ревякин В.И. Архитектура музеев 80-х годов / В.И. Ревякин. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1979. – 110 с.
92. Ревякин, В.И. Историко-краеведческие музеи. Архитектору-проектировщику / В.И. Ревякин, А.Я. Розен. – М.: Стройиздат, 1983. – 134 с.
93. Ревякин, В.И. Рекомендации по проектированию музеев / В.И. Ревякин, А.А. Оленев. – М.: Тр. ЦНИИЭП им. Б.С. Мезенцева Госгражданстроя, 1988. – 48 с.
94. Решетников, Н.Ф. Великая Отечественная война в аудиовизуальном дизайне / Н.Ф. Решетников // Советский музей. – 1985. – № 2(82). – С. 14–19.
95. Рождественский, К. Ансамбль и экспозиция / К. Рождественский. – Л., 1970. – 232 с.

96. Розенблюм, Е.А. Искусство экспозиции: методические рекомендации / Е.А. Розенблюм // Музейное дело в СССР: сб. науч. тр. ЦМР СССР. – М., 1983. – С. 23–28.
97. Розенблюм, Е.А. Художественное проектирование экспозиции / Е.А. Розенблюм, Е.К. Дмитриева // Музейное дело в СССР и охрана памятников: сб. науч. тр. – М., 1988.
98. 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.
99. Свецимский, Е. Модернизация экспозиции: метод. рекомендации / Е. Свецимский. – М., 1989.
100. Семин, Ю. От юрты к куполораме (Музей В.И. Ленина в г. Фрунзе) / Ю. Семин // Советский музей. – № 2(88). – С. 11–14.
101. Тарханов, А.В. О символике народного эпоса. Новые музеи, новые экспозиции / А.В. Тарханов // Советский музей. – 1986. – № 6(92). – С. 10–12.
102. Третьякова, И.А. Музеи Военно-морского флота России в XIX–XX вв.: история создания, становления и развития: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / И.А. Третьякова. – М., 2007. – 26 с.
103. Шмит, Ф.И. Музейная экспозиция / Ф.И. Шмит. – М., 1929.
104. Шмит, Ф.И. Музейное дело: вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Л., 1929.
105. Borhegui, S. Space problems and solutions / S. Borhegui // Museum News. – 1963. – № 3. – P. 18–22.
106. Ball Victoria Kloss. The art of interior design. – N. Y.: Ent.wiley cop, 1982. – 273 p.
107. Benes, J. Teoretiche principy vistarneho zaiadenia v muzeach / J. Benes // Museum. – 1973. – № 1. – P. 27–32.
108. Brawn, M. “A new museum architecture and display” / M. Brawn. – N. Y., 1965. – 208 p.
109. Cameron, D.S. “The museum, atemple or the forum” / D.S. Cameron // Curator. – 1971. – № 1. – P. 11.
110. Carmel, J.N. “Exhibition technigues” / J.N. Carmel. – N. Y., 1963. – 216 p.
111. Geritsen, F. Theory and practic of color / J.N. Carmel. – Studio Vista Macmillian Publishers LTD, 1975. – 179 p.
112. Die Frchitektur und Ausstattung (Idee und Wirklichkeit des Gesantkunstwerkes) B. Rriller, G. Kugler. – Wien, 1991.
113. Halse, A. The use color in interiors / A. Halse. – USA: Copyright, 1978. – 152 p.
114. Hayett, W. Display and exhibit handlook / W. Hayett. – N. Y., 1967. – 111 p.
115. Lusk, C.B. Museum Lightiny / C.B. Lusk // Museum News. – 1970, 1971. – Vol. 4, № 3. – P. 25–29. – P. 20–23.
116. Steinau, S. “Museums masterpieces of architecture” / S. Steinau. – N. Y., 1999.
117. <http://www.forma.spb.ru>.
118. <http://tiptotrip.ru/tips/896-hudozhestvennyy-muzey-miluoki-milwaukee-art-museum-ssha>
119. <http://www.Onliner.by>.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО МУЛЬТИМЕДИЙНОМУ ПРОЕКТИРОВАНИЮ

1. Archer, M. Art since 1960 / M. Archer. – London: Thames & Hudson, 2002. – 256 p. – (World of art).

2. Ascott, R. Telematic embrace: visionary theories of art, technology and consciousness / R. Ascott. – Berkeley: Univ. of California Press, 2003. – XII, 426 p.
3. Attention aware systems: theories, applications, and research agenda // Computers in human behavior. – 2006. – Vol. 22, iss. 4. – P. 557–587.
4. Beardon, C. Digital creativity: a reader / ed. by C. Beardon, L. Malmborg. – Lisse: Swets & Zeitlinger, 2002. – 249 p. – (Innovations in art and design).
5. Beckerman, H. Animation: the whole story / H. Beckerman. – N. Y.: Allworth Press, 2003. – X. – 309 p.
6. Bolter, J.D. Remediation: understanding new media / J.D. Bolter, R. Grusin. – Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000. – 295 p.
7. Bush, V. As we may think / V. Bush // Reading digital culture / ed. by D. Trend. – Maiden (Mass.), 2004. – P. 9–13.
8. Chance, V. A demonstration of practice: the real presence of digital video / V. Chance // Small tech: the culture of digital tools / by B. Hawk, D.M. Rieder, O.O. Oviedo. – Minneapolis, 2008. – P. 119–123.
9. Computers in human behavior. – 2006. – Vol. 22, iss. 4.
10. Dewey, J. Democracy and education / J. Dewey. – Mineola (N. Y.): Dover Publ., 2004. – IX. – 358 p.
11. Everett, A. Learning race and ethnicity: youth and digital media / A. Everett. – Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2007. – 197 p.
12. Grau, O. Virtual art: from illusion to immersion / O. Grau, G. Custance. – Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2004. – XIV. – 416 p.
13. Gray, C.H. In defence of prefigurative art: the aesthetics and ethics of Orlan and Stelarc // Zylinska J. The cyborg experiments. – N. Y., 2002. – P. 181–192.
14. Haraway, D. A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s / D. Haraway // Reading digital culture / ed. by D. Trend. – Maiden (Mass.), 2004. – P. 28–37.
15. Johnson, S.R. Interface culture: how new technology transforms the way we create and communicate / S.R. Johnson. – N. Y.: Basic, 1999. – 304 p.
16. Learning and narrativity in digital media / ed. by B.H. Sorensen, J. Nielsen, O. Danielsen. – Frederiksberg: Samfundsliteratur, 2002. – 181 p.
17. Marks, L.U. Touch: sensuous theory and multisensory media / L.U. Marks. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2002. – XXII, 259 p.
18. Martin, S. Video art / S. Martin, U. Grosenick. – Köln: Taschen, 2006. – 96 p.
19. McLuhan, M. Understanding media: the extensions of man / by M. McLuhan. – London: Routledge & Kegan Paul, 1964. – VII. – 359 p.
20. Mink, J. Marcel Duchamp, 1887–1968: art is anti-art / J. Mink. – Köln; London: Taschen, 2004. – 95 p.
21. Muri, A. The enlightenment cyborg: a history of communications and control in the human machine, 1660–1830 / A. Muri. – Toronto; London: Univ. of Toronto Press, 2007. – VIII. – 308 p.
22. Ong, W.J. Orality and literacy: the technologizing of the world / W.J. Ong. – London; N. Y.: Routledge, 2002. – X. – 204 p.
23. Plant, S. Ada / S. Plant // Reading digital culture / ed. by D. Trend. Maiden (Mass.), 2004. – P. 14–16.
24. Poster, M. High-Tech Frankenstein, or Heidegger meets Stelarc / Zylinska J. The cyborg experiments. – N. Y., 2002. – P. 15–32.
25. Rush, M. New media in late 20-th century art / M. Rush. – London: Thames & Hudson, 2001. – 224 p. – (World of Art).
26. Schwartz, V.R. Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siecle Paris /

- V.R. Schwartz. – Berkeley: Univ. of California Press, 1999. – XIII. – 230 p.
27. The cyborg experiments: the extensions of the body in the media age / ed. by J. Zylinska. – London: Continuum, 2002. – XI. – 239 p.
 28. Tribe, M. New media art / M. Tribe, J. Reena. – Köln: Taschen, 2006. – 99 p.
 29. Turing, A.M. Computing machinery and intelligence / A.M. Turing // Mind. – 1950. – № 59. – P. 433–460.
 30. Ulmer, G.L. Heuristics: the logic of invention / G.L. Ulmer. – Baltimore; London: J. Hopkins Univ. Press, 1994. – XII. – 267 p.
 31. Vince, J. Digital media: the future / J. Vince, R.A. Earnshaw. – London: Springer, 2000. – XVIII. – 312 p.
 32. Virilio, P. Speed and information: cyberspace alarm! / P. Virilio // Reading digital culture / ed. by D. Trend. Maiden (Mass.). – 2004. – P. 23–27.
 33. Wands, B. Digital creativity: techniques for digital media and the Internet / B. Wands. – London: Thames & Hudson, 2006. – XVII. – 326 p.
 34. Zizek, S. From virtual reality to the virtualization of reality / S. Zizek // Reading digital culture / ed. by D. Trend. Maiden (Mass.), 2004. – P. 17–22.
 35. Горючева, Т. Навигатор по сетевому искусству [Электронный ресурс] / Т. Горючева // Open Gallery. Открытая теория: [web-сайт]. – М., 2006.
 36. Медиамузей [Электронный ресурс] / web-сайт: проект Центра культуры и искусства «MediaArtLab». – 2007.
 37. Судас, Л. Постмодернизм: эссе: (к семинару по теме «Постсовременное общество») / Л. Судас. – М., 1979.
 38. Хайдеггер, М. Время и бытие // М. Хайдеггер. – М., 1997.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Ансамблевый метод построения экспозиции сохраняет или реконструирует на документальной основе реальную обстановку жизни конкретного человека, типичную для определенного социального слоя конкретной исторической эпохи среду. Основная структурная единица ансамблевой экспозиции – «жизненный» экспозиционный комплекс: интерьер, где музейные предметы представлены в среде своего бытования благодаря воспроизведению реально существовавших между ними связей.

Виртуальные экспозиции – показ компьютерных изображений музейных предметов. Виртуальные музеи не тектоничны, они наоборот легки и воздушны, при помощи современных технологий могут возникать вполне спонтанно на любом празднике в любой точке земного шара. Для этого не нужно создавать долговременные технические сооружения. Впервые были применены рок-группой «Rolling stouns» во время гастролей в Южной Америке непосредственно на пляже. Огромное событие в мире музыки можно отнести к первым артефактам музеев музыкального движения, музеев музыки.

ВООПИК (см. Всероссийское добровольное общество охраны памятников истории и культуры).

Воспроизведения – предметы, точно передающие облик музейных предметов (копии, реконструкции, муляжи, репродукции, новоделы, макеты, модели, голограммы).

Всемирное культурно-историческое и природное наследие (World cultural and natural heritage) – понятие, сформулированное в конвенции UNESCO «Об охране Всемирного культурного и природного наследия» (принята 16 ноября 1972 г.). В соответствии с этой конвенцией выделяются объекты Всемирного наследия, представляющие ценность для всего мирового сообщества и находящиеся под его особой охраной. UNESCO составляет Список Всемирного наследия (World cultural and natural heritage), в который и включаются такие особо ценные объекты.

Всероссийское добровольное общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИК), созданное в 1965 г., – общественная организация, занимающаяся сохранением, изучением, популяризацией историко-культурного наследия Российской Федерации.

Выставка – временная экспозиция.

Голограммы – объемные трехмерные копии, созданные посредством лазерной техники или записи на светочувствительную пластину и с нее воспроизводимые.

Диорама – вариант построения ландшафтной экспозиции, основой которой служит одноплоскостная картина-задник (возможны и трехсторонние диорамы – альковные), выхватывающая характерный участок среды и не охватывающая полный круг горизонта. Картина-задник дополняется макетом местности (трехмерными, объемными предметами, например, макетами характерных деревьев, имитацией травяного покрова и т.п. – для леса; макетами гористых склонов и каменных пляжей – для участков побережья и т.д.), и все это потом наполняется музейными предметами. Заглавный текст помогает посетителю ориентироваться в экспозиции (содержатся названия залов, тематических разделов,

экспозиционных комплексов). Инсталляция (от англ. installation – установка) – метод построения музейной экспозиции.

Инсталляция – пространственная композиция, созданная художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстов, визуальной информации. Исследовательские музеи (академические музеи) чаще всего создаются при научных учреждениях. Такого рода музей нуждается, прежде всего, в коллекциях, служащих базой для организации научных исследований. Формирование фондов и их изучение (т.е. он выполняет по преимуществу научно-документационную функцию, охранную функцию и научно-исследовательскую функцию) – главное в его работе. Такой музей может вовсе не иметь экспозиционно-выставочных площадей, не организовывать экспозиций, не проводить выставок.

Каталог музейный – это аннотированный перечень входящих в фонды предметов, расположенных в определенном порядке (в соответствии с принятой в какой-либо профильной дисциплине системой классификации или по иным критериям: хронологическому, географическому, принадлежности определенному лицу и т.д.). Каталоги можно разделить на разные группы: 1) по полноте отражения музейных фондов – на общие (государственный каталог музейного фонда, общий каталог фондов какого-либо музея), специальные (каталоги отдельных фондов или музейных коллекций); 2) по способу систематизации информации – на систематические (представляющие информацию в соответствии с принятой в данной стране системой индексов профильных дисциплин и их разделов) и алфавитные (построены по алфавитному принципу); 3) по способу записи информации – на бумажных носителях, на электронных носителях.

Каталогизация в музее – совокупность работ по созданию каталогов музейных фондов.

Классификация музеев – группировка по существенным для организации и развития музейной сети и для осуществления музейной деятельности признакам. Современное музееведение знает несколько систем классификации музеев: по масштабам деятельности (музеи центральные, региональные, местные); по форме собственности (государственные, ведомственные, общественные, частные); по административно-территориальному признаку (республиканские, краевые, областные, городские, районные и т.п.); по типам (учебные, академические, просветительские); по признаку осуществления музеем научно-документационной функции (музеи коллекционного и музеи ансамблевого типов); по профилю музея.

Коллекция музея (см. Музейная коллекция).

Комитет по музейной документации (CIDOC – International Committee for Documentation) – центр координации усилий по созданию компьютерных баз данных и каталогов. Создан в 1963 г. в рамках ICOM.

Комплексные музеи – одна из групп классификации музеев по профилю, музеи, собрания которых документируют социально значимые феномены, относящиеся к разным профильным дисциплинам. В их коллекциях представлены источники всех видов по различным отраслям знаний. Деятельность музея может быть представлена комплексом как гуманитарных и естественнонаучных (как в краеведческих музеях), так и только гуманитарных (историко-художественные, литературно-художественные и т.п. музеи) или только естественнонаучных дисциплин (музеи науки и техники, политехнические музеи и т.п.). Наиболее распространенный вид комплексного музея в Российской Федерации – краеведческий музей.

Комплектование музейных фондов – направление музейной работы, связанное с формированием музейных коллекций и дальнейшим их пополнением.

Консервация (от лат. conservatio – сохранение) – комплекс мер, направленных на стабилизацию физического состояния памятника истории, культуры или ценного природного объекта, обеспечение сохранности в конкретных условиях бытования, обеспечение долговременной защиты от воздействия влаги, перепадов температуры, света, механических повреждений и т.п. В современном музееведении понятие «консервация» имеет два аспекта: 1) «консервация» как один из аспектов реставрации (так понимают «консервацию» только в отечественном музееведении; в других музееведческих школах (в странах Скандинавского полуострова, в Польше и др.), «консервацию» считают более широким понятием, чем «реставрация»); 2) консервация как различного рода охранительные меры.

Консультация музейная – форма культурно-образовательной работы музеев. Роль консультанта сродни роли экскурсовода, но работа ведется не с массовым, а с индивидуальным посетителем (или очень узкой группой, связанной общим интересом, по которому и обращаются за консультацией).

Копия – предмет, создаваемый с целью имитации или замены другого предмета, выступающего по отношению к копии как подлинник (точно повторяет все свойства подлинника). Могут быть авторскими повторениями (выполнена тем же автором, что и подлинник); историческими воспроизведениями (как римские копии греческой скульптуры); современными воспроизведениями. В первых двух случаях копии, как правило, относят к музейным предметам, а в последнем – к научно-вспомогательным материалам.

Культурно-образовательная работа (культурно-воспитательная, массовая, просветительская и т.п.) музея – направление музейной работы, связанное с удовлетворением различного рода потребностей и запросов посетителей музея: в новых знаниях (образовательная), в коммуникации и проведении досуга (рекреационная), в приобщении к достижениям мировой культуры (культурная) и т.д.

Ландшафтная экспозиция (см. Ландшафтный метод построения экспозиции).

Ландшафтный метод построения экспозиции – в результате его применения появляется ландшафтная экспозиция. Применяется в естественнонаучных музеях. Задача такой экспозиции воспроизвести взаимосочетания, взаимосвязи и взаимозависимость каких-то компонентов явления или процесса. Характерная черта ландшафтной экспозиции – использование диорам или панорам, содержание которых раскрывается и дополняется музейными предметами, ландшафтными картами, профилями и т.п.

Лекторий музейный – цикл лекций, читаемых на базе музея и объединенных общей темой. Одна из форм культурно-образовательной работы музеев.

Макет – объемное воспроизведение внешнего вида подлинника, выполненное в масштабе и допускающее условность изображения (за счет опущения или утрировки каких-то, считающихся несущественными, деталей подлинника).

Массовые музеи (см. Просветительские музеи).

Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (International council conservation and restoration of monuments, сокращенно – ICCROM), созданный в 1956 г., – межправительственный орган, осуществляющий экспертную поддержку по

сохранению объектов, включенных в список Всемирного наследия, а также проводящий тренинги по **реставрационным технологиям** (см. Реставрация).

Международный совет музеев (International council of museums, сокращенно – ICOM), созданный в 1946 г. в Париже делегатами из 14 стран, ООН, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев. ICOM имеет систему национальных и международных комитетов. На 2002 г. в организации состоит 12 тысяч индивидуальных членов и 106 национальных комитетов. В соответствии с принятым в 1989 г. Уставом высший руководящий орган ICOM – Генеральная ассамблея, созываемая 1 раз в 3 года. Между сессиями ICOM координацию действий его членов осуществляет Исполнительный комитет этой организации. Существует также совещательный орган – Консультативный совет. Организация издает ежеквартальный бюллетень «Newsof ICOM» и совместный с ЮНЕСКО ежеквартальный журнал «Museum – International». Советское отделение ICOM создано 08.04.1957 г. приказом № 200 министра культуры СССР. Первым главой советского отделения ICOM был А.И. Замошкин – член-корреспондент Академии художеств СССР, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина. Правопреемником советского отделения ICOM с 1992 г. является российское отделение ICOM.

Международный совет по охране памятников и исторических мест (International council on monuments and sites – сокращенно ICOMOS), созданный в 1965 г., осуществляет оценку объектов, предлагаемых к включению в Список Всемирного наследия, а также сравнительный анализ, техническую поддержку и составление периодической отчетности о состоянии включенных в Список объектов. При ICOMOS действуют 13 комитетов по различным вопросам музейного дела. Членство в организации имеют более 70 стран.

Модели – копии, сохраняющие конструктивные принципы и фактуру оригинала.

Музеальность (см. Свойства музейного предмета) – термин, используемый в зарубежной музеологии для обозначения особых свойств, присущих музейным предметам (от «музеалия», т.е. музейный предмет).

Музееведение (Музеология) – общественная наука, которая изучает процессы сохранения социально значимой информации, познание и передачу знаний и эмоций посредством музейных предметов, музейное дело, музей как социальный институт, социальные функции музея и формы их реализации в различных социальных, экономических, политических и культурных условиях. Музееведение формирует теоретические и методологические основы музейного дела.

Музеефикация – преобразование недвижимых памятников истории и культуры или природных объектов в объекты музейного показа с целью консервации и сохранения оставшихся комплексов, выявления их ценности, научного исследования и активного включения в современную культуру.

Музей (по уставу ICOM, принятому на XVI Генеральной ассамблее этой организации в 1989 г.) – «постоянно действующее, некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся исследованием, приобретением, хранением, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования и удовлетворения духовных потребностей».

Музейная коллекция – совокупность музейных предметов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, познавательный или художественный интерес как единое целое. Складываются

в результате целенаправленных усилий по их формированию. Коллекции, в зависимости от критериев, положенных в основу их формирования, делятся на типологические (систематические), состоящие из однотипных предметов и сгруппированные по признаку классификации (обычно принятой в какой-либо науке: коллекция кораллов, коллекция минералов и т.п.); тематические – формируются из предметов различного типа, но в совокупности способных раскрыть какую-то тему (этнографические коллекции, исторические коллекции и т.п.); мемориальные, связанные с каким-либо историческим событием или выдающимся лицом; персональные, состоящие из предметов, принадлежавших определенному лицу и лично им переданных в виде коллекции в фонды музея.

Музейная сеть – исторически сложившаяся совокупность музеев, действующая на определенной территории. Употребляется в двух смыслах: 1) музейная сеть определенной страны, региона независимо от профиля музеев, включенных в нее (музейная сеть СССР, музейная сеть РФ и т.п.) или 2) совокупность музеев определенного профиля (сеть исторических музеев, сеть технических музеев и т.п.).

Музейное дело – вид общественной деятельности, включающий комплектование, учет, хранение, охрану, изучение и использование культурного наследия, а также осмысление этих процессов; музейную политику (музейное законодательство, музейное строительство – *создание музеев и музейной сети*, организацию управления музеями – менеджмент музейный, подготовку, переподготовку и повышение квалификации музейных работников, создание соответствующих учреждений); музейную практику (научно-фондовую, научно-просветительскую, рекреационную, экспозиционную, издательскую работу); музееведение как науку.

Музейное законодательство – законодательство в области музейного дела, охраны памятников истории, культуры и природы. В России начало формироваться при Петре I. Но единого музейного и по охране памятников законодательства в Российской империи не сложилось. Начало формированию единого музейного законодательства было положено в 1917–1918 гг. Современное музейное законодательство РФ представлено: законами РФ (1993 г. – «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», «О вывозе и ввозе культурных ценностей»; 1996 г. – «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации»; 1998 г. – «О культурных ценностях, перемещенных в СССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации»; 2002 г. – «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»), указами Президента РФ («Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации» (1992 г.) и др.); Положениями Министерства культуры РФ (№ 490 «О передаче религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения» (2001 г.) и др.).

Музейное собрание – научно организованная совокупность музейных предметов, научно-вспомогательных материалов и средств научной информации, обеспечения, хранящихся в музее. В состав собрания входят фонды музея (основной, обменный, дублетный, научно-вспомогательный), библиотека и архив музея. В более узком смысле – совокупность музейных коллекций.

Музейные фонды – совокупность всех материалов, поступивших на хранение в музей в соответствии с принятыми правилами (законами, инструкциями, положениями и т.д.), документирующих социально значимые феномены и процессы, связанные с профилем музея, и служащих средством

музейной коммуникации, а также относящиеся к ним научно-вспомогательные материалы. Состоят из фонда музейных предметов и фонда научно-вспомогательных материалов (в естественнонаучных музеях есть еще фонды научных сырьевых материалов).

Музейные функции (см. Функции музея).

Музейный менеджмент – вся совокупность мер по управлению музеем: политика формирования коллекций (тезаврирование), политика управления музейными фондами (режим хранения и система хранения, организация научных исследований и т.д.), политика управления персоналом, изучение музейной аудитории, политика музейных продаж (выставочных проектов, различных образовательных программ, музейных и научных изданий и т.п.).

Музейный предмет – извлеченный из реальной действительности (среды бытования) объект музейного значения, включенный в музейное собрание и способный сохраняться длительно, носитель социально значимой информации, аутентичный источник знаний, эмоций и т.п. Отличается от предметов музейного значения, т.е. ценностей, не включенных в музейные собрания или коллекции, продолжающих бытовать в естественной для данного предмета среде.

Музеология (см. Музееведение).

Муляжи – предметы, которые воспроизводят размер, форму, цвет и фактуру подлинника, но могут отличаться по размерам. С точки зрения архитектоники муляжи должны обладать достаточно точным воспроизведением свойства самого изображаемого материала. Хотя могут применяться и полимерные материалы, которых очень много на рынке технологий. Есть ограничения в изготовлении продукции такого рода с точки зрения тектоничности. То есть достижение в зримом образе свойства материала. Муляжи близки по своей природе к бутафории. Эти технологии пришли в музей из кинематографа. Различают мягкую и жесткую бутафорию. Здесь муляж должен не только воспроизводить объект, но и «работать» по тем же законам, что и оригинал. Например, металлическая перчатка рыцаря строится по законам архитектоники оригинала. Сам металл может быть заменен другими более легкими сплавами.

Научно-вспомогательные материалы – предметы, не обладающие свойствами музейных предметов, но включаемые в состав музейных фондов, т.к. они необходимы при изучении и экспонировании музейных предметов. К научно-вспомогательным материалам относят: воспроизведения музейных предметов (копии, репродукции, слепки, модели, муляжи, голограммы, научные реконструкции); макеты, диаграммы, схемы, планы, карты, таблицы, графики). Могут иметь объемное изображение и вычленятся в отдельный выставочный комплекс, а также быть представленными в сложных архитектурно-художественных пластических композициях как указатели того места, где происходили события. Иногда разрастаются до размеров памятника, мемориала. Основной вопрос архитектоники музейных экспозиций – это полезность таких комплексов.

Новодел – точная копия, выполненная из того же материала, что и подлинник. Может быть любое оружие, выполненное аутентичными способами. Иногда дублируют изобретения великих дизайнеров. Например, макеты в музее Леонардо да Винчи в Милане. Это точные копии его аппаратов по чертежам ученого и художника. В музее являются теми же элементами научно-вспомогательных материалов. В архитектонике этих предметов следование канонам технологии того периода времени – самое важное требование, оно

заставляет реконструктора очень тонко понимать специфику поставленной задачи.

Определитель – специальное, иллюстрированное музейное издание, выделяющее и описывающее признаки группы родственных предметов.

Организация городов Всемирного наследия (Organization of world heritage sites, сокращенно – ОВНС) создана в 1993 г., объединяет на сегодняшний день более 100 городов. Ее задача – способствовать обмену знаниями и опытом управления, а также взаимной материальной поддержке в деле охраны памятников и исторических мест.

Панорама – вариант построения ландшафтной экспозиции, основой которой служит картина-задник, охватывающая полный круг горизонта (т.е. зритель помещается в центр такой экспозиции). Картина-задник дополняется макетом местности (трехмерными, объемными предметами, например, макетами характерных деревьев, имитацией травяного покрова и т.п. – для леса; макетами гористых склонов и каменных пляжей – для участков побережья и т.д.), и все это потом наполняется музейными предметами. Изобретателем панорам считают Роберта Баркера. На фоне общей культурной революции в Западной Европе возникают один за другим самые различные синтезирующие виды искусства. Печать того времени упоминает английского художника Роберта Кар Портера (1777–1842), выступившего в 1801 году с панорамой «Штурм Серингапотамы». Несколько позднее он создал панораму «Битва при Азенкуре» – крупного сражения между французскими и английскими войсками в 1415 году во время Столетней войны (материалы не сохранились). Портер был тогда единственным художником, который создавал только батальные диорамы. Что же касается самого развития жанра панорамного искусства, то в его возникновении немалую роль сыграл случай. Основной принцип демонстрации панорам – освещение холста рассеянно отраженным светом – был открыт Робертом Баркером. Рассказывают, что однажды, читая письмо в долговой тюрьме, художник поднес его к освещенной стене (камера тюрьмы освещалась сверху), лист при этом резко вырисовался. Повторив опыт в различных вариантах много раз, художник открыл секрет освещения панорам. Летом 1792 года на одной из площадей Эдинбурга выросло оригинальное куполообразное здание – ротонда. Афиши возвестили об открытии нового зрелища – панорамы ирландца Роберта Баркера (1739–1806). Так заявил о себе новый вид изобразительного искусства. Что же собой представляла первая панорама. Это было круговое изображение города Эдинбурга размером 25 футов в окружности. Панорама была написана акварелью на бумаге, наклеенной на холст. Получив патент на свое изобретение, Баркер построил в Лондоне специальное здание для круговой живописи и через пять лет демонстрировал в нем самое крупное произведение того времени – панораму, изображающую английский флот вблизи Портсмута. Успех панорамы превзошел всякие ожидания. Население Лондона восторженно встретило новый вид искусства. В те же годы в Германии над созданием панорамы работал театральный художник Адам Брейзиг (1766–1831). В своей книге «Эскизы, мысли, наброски, зарисовки, опыты, этюды», вышедшей в Магдебурге в 1800 г., Брейзиг писал, что около 10 лет назад ему пришла в голову мысль расписать стены круглого зала так, чтобы у зрителя было полное впечатление, будто он находится на вольном воздухе. Входить зритель должен был через затененный коридор, чтобы подготовиться к переходу к слабому отраженному свету. По сути дела, художники были накрепко связаны в экспонировании работ с особенностями дневного освещения и капризами погоды. Но сам подход Брейзига

указывает на идентичное с Гауденцио Феррари стремление к крайнему иллюзионизму. В то время эффект от панорамы был просто ошеломляющим. Эти комплексы представляли собой «прообразы» современных синерам в выставочной экспозиции. Таким образом, в начале XIX века появилось несколько панорам – Пьера Прево и Константа Буржуа во Франции, Джона Брейзига и Каатца в Германии, а во второй половине века в различных городах Европы и Америки демонстрировалось множество разнообразных по тематике, сюжету и качеству панорам – батальных, пейзажных, религиозных... Над их созданием трудились англичанин Роберт Фултон; французы Морейли и Ланжерон, Жан Мушен, Дени Фонтен, Ф. Филиппото, Альфонс Невиль и Эдуард Детайль, Жан Шарль Ланглуа; немцы Антон Вернер и Е. Брахт; поляки Войцех Коссак и Юлиан Фалат, Ян Стык; чех Л. Марольд; венгр Ш. Вагнер; голландец Ван де Батт и многие другие (см. монографию И.В. Горбунова «Искусство батальной диорамы в военно-исторических музеях СССР и СНГ во второй половине XX века»).

Пояснительный текст – аннотация к залу, теме, экспозиционному комплексу или отдельному экспонату. Пояснительные тексты дают информацию, лежащую за пределами восприятия экспонатов зрителем. Могут иметь в мемориальных музеях длинные однообразно лежащие плиты со списками погибших. Очень распространены в музеях данного профиля. Являются неотъемлемой частью музейной экспозиции. Некоторые музеи построены из одних цитат (пример – Стена плача в Иерусалиме). Внешние очертания и архитектура имеют разветвленную структуру. Могут выполняться из любых материалов в виде «литых плит» из силумина или бронзы. Пояснительные тексты всегда имеют решающее значение для музейных комплексов, когда речь о крупной монументальной форме, при этом тексты выносятся на фасад здания.

Просветительские музеи (массовые) ориентированы на посетителя всех возрастов, социальных групп и т.д. Главное в их деятельности – организация работы с посетителем (через экспозиции, организацию доступа исследователям к музейным коллекциям, проведение рекреационной работы и т.п.). Деятельность просветительского музея, как правило, связана с выполнением всего многообразия социальных функций музея. Именно эти музеи относятся к музеям в полной мере публичным (общедоступным).

Профиль музея – отношение музея к профильной дисциплине, комплексу наук, виду искусства, отрасли культуры или производства. Может также включать территориальные, хронологические границы, в рамках которых музей документирует социальные феномены.

Раскладка – этап проектирования экспозиции, предварительное размещение будущей экспозиции в предназначенных для нее залах.

Режим хранения – совокупность условий, необходимых для обеспечения сохранности музейного собрания. Включает в себя температурно-влажностный режим, световой режим, мероприятия по защите от загрязнителей воздуха, биологический режим, мероприятия по защите от механических повреждений; защиту музейных фондов в экстремальных ситуациях.

Реконструкция – научно аргументированное восстановление облика поврежденного или разрушенного памятника истории и культуры, природного объекта.

Репродукции – воспроизведение произведений живописи, графики, рукописей, карт ручного изготовления, рукописных и уникальных печатных книг и т.д., выполненное с использованием множительной техники с целью получения как можно большего числа повторений.

Реставрация (от лат. *restauratio* – восстановление) – комплекс мероприятий, направленных на сохранение памятника истории, культуры или ценного природного объекта. Реставрация ставит целью по возможности восстановление памятника (в идеале – в первоначальном виде), наблюдение за его состоянием, выявление его социальной значимости и ценности. Реставрация предполагает исследование памятников до и в процессе реставрации, изучение возможности применения различных материалов для реставрации, публикацию результатов этих исследований.

Резекспозиция – обновление старой экспозиции без полного демонтажа.

Свойства музейного предмета – в зарубежной музеологии для обозначения особых свойств музейных предметов принят термин «музеальность» (от «музеалия», т.е. музейный предмет). Отечественное музееведение чаще выделяет отдельные свойства, обладание которыми или некоторыми из них придает предмету особую ценность и музейное значение. К таким свойствам музейного предмета относят: информативность – способность предмета выступать в качестве носителя социально значимой информации; сохранность – способность предмета сохраняться длительно; коммуникативность – способность непосредственно передавать информацию; аттрактивность (от англ. «attractive» – привлекательный) – способность привлекать внимание посетителя; экспрессивность («expression» – эмоциональный) – способность вызывать ассоциации и оказывать эмоциональное воздействие; репрезентативность («represent» – представлять) – способность предмета представлять определенный феномен, служить как бы его символом; эстетичность – способность оказывать воздействие на эстетические чувства и др.

Система хранения – одна из составляющих такого направления музейной работы, как хранение музейных фондов. Выработывает рекомендации, направленные на решение двух задач: 1) обеспечение наилучшей сохранности предметов, их защиту от механических повреждений и деформаций во время хранения и 2) обеспечение доступности предметов, возможность быстро их найти.

Систематическая экспозиция (см. Систематический метод построения экспозиции).

Систематический метод построения экспозиции – в результате его применения появляются систематические экспозиции, т.е. экспозиции, построенные в соответствии с классификацией, принятой в определенной профильной дисциплине, отрасли культуры или отрасли общественного производства. Основная структура систематической экспозиции – типологический (систематический) ряд музейных предметов, отражающий эволюцию тех или иных процессов природы, человеческого общества.

Социально значимая информация – знания, навыки, традиции, представления и т.п., необходимые для нормального функционирования общества и его институтов, для осуществления межчеловеческой коммуникации.

Список Всемирного наследия (World cultural and natural heritage) (см. Всемирное культурно-историческое и природное наследие (World cultural and natural heritage)).

Таксидермия – вид работ, включающий консервацию и реконструкцию объектов животного мира. В результате изготавливается объемное чучело, воссоздающее живую натуру или целые биогруппы.

Тезаврирование (см. Научно-фондовая работа музеев) – от латинского «*tesaurus*» – «сокровищница» – весь комплекс работ, связанный с формированием и хранением коллекций.

Тексты в экспозиции – продуманная как целое и систематически организованная совокупность заголовков к разделам и темам экспозиции, аннотаций, этикеток, указателей и пр., т.е. всех надписей, используемых в экспозиции, не являющихся экспонатами, а выполняющих служебные функции. Тексты в экспозиции подразделяются на заглавные тексты, ведущие тексты, пояснительные тексты, этикетаж, указатели.

Тематическая экспозиция (см. Тематический метод построения экспозиции).

Тематический метод построения экспозиции – метод, раскрывающий посредством музейных предметов определенный сюжет, создающий в сознании посетителя музейный образ отображаемых явлений или процессов. Тематическая экспозиция строится как система взаимосвязанных разделов, тем, подтем, содержание которых связано и обосновано общей концепцией. В центре такой экспозиции должен быть предмет, обладающий наивысшей коммуникативностью, репрезентативностью, экспрессивностью и т.д. – «ударный экспонат», «маяк». Остальные предметы формируются вокруг него с целью сопоставления, взаимного документирования.

Технические посредники (см. Технические средства) в музее.

Технические средства (см. Технические посредники) в музее – устройства, передающие вербальную, визуальную, звуковую, аудиовизуальную информацию с помощью специальной аппаратуры. Могут быть визуальными, звуковыми, аудиовизуальными.

Тип музея – категория в классификации музеев по выполнению этими учреждениями социальных функций и приоритета этих функций в деятельности музея. В соответствии с этой классификацией музеи делятся на исследовательские, учебные, просветительские.

Типовые музейные предметы – они имеются в большом количестве экземпляров, каждый из которых обладает одинаковыми или аналогичными свойствами, взаимозаменяемостью.

Указатели – тексты, помогающие ориентироваться в музейных помещениях, самостоятельно ориентироваться в экспозиции (последовательность залов, экспозиционных комплексов и т.д.). Указатели могут располагаться на стенах, специальных стендах и т.п., т.е. собственно в музейном помещении. Роль указателей могут играть схемы, планы, помещенные в путеводители.

Уникальные музейные предметы – определяются редкостью, отсутствием аналогов.

Учебные музеи нацелены на решение, прежде всего, функции культурно-образовательной. Как правило, они создаются при школах, вузах и др. учебных заведениях, иногда при ведомствах (особенно военизированных: таможня, МВД и т.п., где есть необходимость выработки у сотрудников особых навыков). Школьные, вузовские и т.п. музеи формируют коллекции, помогающие в приобретении необходимых навыков в процессе образования, помогающие в реализации учебных программ и педагогических методик. Часто относятся к музеям закрытого типа: их экспозиции доступны ограниченному числу посетителей.

Учет музейных фондов – направление фондовой работы, направленное на закрепление за отобранными предметами определенного юридического статуса (принадлежность к всемирному, национальному и т.п. достоянию, принадлежность к определенной форме собственности, принадлежность к данному конкретному учреждению и т.п.); юридическую охрану музейного

собрания и прав музея на полученные в результате изучения музейных предметов и музейных коллекций научные данные о них.

Учетная документация – часть фондовой документации, включающая документы, которые призваны обеспечить юридический статус и юридическую охрану музейных фондов.

Фандрайзинг (fundraising: fund – денежные фонды и raising – увеличение) – совокупность действий, направленных на привлечение и аккумуляцию финансовых поступлений из различных источников.

Фондовая документация (см. Научно-справочный аппарат музейных фондов) – весь комплекс документации, связанный с фондовой работой. Включает учетную документацию, документацию по комплектованию, систематизации и классификации фондов, а также документы по соблюдению режима хранения и системы хранения. Иногда к фондовой документации относят монографические исследования отдельных музейных предметов и их групп (в форме отдельных статей, научных сборников, монографий), исследования по профильной дисциплине, созданные на основе музейных фондов, и т.д.

Фонды музея (см. Музейные фонды).

Функции музея (см. Музейные функции): 1) научно-документационная функция связана с реализацией музеем процессов документирования явлений, процессов, закономерностей развития природы и общества. Деятельность музея по осуществлению этой функции состоит, прежде всего, в отборе предметов, которые способны стать материальными свидетельствами социально значимых феноменов; 2) охранная функция состоит в том, что музеи призваны решать задачи по сохранению культурных, исторических и природных ценностей в интересах мирового сообщества и его отдельных (национальных, региональных и т.п.) частей. Музей не только должен отобрать объекты, способные стать музейными предметами, но и сохранить их; 3) научно-исследовательская функция состоит в том, что, обладая коллекциями, способными служить источниковой базой научных исследований (по какой научной дисциплине, зависит от профиля музея), музеи становятся организаторами и местом проведения таких исследований, научными центрами; 4) образовательная (культурно-образовательная или образовательно-воспитательная) функция – музей, наряду с библиотеками, средствами массовой информации (радио, телевидение, Internet и т.п.), школами и иными учебными заведениями и т.д., участвует в формировании картины мира современного человека, его социализации; 5) в современном музееведении также выделяют рекреационную функцию (от «recreation» – досуг, свободное время) – реализуя эту функцию музей выступает как организатор досуга, развлекательное учреждение.

Хранение музейных фондов – направление научно-фондовой работы, осуществляемое на основе режима и системы хранения с целью обеспечения физической сохранности и доступности для использования предметов музейных фондов.

Экскурсанты – участники экскурсии.

Экскурсия музейная (от лат. excursio – поездка) – форма музейной работы, основанная на коллективном осмотре объектов музейного показа по заранее определенной теме и специальному маршруту под руководством специалиста – экскурсовода.

Экскурсовод – музейный работник, ведущий экскурсию.

Экспозиционер – участник экспозиционной работы, научный сотрудник музея, задействованный в процессе создания экспозиции (иногда в число экспозиционеров включают и штатного художника).

Экспозиционная работа – одно из основных направлений музейной деятельности, отвечающее за создание экспозиций. Экспозиционная работа включает: 1) проектирование экспозиции (научное проектирование – разработку основной идеи и конкретного содержания; художественное проектирование – разработку архитектурно-художественных принципов и решений); техническое и рабочее проектирование – монтаж экспозиции; 2) демонтаж экспозиции; 3) реэкспозицию.

Экспозиционное оборудование – комплекс элементов и приспособлений, осуществляющих конструктивно-пространственную организацию экспозиции, обеспечивающих сохранность и фиксацию экспонатов в любой точке экспозиционного пространства, выполняющих определенные художественные, символические функции.

Экспозиционный комплекс – тематически связанная, пространственно художественно организованная группа музейных предметов, научно-вспомогательного материала, текстов в экспозиции и экспозиционного оборудования.

Экспозиционный материал (см. Экспонат).

Экспозиция музейная – целенаправленная, научно обоснованная демонстрация музейных предметов, связанных единством содержания, композиционно организованных, откомментированных, технически и художественно оформленных, в совокупности создающих специфический (музейный) образ природных, общественных или культурных явлений и процессов.

Экспонат – музейный предмет, выставленный для обозрения в экспозиции музейной. Экспонаты встраиваются в систему образов, раскрывающих определенную тему, формирующую знание по этой теме и эмоционально воздействующую на посетителя. Под экспонатами в отечественном музееведении подразумеваются и музейные предметы, и сопровождающие их научно-вспомогательные материалы (экспозиционные материалы). Для музееведения понятия «экспонат» и «экспозиционный материал» – синонимы. Зарубежное музееведение чаще всего относит к экспонатам только демонстрируемые музейные предметы (подлинники) и отделяет понятия экспонаты и экспозиционный материал.

Экспонент – лицо или учреждение, предоставляющее музею или иному учреждению для экспонирования принадлежащие ему материалы.

Эстетический метод построения экспозиции используется только в музеях художественного профиля или на выставках предметов искусства. Предметы группируются не систематически (по странам и школам, их в данном случае может и не быть), не тематически (т.е. с единством сюжетной линии), а исходя из принципа привлечения наибольшего внимания и эстетичности экспозиции. Это может быть цветовой контраст висящих рядом работ, контраст техники и манеры исполнения или, наоборот, единство эстетических принципов в разных жанрах (живописи и скульптуре, графике и керамике и т.п.).

Этикетаж – совокупность всех этикеток в экспозиции.

Этикетка – текст-аннотация к отдельному предмету, содержащий атрибутивные данные о предмете: название, авторство или происхождение, материал, размер, способ и время изготовления, наличие у предмета мемориального значения, сведения о том, что демонстрируется – подлинник или копия.

ICCROM (см. Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей).

ICOM (см. Международный совет музеев).

ICOMOS (см. Международный совет по охране памятников и исторических мест).

CIDOC (см. Комитет по музейной документации).

OWHC (см. Организация городов Всемирного наследия).

ICOM.1, rue Miollis 75015 Paris, France. Tel.: 33-1-45-68-28-67; fax: 33-1-43-06-78-62. E-mail: secretariat@icom.org; <http://www.icom.org>. По указанному электронному адресу можно выяснить информацию (в том числе адреса почтовые и электронные) о международных и региональных комитетах, ассоциациях и т.п., координирующих деятельность различных профильных групп музеев (сайт англоязычный).

Информацию об истории этого объединения можно найти на: http://www.umu.se/nordic_museology/icofofom.html.

Приложение // Этический кодекс ИКОМ для музеев. – М., 2003. – С. 46.

Белтинг, Г. Музей как средство информации / Г. Белтинг // Музей как сообщество в условиях глобализации. – М., 2002. – С. 7–8.

<http://www.art-moscow.ru>.

<http://www.art-manege.ru>.

ICCROM. Via di San Michele 13 1-00153 Rome, Italy. Tel.: 396-585-531; fax: 396-585-533-49. E-mail: iccrom@iccrom.org; <http://www.iccrom.org>.

ICOMOS. 49-51, Rue de la federation 75015 Paris, France. Tel.: 33-1-45-67-67-70; fax: 33-1-45-66-06-22. E-mail: secretariat@icomos.org; <http://www.icomos.org> (Северная и Южная Америка); <http://www.international.icomos.org> (Европа).

OWHC. 56 rue Saint-Pierre, Quebec G1K 4A1, Canada. Tel.: 1-418-692-0000; fax: 1-418-692-5558; e-mail: secretariat@ovpm.org; <http://www.ovpm.org>.

Научное издание

ГОРБУНОВ Игорь Васильевич

**АРХИТЕКТОНИКА
МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ
Предметно-пространственная
среда и основы функционального
и художественного проектирования музеев**

Монография

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Корректор	<i>А.Н. Фенченко</i>
Компьютерный дизайн	<i>Т.Е. Сафранкова</i>

Подписано в печать .2015. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 7,20. Уч.-изд. л. 9,94. Тираж 100 экз. Заказ .

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.