На правах рукописи

УДК 069+747.12 (091)

Волкова Елена Владимировна

МУЗЕЙНЫЙ ДИЗАЙН: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Санкт-Петербург

2021

Диссертация выполнена на кафедре теории и истории культуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

НИКИФОРОВА Лариса Викторовна
доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Официальные оппоненты:

БИРЮКОВА Марина Валерьевна
доктор культурологии, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

ЛЯШКО Анна Владимировна
кандидат культурологии, доцент, начальник службы сохранения и изучения памятников культурного наследия федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей-заповедник «Петергоф»

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Защита состоится «01» марта 2021 года в «15» часов на заседании диссертационного совета Д 212.199.34, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26, ауд. 317.
С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 5 и на сайте: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000663.html.

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
доктор культурологии, профессор Сапанжа Ольга Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертационного исследования определяется возрастающей ролью музейного дизайна в презентации объектов культурного наследия. Несмотря на то что фактически музейный дизайн существует столько же, сколько и культурный институт музея, идентификация профессии как особой сферы творчества произошла сравнительно недавно. Музейный дизайн обсуждают, о нем спорят, отмечают удачные и провальные экспозиционные решения и приемы. В 2018 году в третий раз прошла Петербургская биеннале музейного дизайна.

Актуальность темы определяется также развитием философско-культурологических концепций музея, которые позволяют проблематизировать музейный дизайн. Концепции музея как семиотической и коммуникативной систем, идея музея как инстанции «знания-власти», понимание музея как пространства визуального, перформативного, аффективного опыта дают возможность анализировать музейный дизайн в широком социокультурном контексте.

Объект исследования: музей как феномен культуры.

Предмет исследования: музейный дизайн как инструмент интерпретации культурного наследия.

Цель исследования: комплексный анализ интерпретативных функций музейного дизайна в историко-культурной типологии музея.

Задачи исследования:

1. проследить историю изучения и концептуализации музейного дизайна как деятельности по оформлению музейных экспозиций и выставок;

2. дать краткую характеристику основным философско-культурологическим концепциям музея, имеющим отношение к музейному дизайну, и предложить понимание музейного дизайна с культурологической точки зрения;

3. описать морфологическую структуру музейного дизайна и проследить взаимосвязь ее элементов в процессах трансформации механизмов музейной интерпретации;

4. продемонстрировать формы и функции дизайна в протомузейных демонстрациях коллекций, в классическом музее XIX–XX веков, в современных проектах пост-музея;

5. проанализировать ряд конкретных эпизодов музейного дизайна для демонстрации продуктивности культурологического подхода.

Степень разработанности проблемы. Музей как феномен культуры, его роль в создании, сохранении и трансляции исторической памяти исследовали О.В. Беззубова, Т. Беннетт, З.А. Бонами, М.С. Каган, Т.П. Калугина, Е.Н. Мастеница, Д. Прециози, С.В. Пшеничная, А.М. Разгон, О.С. Сапанжа, К. Хадсон, Э. Хупер-Гринхилл, Ф.И. Шмит.

Термин «музейный дизайн» начал широко применяться лишь в конце XX века. Для его культурологической аналитики важны работы Г.Н. Лола, которая, исследуя дизайн как сложный социокультурный феномен и рассматривая его с метафизической, исторической и аналитической точек зрения, убедительно доказывает, что концепт дизайна позволяет интерпретировать современные социокультурные процессы.

Для понимания основных этапов и особенностей музейного дизайна важны работы В.Л. Глазычева, Р.Р. Кликса, А.В. Лебедева, М.Т. Майстровской, К.И. Рождественского, Е.А. Розенблюма, посвященные архитектурно-художественным решениям музейных экспозиций и выставок. Богатый материал по методике и практике музейной репрезентации отдельных тем содержат работы С.С. Гейченко, М.Б. Гнедовского, Н.М. Дружинина, А.Б. Закса, Н.В. Мазного, А.И. Михайловской, А.С. Панченко, Ю.П. Пищулина, Т.П. Полякова, М.В. Фармаковского, А.А. Федорова-Давыдова. Для понимания современной выставочной практики важны работы М.В. Бирюковой, Т.Ю. Буровой, А.С. Дриккера, А.В. Ляшко, А.А. Новиковой, Т.И. Чуклиной.

Музейная экспозиция как семиотическая и коммуникативная система исследовалась Т.А. Алешиной, В.П. Арзамасцевым, М.Б. Гнедовским, В. Голдингом, В.В. Дукельским, Д. Кемероном, Е.В. Комиссаровой, Н.В. Мазным, Е.Н. Мастеницей, Н.В. Нагорским, С.В. Пшеничной, О.А. Федосеевой, М.Н. Чесноковой. Особенный интерес представляют работы А.Ю. Волькович и Н.А. Никишина, затрагивающие семиотические функции музейного дизайна.

Работы О.В. Беззубовой, Т. Беннетт, К. Брюс, Р. Дюкло, И. Карп, Д. Марстайн, Л.В. Никифоровой, Дж. Харрис, Э. Хупер-Гринхилл демонстрируют возможность понимания музея как идеологической инстанции дисциплинарной власти, но специально вопросов музейного дизайна не затрагивают.

Для уяснения истории способов показа музейных предметов и их социальных, политических, когнитивных контекстов большое значение представляют работы об истории музеев и музеефикации дворцов М. Гибельгаузен, Е.Я. Кальницкой, Дж. Коллинз, А. Мак-Клеллан, Л.В. Никифоровой, Дж. Ольми.

Плодотворными примерами применения визуального подхода к анализу музейного дизайна служат исследования К. Кейси, особенно анализ музейной экспозиции как экрана, О.Ю. Тарасова о фреймирующем эффекте музея, А.В. Ляшко о музее как пространстве визуального опыта.

Для анализа функций музейного дизайна в перформативном опыте важны исследования К. Дункан о музейном ритуале, К. Хадсона о входе в музей как привилегии и праве, С.Г. Скривен, Л.М. Шляхтиной, Т.С. Шола о «музейной усталости», работы по теории и практике музейных сценариев М.Б. Гнедовского, Т.П. Полякова, анализ интерактивных практик Ч. Дженкинса, А.С. Дриккера, Е.Н. Мастеницы, Н.В. Нагорского, М.Б. Пиотровского, Л.М. Шляхтиной, Т.Ю. Юреневой.

Проблематизации музейного предмета посвящены работы А.К. Байбурина, А.Н. Балаш, Й. Бенеш, Н.М. Дружинина, В.Ю. Дукельского, В. Кейси, Д. Марстайн, А.М. Разгона, З. Странского, Дж. Харрис, К. Шрайнер.

Об истории музейного оборудования, его роли в реализации музейных практик писали И.А. Куклинова, О. Лысенко, М.Т. Майстровская, Е.А. Розенблюм, Т.Б. Семенова, О.Ю. Тарасов, Т.Ю. Юренева.

Методологическую основу исследования составляет *системный подход* (М.С. Каган, Ю. Осокин, К. Соколов, А.Я. Флиер), позволяющий ставить вопрос о структуре, функциях и морфологии явления культуры, о его роли в функционировании культуры как целого; *историко-типологический подход* (М.С. Каган, Л.М. Мосолова), постулирующий изоморфность различных сфер исторического типа культуры и возможность демонстрации типологических черт исторической эпохи на материале анализа отдельного феномена; *феноменология культуры* (Э. Гуссерль, М. Мамардашвили, Н.Н. Трубников, М. Хайдеггер), предполагающая анализ множественных черт и особенностей явления при стремлении удержать его целостность и соотнесенность с базовыми структурами исторического типа культуры.

Важны также методы семиотики культуры (Ю.М. Лотман, Ю.С. Степанов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, У. Эко), антропологии культуры (Р. Бенедикт, М. Мид, Э. Фромм, Дж. Хонигман), социологии культуры (П. Бурдье, М. Вебер, А. Моль, Х. Ортега-и-Гассет), визуальных исследований (Дж. Александер, Ж. Лакан, Ж.-Л. Марион, М. Мерло-Понти, Т. Митчелл), концепции знания-власти и дисциплинарной власти М. Фуко.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музейный дизайн выполняет не только функциональные (сохранность музейных предметов, удобство показа), эстетические, но и интерпретационные задачи; с точки зрения открытости музейного предмета к интерпретациям и их зависимости от контекста музейный дизайн является инструментом интерпретации.

2. С точки зрения влиятельных культурологических концепций музея музейный дизайн выступает посредником музейной коммуникации, музейного знания об историческом памятнике или произведении искусства; экраном (фреймом), наделяющим объект смыслом; задает сценарии музейного поведенческого ритуала и выступает одним из инструментов контроля в «дисциплинарном пространстве» музея; с семиотической точки зрения музейный дизайн выступает инстанцией семиозиса.

3 Морфология музейного дизайна включает материальные (музейное оборудование, музейный текст, художественно-пространственное решение экспозиционных пространств) и нематериальные (сценарии перформативных практик; размещение, сочетание, иерархии музейных объектов) составляющие. С точки зрения интерпретативных возможностей в морфологии музейного дизайна особенно важны музейное оборудование, оформляющее классификации и иерархии как механизмы интерпретации, текст в музейных залах (этикеток, экспликаций), наделенный прямой функцией вербального объяснения визуального опыта, инструменты музейной навигации, задающие сценарии перформативного опыта.

4. С историко-типологической точки зрения история музейного дизайна – это возрастание его интерпретационных функций. На раннем этапе истории музея (кунсткамеры, личные коллекции) практически отсутствует интерпретация, следовательно, и музейный дизайн в его сегодняшнем понимании. Главенствует сам предмет, а не рассказ о нем. В классическом публичном музее (художественные, естественно-научные, исторические, мемориальные музеи XIX–середины XX вв.) утверждение смысла объекта через показ сменилось интерпретацией этого смысла, и возросла роль музейного дизайна. В музее конца XX–начала XXI вв. музейный дизайн открыто принял на себя функции ведущего интерпретатора, а объектом показа стал массив различных интерпретаций.

5. Анализ истории экспонирования иконы показывает, как способами

музейного дизайна (размещением, сочетанием предметов, оборудованием, фреймированием и текстовым сопровождением) может быть нивелирован сакральный смысл иконы, как икона может приобретать статус редкой вещи, произведения искусства, типичного объекта исторической эпохи, а также обретать сакральный статус заново и формировать пространство музейной квазисакральности.

6. В современном музейном дизайне парадоксальным образом выглядит соотношение музейного предмета и культурного наследия, носителем которого, казалось бы, является предмет. Временами музейный дизайн вытесняет подлинный предмет, а сам музейный или выставочный зал превращается в тотальную инсталляцию. Особенно при музеефикации нематериального наследия и культурной памяти акцент смещается с предмета на его создателей (сообщества), среду бытования и символический статус в определенной культуре. Демонстрация таких явлений осуществляется средствами музейного дизайна, который становится решающим механизмом интерпретации.

Научная новизна основных результатов исследования заключается в том, что впервые:

1. музейный дизайн рассмотрен как историко-культурный феномен на базе основных философско-культурологических концепций музея;

2. концептуализирована функция музейного дизайна в интерпретации культурного наследия;

3. предложена морфология музейного дизайна с точки зрения его роли в музеях различных типов культуры и интерпретационных возможностей музея.

Практическая значимость основных результатов исследования Результаты исследования могут быть использованы при создании методических материалов для работы различных музейных специалистов: экскурсоводов, педагогов, дизайнеров, психологов, кураторов. Также материалы диссертации применимы для лекционных и практических занятий по истории и теории

культуры, в общем курсе культурологии, в курсах по музеологии, теории и практике охраны культурного наследия.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации обсуждались на следующих конференциях: «Науки о культуре в перспективе Digital humanities» (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 2013); «Музейные технологии и/или музейная культура» (музей связи им. А.С. Попова и кафедра музейного дела и охраны памятников СПбГУ, Санкт-Петербург, 2013); «Visitor studies для музея-заповедника» (ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург, 2014); «Дворцы и события. К 300-летию Большого петергофского дворца» (ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург, 2015); «Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие» (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 2016); «HOMO LOQUENS: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира» (Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, 2017); «Музей как пространство высказывания» (Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, 2017); «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2018).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы. Список литературы содержит 135 наименований на русском и английском языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрывается актуальность выбранной темы, обозначаются объект и предмет, цели и задачи исследования, показаны степень разработанности проблемы, основные методы исследования, научная новизна, практическая и теоретическая значимость диссертации.

В первой главе «Музейный дизайн: подходы к аналитике»

представлены анализ подходов к теории и практике деятельности по оформлению музейных экспозиций и выставок, основные философско-культурологические подходы к феномену музея, значимые для анализа музейного дизайна.

В параграфе 1.1 **«Понятие музейного дизайна»** показано, что практика музейного дизайна как специфической деятельности значительно старше понятия. На разных этапах существования музейный дизайн обозначался как «архитектурное построение», «художественное оформление», «архитектурно-художественное решение» – изменениям названия соответствовали изменения в практике создания экспозиций.

Определяя музейный дизайн как значимую составляющую интерпретационного комплекса музея, в параграфе выделены основные этапы его становления.

Период 1920–30-х годов назван в диссертации этапом легитимации музейного дизайна. Методы экспонирования, в т.ч. «тематический», «историко-бытовой», «историко-революционный», «метод дополнительных экспозиций», многочисленные практические руководства (Н.М. Дружинин, М.В. Фармаковский, А.А. Федоров-Давыдов, Ф.И. Шмит), раскрывают музейный дизайн как инструмент артикуляции политико-революционных, исторических, социологических концепций, в контексте которых посетитель должен был воспринимать музейный предмет.

1960–80-е годы – этап художественно-эстетического подхода в теории и практике создания музейных экспозиций (В.Л. Глазычев, Р.Р. Кликс, М.Т. Майстровская, А.И. Михайловская, Т.П. Поляков, Е.А. Розенблюм). Музейный дизайн понимается как средство образного воплощения концептуального замысла, как самостоятельное произведение средового искусства. Языком описания музейного дизайна стал искусствоведческий анализ в терминологии пространственных искусств.

В 1990-е годы в концептуализации музейного дизайна происходит

смещение фокуса внимания с эстетического восприятия музейной экспозиции на когнитивные, коммуникативные и интерпретационные эффекты. С этого времени в контексте философско-культурологического анализа феномена музея активно функционирует обобщающее понятие музейного дизайна не только как специфического вида творческой деятельности и разновидности средового проектирования, но и как произведения современного (актуального) искусства, а также способа музейной интерпретации культурного наследия.

В параграфе 1.2 **«Философско-культурологические концепции музейного дизайна»** представлены последствия лингвистического, визуального, перформативного, аффективного «поворотов» для концептуализации музейного дизайна.

В параграфе показано, что возможность анализа интерпретационных функций музейного дизайна ярко проявилась в семиотическом подходе и позволила определить музейный дизайн как знаковую подсистему музейного языка (В.П. Арзамасцев, Н.В. Мазный, С.В. Пшеничная, М.Н. Чеснокова). Ее знаки включают музейное оборудование, шрифты, карты, схемы, декоративные и графические приемы оформления экспозиционного пространства. Если содержание экспозиции состоит из фактов, а также сведений и мнений об этих фактах, то ответственным за мнения назначается дизайн (Н.А. Никишин). С точки зрения денотативных и коннотативных функций знака дизайну отводятся функции контекста, способного обогащать коннотативные значения музейного предмета (А.Ю. Волькович).

Отталкиваясь от идей М. Фуко, ряд исследователей анализируют музей как идеологическую инстанцию, где под идеологией понимается процесс производства значений и придания им статуса нормы и очевидности (О.В. Беззубова, Т. Беннетт, Д. Марстайн, Л.В. Никифорова, Дж. Харрис). Исследования Э. Хупер-Гринхилл, адаптировавшей идеи Фуко для музейных исследований, дают возможность соотносить принципы музейного показа с фукианскими эпистемами. Одной из стратегий музейного дизайна,

формирующей смыслы, выступают принципы отбора и сочетания музейных предметов как практика создания или разрушения иерархий. Отмечено, что наиболее активно обращаются к наследию М. Фуко представители концепции «пост-музея» (Ч. Дженкинс, Дж. Марстин, К. Хадсон, Э. Хупер-Гринхилл), анализирующие музей как инстанцию знания-власти и выделяющие на этом основании четыре типа музея: *«музей-святилище»* (*the museum as shrine*), *«музей-рыночная структура»* (*the museum as a market-driven industry*), *«музей-колониальное пространство»* (*the museum as a colonizing space*) *и «пост-музей»* (*post-museum*). Стратегии музейного дизайна в каждом из них различны.

С точки зрения визуальных исследований и лакановского концепта воображаемого субъект-объектные взаимоотношения всегда опосредованы «экраном», репрезентирующим объект в его целостности. В. Кейси предлагает рассматривать музейный дизайн как экран между зрителем и музейным предметом, который влияет как на интерпретацию объекта, так и на идентификацию субъекта. На этом основании выделены три основных исторических типа музея: *«законодательный музей»* (*legislating museum*), *«интерпретирующий музей»* (*interpreting museum*) *и «перформативный музей»* (*performing museum*). В законодательном музее (протомузейные формы, частные коллекции) роль дизайна минимальна, в интерпретирующем музее (классический музей XIX века) значительна, а в перформативном (современном, использующем интерактивные технологии) наиболее велика.

С культурно-антропологических позиций музей можно рассматривать как место перформативного опыта. Интерес к действиям, совершаемым посетителями, их реакциям, чувствам, телесным ощущениям объединяет современные visitor studies (С. Минина, С.Г. Скривен, А.С. Максимова, Р. Форрест, Т. Шола) и исследователей музея как ритуального пространства (К. Данкан, А. Уоллак). С этой точки зрения музейный дизайн является формой организации перформативного и аффективного опыта (О.В. Беззубова, З. Бонами, Т.П. Калугина, М.В. Салтанова, И.А. Щепеткова), режиссуры

сценариев поведения и эмоционального переживания.

Вторая глава «Морфология музейного дизайна» посвящена анализу трех основных групп: музейного оборудования, текста в музейной экспозиции, музейной навигации. В основе предложенной морфологии – особенности механизмов музейной интерпретации.

Параграф 2.1 **«Интерпретативные функции музейного оборудования»** показывает, как оборудование задает визуальный контекст и с помощью пространственных приемов дает трактовку объектам. С помощью витрин, стеллажей, рам предметы показа разделяются и/или объединяются в группы, выстраиваются в иерархическом порядке. То есть оборудование становится аналогом эпистемологической решетки, на которой базируются познавательные стратегии той или иной исторической эпохи.

Шкафы-кабинеты кунсткамер и кабинетов редкостей визуализировали ренессансную эпистему взаимоотражения макрокосма и микрокосма, разнообразие мира, сотворчества Бога и человека. Дальнейшее развитие экспозиционного оборудования шло в сторону классической эпистемы, означавшей, что вещи собраны вместе, исходя из научных классификаций, полагаемых незыблемыми и неизменными. Различным стало оборудование для демонстрации естественно-научных и художественных коллекций. Современная эпистема и ее производная – публичный музей, обозначили, с одной стороны, конец музея как элитарного института и начало его существования как более демократичного пространства, а с другой – музей получил ранее несвойственные функции: воспитание, в т.ч. контроль за поведением, формирование национальной идентичности, создание неоспоримых стандартов подлинности. Музейное оборудование экспозиций стало инструментом активной интерпретации, посредником в коммуникации зрителя и музейного предмета, формой наделения экспоната значением.

Темой параграфа 2.2 **«Текст в музейной экспозиции»** стала история вербальной интерпретации экспоната в музейном зале. Она показывает

стремительное возрастание количества и значимости текста, напрямую несущего сообщение, нарратив. В современном музее этикетки, аннотации, путеводители, аудиогиды, музейные сайты и т.д. создают информационный контекст, посредством которого происходит узнавание и понимание того или иного экспоната. Протомузейные формы, кунсткамеры и частные коллекции вплоть до начала XIX века обходились практически без текстовой информации. Само изъятие предмета из естественной среды и помещение в коллекцию наделяло его особым статусом, коллекционер и привилегированный зритель выступали знатоками и не нуждались в вербальных пояснениях. В публичном музее XIX – первой половины XX веков роль вербальных текстов рядом с музейными предметами значительно возросла, вербальный комментарий к демонстрируемому предмету стал обязательным, поясняя и вместе с тем закрепляя правильную интерпретацию. Музей конца XX в. (пост-музей в терминологии Д. Марстин или перформативный музей В. Кейси) превращается в многослойный интерпретационный комплекс с высокой долей вербальной информации на бумаге, экране мульмедийного оборудования или смартфона. Музей такого типа предлагает посетителю участвовать в процессах производства интерпретаций, которые уже не закреплены раз и навсегда, но колеблются и меняются. Корпус текстов не только объемен и важен, но и представлен таким образом, что у зрителя возникает ощущение (не всегда достоверное) широкого выбора и вариативности смыслов.

В параграфе 2.3 **«Навигация и оформление перформативного музейного опыта»** анализируется влияние факторов музейного дизайна на телесный и эмоциональный опыт посетителя.

Поведение, чувства и восприятие посетителей музеев формировались в контексте конкретной исторической культуры. Изменение отношений между музеями и обществом с принципа «вход как привилегия» на «вход как право» изменили и музейную позицию по отношению к своей публике. Появляются интерес к фигуре зрителя, желание быть услышанными и понятыми. К концу

XIX века относятся первые исследования поведения посетителей, и на их основе начинают формировать способы показа, т.е. музейный дизайн.

Для музея все более важным становится создание удобной среды, понятного и разнообразного контента, обратной связи с посетителем, интерактивных перформативных практик. Музейный дизайн отвечает за построение экспозиционного пространства, создание понятной навигации, световые и цветовые решения, мультимедийную и кинематическую интерактивность, перформативные практики. Разнообразие его приемов делает образ музея привлекательным для зрителя.

Музейная навигация участвует и в реализации ритуальных функций музейного пространства, заданных сценариев перемещения на экспозициях. С помощью текстов осуществляется побуждение делать или, наоборот, не делать что-либо в музее. Это могут быть правила поведения, тематические указатели с обозначением разделов, схемы осмотра, которые строго продуманы и предписаны, даже если посетителю кажется, что он может выбирать маршрут. Музейный дизайн в формате сценариев навигации задает посетителям формы поведения в музее и прохождения пути, превращает музейное пространство в квазиритуальное, обрядовое, а музейный опыт с его желаемым преображением и духовным просветлением в финале – в аналог сакрального опыта.

Современный музей, несмотря на декларируемую лояльность к публике, желание развлекать, не перегружая информацией, продолжает оставаться пространством силы в духе М. Фуко, даже более чем в XIX веке. Только теперь это не сила классификации или принципов знания, а сила эмоции, аффекта, сценариев поведения, с помощью которых музей все так же влияет на публику.

В третьей главе «Музейный дизайн в интерпретации культурного наследия» демонстрируется продуктивность культурологического подхода к анализу конкретных примеров музейного дизайна.

Параграф 3.1 **«Икона в музее: визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации»** иллюстрирует идею новой музеологии о том, что

музейный предмет – это объект, перенесенный из одного контекста в другой и, в связи с этим, утративший первоначальные формы бытования, а также феномен музея, который более не воспринимается как нейтральная среда сохранения памятников или информации, но как среда, активно формирующая смыслы и значения (А.К. Байбурин, А.Н. Балаш, Д. Марстайн, Дж. Харрис). Концепцию того, как объекты пересекают границы контекстов, ярко иллюстрирует пример музейного показа иконы, история которого насчитывает около 150 лет.

Два больших этапа музейного бытования иконы (до и после 1917 года) обладают известным параллелизмом. На каждом из них способы показа менялись от превращения иконы из сакрального объекта в музейный предмет (т.е. десакрализации) до создания с помощью дизайна иллюзии храмового пространства (т.е. попытки возвращения сакрального контекста). Обоснования приемов десакрализации иконы в экспозициях 1860–1880-х и 1920–1930-х годов конечно, были совершенно различны, что не мешает видеть типологического сходства общих стратегий.

К приемам десакрализации иконы можно отнести визуальное уравнивание иконы с другими предметами (особенно при т.н. ковровом способе экспонирования); подчинение показа общим принципам художественной композиции; включение в «серию»; трактовку иконы как художественного шедевра (от размещения в отдельных витринах, оформления в рамах, акцентного освещения до приемов, близких эстетике белого куба).

К приемам возвращения квазисакрального контекста относятся построение экспозиции, имитирующее церковный интерьер; музейное оборудование, стилизованное под аналои и киоты; совмещение в экспозиции икон и предметов декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения; соблюдение при развеске структуры иконостаса. А также многообразие форм хранения: музеи временно экспонируют иконы из храмов и наоборот предоставляют их во временное богослужебное пользование.

Параграф 3.2 **«Музей без музейного предмета: музейный дизайн как тотальная инсталляция»** посвящен музеям и выставкам, в которых роль музейного предмета минимальна, а порой таковые полностью отсутствуют.

В параграфе проанализированы выставки последних лет: «Познай себя – познай мир» (Государственный Дарвиновский музей, 2014, Москва); «Московские стрельцы» (Музей военной истории «Стрелецкие Палаты», 2014, Москва); «Лев, сова и мыльный камень» (Мастерская М.К. Аникушина, филиал Музея городской скульптуры, 2017, Санкт-Петербург); «Хранить вечно» (Центральный выставочный зал «Манеж», 2018, Санкт-Петербург), а также музеи: Еврейский музей и центр толерантности (Москва); «Государевы потехи» (ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург); «Страна Гайдарика» (Музей политической истории России, Санкт-Петербург); Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» (Красноярский край); архитектурно-этнографический музей «Ангарская деревня им. О. Леонова» (филиал «Братского городского объединенного музея истории освоения Ангары», Братск). Несмотря на различие тематики, их главная задача – не демонстрация предметов, а трансляция идеи, концепции, нарратива. В таких экспозициях музейный дизайн становится не только инструментом интерпретации наследия, но и носителем экспозиционной ценности. Контекст, который средствами музейного дизайна окружает предмет в музее, становится главным действующим лицом, а музейная или выставочная экспозиция приобретает характер сценографии. Важной причиной дрейфа музейной экспозиции и выставки к тотальной инсталляции стала конкуренция музея не только с другими культурными институциями, но и с высокотехнологичной индустрией развлечений.

В параграфе показано, что в наибольшей степени эта тенденция проявляется при музеефикации нематериального наследия и культурной памяти, когда акцент смещается с предмета на его создателей (сообщества), среду бытования и символический статус в определенной культуре. Таковы

эко-музеи, музеи культурной травмы, иного культурного опыта (этнографического, исторического). Макеты, модели, копии, воссоздания, реконструкции, схемы и планы, скульптурные манекены, интерактивные мультимедиа, проекционные технологии, дополненная реальность – т.е. объекты дизайна – становятся не только полноправными, но и часто единственными предметами показа. Образно-художественное решение экспозиции, задействующее цвет, свет, звук, конструкцию оборудования, объемно-пластическое решение всего пространства, нацелено на получение зрителем аффективного опыта.

В **заключении** сформулированы результаты исследования и сделан вывод о возможности комплексного культурологического анализа социокультурных функций музейного дизайна в музеях различных историко-культурных эпох.

Деятельность по оформлению музейных экспозиций началась значительно раньше, чем ее теоретическое осмысление. В различные периоды музейной истории музейный дизайн воспринимался как средство донесения некоторых идей, ценностей и нарративов, как область художественного творчества по созданию художественно-пластического образа музейной экспозиции. Современные философско-культурологические концепции музея поволяют рассматривать музейный дизайн как способ производства когнитивных эффектов, как значимую инстанцию интерпретации.

В морфологии музейного дизайна выделены три основные группы объектов. Во-первых, музейное оборудование, отвечающее за демонстрацию и хранение исторических артефактов и этом качестве обладающее интерпретативными функциями. Во-вторых, музейный текст, несущий нагрузку интерпретации. В-третьих, музейная навигация, задающая перформативные практики, формирующая телесный опыт и, в конечном итоге, ответственная за аффективную сторону коммуникции посетителя и культурного наследия,

репрезентированного музеем. Такое деление базируется на особенностях создания и трансформации механизмов музейной интерпретации.

Проведенное исследование показало, что формы и функции дизайна в музеях разных исторических периодов отличались друг от друга. Дизайн как способ создания музейной интерпретации, ее количества и качества претерпевал существенные изменения. В протомузейных и раннемузейных формах он или вовсе отсутствовал, или был незначительным. С появлением публичных музеев состав посетителей стал демократичнее, и появилась насущная необходимость в образовательной функции и пояснениях, создании контекста. Дальнейшее развитие музеев в XX–XXI веках все больше увеличивало роль дизайна в музее. В пост-музее интерпретация становится настолько важной, что иногда заменяет собой сам экспонат и становится объектом показа.

Продуктивность культурологического анализа музейного дизайна продемонстрирована на двух кейсах. Первый посвящен интерпретационным функциям дизайна при экспонировании иконы. Способы размещения икон в зале, характер оборудования, текстовая информация, предлагаемые сценарии осмотра способны и лишать предмет сакрального статуса, и возвращать его. Несмотря на развитие технологий, указанные две базовые стратегии показа иконы оставались неизменны и сменяли друг друга на протяжении последних полутора веков музейного бытования иконы.

Второй кейс представляет собой анализ музейных экспозиций и выставок, в которых сам музейный дизайн становится предметом показа, вытесняя, иногда полностью, музейный предмет. Показано, что такая тенденция отвечает как расширению функций музея, который является активным агентом формирования индентичностей, способствует функционированию культурной памяти, формирует эмоциональный и аффективный опыт, так и включению музея в конкуренцию с индустрией развлечений.

Основные положения диссертации представлены в следующих публикациях:

1. Волкова, Е.В. Концептуализация музейного дизайна: основные подходы / Е.В. Волкова // Общество. Среда. Развитие: научно-теоретический журнал. – 2017, № 4 (45). – С. 82–88 (0,6 п.л.).

2. Волкова, Е.В. Триумф музейного дизайна и метаморфозы музейной интерпретации / Е.В. Волкова // Ярославский педагогический вестник. – 2018, № 3. – С. 340–345 (0,75 п.л.).

3. Волкова, Е.В. Икона в музее: Визуальный порядок экспонирования как форма интерпретации / Е.В. Волкова // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. – (Апрель) 2020, вып. 1 (23). – С. 193–207 (1,2 п.л.).

4. Волкова, Е.В. Использование новейших информационных технологий в музеях / Е.В. Волкова // Науки о культуре в перспективе «digital humanities»: материалы Международной конференции. – СПб.: Астерион, 2013. – С. 379–380 (0,2 п.л.).

5. Волкова, Е.В. Современная выставочная практика во дворцах-музеях и музеях-усадьбах Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Опыт классификации / Е.В. Волкова // Гуманитарное знание: Сборник научных статей. Вып. 20 / Под общ. ред. Н.А. Кривич. – СПб.: Астерион, 2014. – С. 57–64 (0, 5 п.л.).

6. Волкова, Е.В. Музейный куратор и дизайнер как соавторы. Из опыта выставочной деятельности во дворцах-музеях и музеях-усадьбах / Е.В. Волкова // Дворцы и события. К 300-летию Большого Петергофского дворца: сб. ст. по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – С. 274–279 (0,5 п.л.).

7. Волкова, Е.В. Художественная репрезентация образов природы в современной выставочной практике музея / Е.В. Волкова // Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие: Коллективная монография по материалам V Международной научно-

практической конференции. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 27–28 октября 2016. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. – С. 432–436 (0,6 п.л.).

8. Волкова, Е.В. Музейный дизайн экспозиций как посредник в диалоге культур / Е.В. Волкова // Homo Loquens: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира: Сборник материалов докладов и сообщений Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Санкт-Петербург, РГХА, 6–7 апреля 2017. – СПб.: Изд-во РГХА, 2017. – С. 204–214 (0,5 п.л.).

9. Волкова, Е.В. Икона в музейной экспозиции: к истории способов показа / Е.В. Волкова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: тезисы докладов VIII Международной конференции, Москва, Исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова и Государственная Третьяковская галерея 2–6 октября 2018. – СПб.: НП-Принт, 2018. – С. 296–299 (0,4 п.л.).

10. Волкова, Е.В. Церковное искусство в музейной раме: Современные способы экспозиционного показа // Визуальная теология. – (Июнь) 2020, № 1 – С. 114–124. (0,9 п.л.).