

Ляшко А.В. Выставочное событие в пространстве художественного музея // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6, вып.1. — СПб: Издательство СПб ГУ, 2006. — С. 24-34.

Выставочное событие в пространстве художественного музея

Анна ЛЯШКО

1. Художественная выставка и художественный музей — две институции культуры, исторические судьбы которых тесно связаны. Еще в традиционных культурах складывается практика временной выставки, показа художественных произведений с целью продажи, обмена, а так же в связи с культовыми (храмовое убранство, сакральное действо) или статусными (светские церемониалы) целями. В древнегреческой художественной жизни возникает традиция посещения мастерских художников и организации конкурсов мастеров в искусности. В этих формах презентационной деятельности, иногда уже предполагающих чисто эстетическое отношение к предмету, исследователи видят праобраз художественного музея¹. На рубеже XVII-XVIII веков, когда нарастающая станковизация изобразительного искусства потребовала новой системы контактов «художник-зритель», художественная выставка становится неотъемлемой формой европейской культуры². Эта окончательная институализация выставки, как официального учреждения осуществляющего регулярный показ и компетентную оценку произведений искусства, формирующего общественное мнение, явилась важным этапом в становлении художественного музея. Со второй половины XIX столетия выставочная работа — одно из направлений деятельности уже оформленного как социально-культурный институт художественного музея. Музей организует временный показ экспонатов, хранящихся в запасниках; выставка готовится как отчет о научно-исследовательской, реставрационной, коллекционерской работе музея; обмен выставками — одна из сторон межмузейной коммуникации; в форме выставки музей осуществляет популяризацию современного искусства и многое другое. В художественной культуре XX столетия выставка, наряду с музеем, явилась особым пространством порождения смысла, своеобразного «посвящения», «инициации» в искусство, наиболее эффективным инструментом надления статусом искусства.

На сегодняшний день, как показывает отечественная и зарубежная практика, организация временных выставок становится одним из доминирующих направлений деятельности художественного музея. Об этом свидетельствует количество выставочных проектов подготавливаемых художественными музеями ежегодно. По данным Отдела социально-психологических исследований Государственного Русского музея только здесь в последнее время в год организуется более 40 выставок³. Выставочная деятельность называется и «одним из главных разделов в функциональной структуре Эрмитажа»: музей ежегодно организует около 100 временных выставок за рубежом и в музеях России⁴. Треть подготавливаемых Эрмитажем выставочных проектов демонстрируются в самом музее. Это выставки, посвященные одной теме или одному произведению, и масштабные по территориальному и временному охвату выставочные мероприятия. Это регулярный показ материалов из фондов, не предназначенных к постоянному экспонированию, и отклик музея на важные даты и события истории культуры. Выставки носят монографический, ретроспективный характер или,

напротив, являются актуальным жестом музея в соответствии с тенденциями современной художественной жизни.

Музеи самостоятельно формулируют тематику выставочных проектов и активно участвуют в больших мероприятиях разного масштаба и периодичности, а порой их и организуют. Как правило, это художественные акции, конкурсы, фестивали интегрирующие основные направления современного мира искусства (музыку, театр, литературу, видео, медиа и т.п.), в связи с чем в традиционном музейном пространстве могут проводиться концерты, чтения, научные дискуссии, перформансы. Под временные экспозиции крупнейшие отечественные художественные музеи открывают специальные выставочные залы и корпуса, модернизируют существующие экспозиционные площади. В работе некоторых музеев временная выставочная деятельность фактически замещает наличие постоянной экспозиции.

В последнее время именно выставки, соперничая с постоянной экспозицией, привлекают в залы музея все возрастающее количество местных жителей. Эрмитажная ситуация такова: если иногороднего посетителя больше интересует основная экспозиция музея, то петербуржцы все активнее посещают организуемые в его залах выставки, причем ощутимы перемены в структуре публики. Здесь достаточно высокую заинтересованность демонстрирует учащаяся и, прежде всего, студенческая молодежь, а так же представители творческой интеллигенции города, люди художественных профессий. По мнению заведующего сектором социологии искусства Государственного Эрмитажа В.В.Селиванова, «дополнительным стимулом» здесь явилась «проводимая музеем в 90-е годы политика широкого ознакомления публики с новой классикой искусства XX века на основе временных выставок, привозимых из-за рубежа. Эти выставки дали возможность многим горожанам (...) впервые познакомиться с подлинниками таких крупных представителей западноевропейского искусства XX века, какими являются Поллок, Арп, Буржуа, Сюржак и многие другие».⁵

Таким образом, музей в современной культуре как место художественной коллекции, призванной визуализировать ход универсальной истории искусства, все более отчетливо становится музеем как местом сменяющих друг друга выставок. Борис Гройс пишет: «И любая большая, амбициозная выставка, организуемая сегодня, претендует на то, чтобы открыть возможность для нового взгляда на историю искусства. (...) Все эти выставки суть маленькие временные музеи»⁶. Каково значение выставочного события в музейном пространстве? Что подталкивает музей сделать этот, казалось бы, реверсивный ход: вновь обратиться к выставочному этапу развития своей культурной формы? Рассмотрим выставку как феномен культуры, ее значение в музейном пространстве и вне него.

2. Выставка, как и музей, предполагает *экс-позицию*, отстранение, выход за рамки привычного восприятия, повседневной сути вещей, обретение новой точки зрения на предмет, его культурные смыслы, место в картине мира. Объект музейного внимания изымается из одного контекста и переводится в другой. Экспозиция в музейном и выставочном пространстве работает как своего рода рама (рамка, граница), определяющая пространство художественного произведения. Характеризуя значение рамы в композиции художественного текста, Ю.М.Лотман пишет: «Рама в картине, рампа в театре, начало или конец литературного или музыкального произведения, поверхности, отграничивающие скульптуру или художественное сооружение от художественно выключенного из него пространства, — все это различные формы общей закономерности искусства:

произведение представляет собой конечную модель бесконечного мира». ⁷ Рама, определяющая границы художественного мира, позволяет в художественном тексте конечными средствами моделировать безграничный объект. Музей и выставка подобно художественному тексту формируют пространственно-временную модель соотношения человека с миром, модель его методов освоения реальности и самосознания. «Рама» музейного здания, экспозиционное обрамление — это та семиотическая граница, которая позволяет появиться экспонату, экспозиционной концепции. Одни и те же вещи и их собрания обретают различное значение в зависимости от того, где проведена черта, ограничивающая музейный текст от «нетекста». Находящаяся по внешнюю сторону черты вещь есть реальный предмет повседневности. Привнесенный за черту этот предмет обретает статус экспоната, получая характерное для нового контекста значение, иногда полностью или частично утрачивая свои повседневные смыслы ⁸.

Многие здания современных музеев, как и хранящиеся теперь в них произведения, существовали задолго до возникновения феномена художественного музея. Художественный музей рождается в то время, когда произведение искусства окончательно утрачивает значение и ценность как часть религиозного ритуала, теряет религиозный контекст. Тогда, по верному определению, В.Г.Арсланова «стены здания, где выставляются произведения искусства, обрели почти магическую художественную силу *рамы*» ⁹. С этого времени любой предмет, как бы далек то классического понимания художественного произведения он не был, перемещенный в раму художественного музея, осмысляется как искусство. Контекст музея или выставки в современной культуре иногда становится единственной формой видения, присутствия произведения искусства мире.

В случае художественного музея и художественной выставки описанная выше семиотическая ситуация усложняется. Главный экспонат здесь — произведение искусства, которое само есть текст, та самая воплощенная художественными средствами «конечная модель бесконечного мира». Экспозиционный текст в данном случае строится как сложная совокупность художественных текстов. Согласно семиотической теории, в отличие от нейтрального построения, включение *текста в текст* базируется на их переплетении: каждый элемент в определенном отношении является и обрамляющим и обрамленным текстом. «Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: ироничный, пародийный, театральный и т.д. смысл» ¹⁰. Это специфическое построение — «текст в тексте» — есть факт авторского проекта и зрительского восприятия текста. То есть, в случае художественного музея или выставки, момент переключения, игры границ текстов должен быть заложен в экспозиционном замысле (экспозиционером, художником, куратором выставки) и /или/ актуализирован в зрительском восприятии. Тогда возникает ситуация генерирования и приращения смысла.

В истории музейного дела эта ситуация неоднократно экспозиционно обыгрывалась с разнообразными вариациями и смыслами. В XIX столетии в залах музея иногда воссоздавались детали для иллюстрации той исторической эпохи, к которой относились выставленные произведения, то есть осознанно имитировался «естественный» (уже утраченный к тому времени) контекст, и, таким образом,

нивелировался факт музейного обрамления. На авангардистских выставках нередко холсты без рам и подрамников прибивались к стене, активно заполняя всю ее поверхность от пола до потолка, и сопровождалась большими листами бумаги с надписями и номерами. Таким образом, вся выставочная стена, экспозиционная площадь в целом трактовались как одно большое картинное поле-коллаж. К. Малевич писал: «..полагаю, стены музея есть плоскости, на которых должны размещаться произведения в таком порядке, как размещается композиция форм на живописной плоскости»¹¹. Так в самом подходе к организации выставок сказалась идеологическая борьба против музея и музейного искусства, которую вел русский авангард. В художественном музее XX столетия, были реализованы другие проекты, напротив, направленные на то, чтобы «снять» ситуацию взаимного перекодирования текста экспозиции и текста произведения, обеспечить концентрацию внимания на отдельном произведении и максимально компенсировать ущербность его музейного восприятия. Концепция «экспонат в фокусе» предполагала либо разгрузку экспозиционной плоскости стены («стена — картина», «экспонат — зал»), либо ограничение поля зрения посетителя, посредством направленного света, акцентов цвета, сложной конфигурации пространства¹².

С другой стороны, наряду с замыслом экспозиционера, важен факт зрительского восприятия, способность зрителя к переключению внимания с музейного обрамления на произведение и наоборот. Можно вновь провести аналогии между музейным обрамлением и рамой картины. Рама не воспринимаема в видение картины: она непроницаема для семантических связей, исключена из семантического поля, являясь лишь воплощенной границей целостного художественного универсума. Внимание же направленное на раму в качестве самостоятельного текста превращает картину в границу, подобную стене. Если отсутствует специальное намерение, экспозиция художественного музея прочитывается самостоятельным посетителем как целостный текст. С такой точки зрения рама музея сливается с тем, что сама же и конституирует. Как только внимание зрителя сосредотачивается на произведении, музей сливается с окружающей средой. Сущность музея как феномена культуры как раз и заключаются в этом постоянном движении, переходе от экспоната к предпосланному ему контексту и от музейного текста к формирующим его предметам, открывающее бесконечное приращение смыслов того и другого.

Временные, включающиеся в сложившейся ритм жизни музея события заставляют переосмыслить его границы. Текст экскурсии привнесенной в музейную экспозицию, переформулирует ее содержание, прорисовывает новые сюжетные линии. Отсутствие картины, убранный на реставрацию или увезенной на выставку¹³, или включение в знакомое экспозиционное пространство нового произведения, так же заставляет его заново переосмыслить. Сходным образом на восприятие мира музея влияют проведение непосредственно в его залах концертов, праздников — нововведения последних лет. Одним из традиционных музейных событий является временная выставка.

3. Музей выкристаллизовывает достаточно устойчивую пространственно-временную модель соотношения человека с миром, модель его методов освоения реальности и самосознания. Выставка — так же формирует воображаемое, иллюзорное, в каком-то смысле мифологизированное пространство-время, в котором сознанию зрителя предлагаются особые правила восприятия, мышления. Однако выставка — событие в музейном мире, несущее иной временной статус.

Любая инновация в музейном собрании редкость, реорганизация коллекции становится сложнейший процесс в жизни каждого музея. Несмотря на то, что современные музейные экспозиции в большей степени, чем традиционные, статичные экспозиции прошлых лет, тяготеют к динамичным зрелищам, легче трансформируются, значение временной выставочной «инъекции» в тело музея нового и новым остается уникальным.

Организация выставки в пространстве художественного музея так же может быть осмыслена как семиотический конструкт «текст в тексте». Сама художественная выставка — сложно устроенный текст, образуемый многообразными переплетениями текстов художественных экспонатов, — включается в текст музея. Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста всегда имеет огромное значение. «В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многофункциональность участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст. Однако трансформируется не только он — изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится»¹⁴.

Привносимый в художественный музей выставочный материал (идеи, концепции, темы, конкретные произведения) неизбежно осмысляется в соотношении с его заслуженным собранием, сообщают ему новые смыслы и статус. Персональная выставка в художественном музее — серьезнейший опыт для художника и его творчества. Такая выставка — обязательный этап карьеры художника, влияющий на его репутацию и цену его произведений. Но выставка является и продолжением творческого процесса: одной из главных форм объективации, идентификации и самоопределения автора. Представление художником работ в пространстве музея становится решающим актом осмысления себя «на фоне» истории искусства и обретения в современной художественной ситуации. Например, показательна история организации персональной выставки К.С.Малевича в Государственной Третьяковской галерее в 1929 году. Готовя ее, Малевич усердно выстраивает «новую хронологию» собственного творчества. Иллюстрируя концепцию «от импрессионизма к супрематизму», он в сжатые сроки пишет большую часть представленных на выставке работ. Одновременно создаются супрематические, постсупрематические полотна и имитируется «ранний» импрессионизм, «пройденные» «ван-гогизм» и «сезанизм». «Теоретик Малевич выступил как куратор художника Малевича — сочинив концепцию, которую он считал правильной концепцией творческой биографии и которую хотел внедрить в «правильном» виде в историю искусств, он же и написал все нужные ему картины по собственному сценарию»¹⁵. Не превращаясь в столь масштабную, вполне в традиции модернистского жизнетворчества, акцию, сходный порыв, названный Д. Сарабьяновым «выставочный импульс»¹⁶, охватывает каждого художника, кто при жизни оказывается представленным в музее.

Испытание выставкой в музейном пространстве проходят так же темы, художественные направления, не вызывавшие ранее специального научно-исследовательского интереса. Здесь показательна выставочная практика отечественных музеев в советское время. В 1955 году открылась задуманная и проведенная ГМИИ им. А.С.Пушкина и Эрмитажем «Выставка французского искусства XV-XX вв.», позволившая, под прикрытием широкой историко-

искусствоведческой концепции, показать советскому зрителю Сезанна, Матисса и Пикассо. Выставка «Москва-Париж» (1981 год — ГМИИ, вслед за выставкой 1979 года в Центре Жоржа Помпиду в Париже) впервые наглядно продемонстрировала, какое место занимает русский авангард в истории мирового искусства, и положила начало серьезному его изучению. В этом же направлении в течение 1960-1980-х годов работал ГРМ, подготовив целый ряд персональных выставок русских художников авангардистов¹⁷. То есть те темы и имена, для которых постоянная экспозиция была закрыта по идеологическим причинам, получили через выставки своего рода прививку в пространство музея, а значит и в каталоги истории искусств.

Выставка изменяет и всю семиотическую ситуацию внутри того текстового мира, в который она вводится — в мире музея. Каждый выставочный проект имеет определенную цель, направлен на конкретную аудиторию, но он всегда невольно приводит к пересмотру «границ музея», его базовых устоев. Так итогом упомянутой выставки французского искусства стало уже в 1975 году возвращение части коллекции упраздненного Музея нового западного искусства в постоянные экспозиции ГМИИ и Эрмитажа, чтобы год за годом продолжать завоёвывать музейное пространство¹⁸. В свою очередь периодические выставки русского авангарда в ГРМ 1960-1980-х годов, резко выявившие лакуны в четко соответствовавшей официальному образцу постоянной экспозиции, способствовали введению в ее состав работ Петрова-Водкина, Кареева, Куприна, а позднее Малевича и Филонова. Музейные выставки 1950-1960-х явились не только импульсом к пересмотру состава постоянных экспозиций крупнейших музеев страны, но и оказали серьезное влияние на развитие отечественного художественной культуры этого времени в целом. А музей в эпоху несвободы, когда искусство становится едва ли не единственной сферой, призванной компенсировать ущербность советского образа жизни, сформировал статус чуткого к тенденциям и смелого в действиях, актуального института культуры.

Современные художественные выставки в отечественных музеях, в отличие от рассмотренных музейных проектов советского времени, не вызывают у публики столь активного интереса, выразившегося в многочасовых очередях и бурных дискуссиях. Очевидно, не несут они и столь сильного культуротворческого импульса, не становятся решающими событиями в формировании текущего художественного процесса и общественного настроения в целом, как это было всего три десятилетия назад. Однако, несомненно, они продолжают работать на формирование или переосмысление статуса самого музея в пространстве современной культуры. Рассмотрим в этом контексте некоторые сюжеты из петербургской выставочной жизни последних лет.

В последнее десятилетие музеи Петербурга регулярно и довольно интенсивно проводят выставки новейшего западного искусства.

Организованная Русским музеем в конце августа 2001 года выставка «Абсолютный штиль» впервые представила ретроспективу творчества современного немецкого художника Юргена Клауке. Экспозиция включала датируемые 1970-90-ми годами работы и разворачивалась как своеобразная компактная хрестоматия contemporary art, позволившая российскому зрителю воочию познакомиться с вариациями современного искусства фотографии, перформансом, боди-артом, инсталляцией, медиа-артом, концептуальным искусством — всем тем, из чего произрастает «межвидовой акционизм» (термин Питера Вайбеля¹⁹) Клауке. Гигантские цветные фотоснимки заняли двадцать

больших залов двухэтажного корпуса Бенуа (а не Мраморного дворца — специальной территории новейшего искусства). Выставку отличала безупречная развеска: аскетичная, но лишенная монотонности, профессионально-музейно выстроенная «по пятнам, массам и ритму», с красиво выдержанными цезурами белых пустых плоскостей. Строго выдерживалась хронологическая логика экспозиции, идущая от документальных фотофиксаций перформансов 1970-х на первом этаже, выше, на второй — к магическим опытам мира постонтологического 1980-90-х годов. С классической ясностью и размеренностью выстраивалось в экспозиции движение от акционистского ажиотажа к миру одиночества и тишины работ позднего Клауке. При этом в классицистических стенах Русского музея, в профессионально, по-музейному педантично выверенном обрамлении, зрителю были представлены фотоснимки откровенных телесных перфомансов. С гротеском, иронией, а иногда грустью, широко используя арсенал секс-шопов, травести-шоу и абсурдные сочетания предметов быта, Клауке — сам главный герой своих телесных стратегий — визуализирует современный кризис половой и социальной идентичности. Выставка строилась на подчеркнутом диссонансе музейного обрамления и шокирующего содержания фотографий. Причем, максимально усиленный в начале экспозиции, этот конфликт постепенно нивелировался. Завершающие экспозицию залы, где были представлены фотосери, исследующие жизнь повседневных предметов, были выдержаны в строгом, в чем-то мистическом петербургском духе. Революционные открытия Клауке представлялись музеем как классика европейского искусства ушедшего столетия, тогда как сам музей заявил о своей актуальности, способности компетентно разработать масштабный выставочный проект большого современного художника. Многие фотографические серии Клауке при первой их демонстрации в Европе возымели эффект разорвавшейся бомбы²⁰. Выставка в Русском музее не только реализовала просветительскую миссию, но и имитировала революционный дух, столь характерный для западной художественной жизни 1970-х, инсценировала ситуацию скандала в петербургской культурной среде, которую необыкновенно быстро охватил «эффект привыкания» к проектам современного искусства.

Иначе в традиционный музейный контекст была встроена выставка «Луиз Буржуа в Эрмитаже» (октябрь-январь 2001 года), представившая творчество знаменитого американского скульптора. Выставка объединила более 200 рисунков и 25 скульптур и инсталляций, создававшихся автором на протяжении шестидесяти лет. Для их демонстрации на территории музея было задействовано три совершенно разных пространства. Инсталляции и скульптуры цепью полутемных комнат тянулись вдоль экспозиции первобытного искусства первого этажа музея. Серия рисунков «Инсомния» единым слоем тягостных следов бессонницы автора затянула стены целого зала последнего этажа Эрмитажа. В тогда закрытом для посетителей дворе Зимнего дворца экспонировались два огромных бронзовых паука, жесткие, натуралистичные силуэты, которых на фоне хорошо знакомых барочных фасадов музея производили вполне сюрреалистическое впечатление. Разведенные в пространстве музея эти части одной выставки визуально перекликались: из окон залов, где экспонировались произведения Буржуа, и на сложных путях следования к ним зритель мог постоянно, каждый раз в новом неожиданном ракурсе созерцать пауков, как будто постоянно переползающих от одного к другому углам внутреннего двора. Таким образом, выставка буквально вращалась в тело музея. Вместе с тем, специфика

выставки заключалась не только в этой очаговой экспансии работ Буржуа на эрмитажную территорию, но и в том сложном взаимодействии с окружающим музейным пространством, которое каждое произведение провоцировало. Луиз Буржуа в своем творчестве разрабатывает «не только новое по сравнению с предшественниками соотношение внутреннего и внешнего, формы и материала, веса и баланса, но и принципиально новое отношение к пространству»²¹. Некоторые ее скульптуры («Спиральная женщина», 1984, «Историческая дуга», 1993) экспонируются в подвешенном состоянии, находятся в беспрестанном раскачивании, раскручивании. То есть стихийно в экспозиции возникает новый ритм, движение, меняются интервалы между экспонатами, их смысловые взаимосвязи, в связи с чем, выставочное пространство обретает свободное развитие, вариации в интерпретации. Другой тип представленных на выставке объектов, напротив, членищих ее пространство, вскрывающих в нем отдельные «подвалы и чердаки» – инсталляции («Клетки», «Паук», 1997). Инсталляции Буржуа это особая «внутренняя архитектура»²², выстраиваемая внутри экспозиционного пространства, место, куда можно заглянуть, зайти, спрятаться. Они «работают» на постоянном превращении внутреннего во внешнее и наоборот. Это экспозиции интерьеров памяти, где в странных смещениях обыденных вещей и художественных объектов оживают сны, фобии, воспоминания, зрителя, как и автора. Инсталляции Буржуа — комната в комнате, отдельная маленькая выставка в пространстве большой, музей в музее. Одна рама оказывается «за» другой и, в свою очередь, включает следующую, действуя совершенно в духе *parergon*'a Канта. Жак Деррида в такой форме приводит ответ Канта на вопрос о том, что такое рамка: «...Это *parergon*, соединение внешнего и внутреннего, но соединение, не являющееся смесью или полумерой, это внешнее, втягиваемое внутрь внутреннего, чтобы конституировать его в качестве внутреннего»²³. Пространство инсталляции конституируется во всем этом многоярусном построении как некая фундаментальная и окончательная глубина, выставочный (творчество Буржуа) и музейный контексты втягиваются внутрь и метафорически смешиваются с телом зрителя. Выставка «Луиз Буржуа в Эрмитаже» строилась по принципу сложного многорамочного упорядочивания, взаимопересечения, *игры* границ инсталляций, залов, этажей, интерьера и экстерьера музейно здания. Все эрмитажное пространство через постоянное присутствие в окнах гигантских насекомых обретал новое значение. Думается, по прошествии четырех лет, для тех посетителей, кто видел выставку Буржуа в Эрмитаже, традиционный образ музея навсегда был изменен. В форме выставки Эрмитажем был сделан принципиальный шаг по преодолению музейных стереотипов, коренному изменению традиционного представления о музее.

Другое направление современной выставочной работы музеев — тематические проекты. Здесь, как правило, основа не привнесенный извне, новый, «чужой» материал, а собственная коллекция музея, переигранная по-новому, с выявлением иных содержательных аспектов. А.Боровский так прокомментировал этот импульс современных музеев: «каждый раз делай новый показ, крои из того, что есть новую выставку.(...) Главное — музеи современного искусства не замкнулись в сознании величия своей современности, а музеи с хронологическими многообразными коллекциями не замкнулись в сознании величия своей историчности».²⁴ Характерны в этом плане выставочные проекты Русского музея из серии «нечто в русском искусстве»²⁵, представляющие произведения из собрания музея, прошедшего специфическую тематическую

селекцию. Причем источником экспонатов выставок являются не только фонды музея, но и в значительной мере — постоянная экспозиция. Движение экспонатов в пространстве музея минимально, они фактически остаются на своих местах. Основная работа ведется над построением контекста, задаваемого тематикой выставки, в который произведение погружается. В ходе этой работы часто решаются сложнейшие технические, художественные и даже режиссерские задачи, музейный интерьер кардинально меняется, структурно переформируется, насыщается оригинальным светом, цветом, а порой звуком и запахом. То есть выставка разворачивается как акция по актуальному обрамлению известных образов, по проведению новых границ в традиционном пространстве, возведению новых пространств смысла.

4. Музей претендует на универсальность и в своём развитии и деятельности стремится к полному представлению своего предмета, во всей его исторической и типологической полноте. Музейное пространство традиционно закрыто, замкнуто в себе, представляя некую абсолютно завершённую модель. Посетитель музея всегда остается сторонним наблюдателем извне этой целостной архитектоники музейного собрания. Выставка в музее — это событие включения, размещения, о-пределения места тому, что не имело до сих пор и значит не должно иметь места в экспозиции музея. Выставка открывает в пространстве музея (как в реальном пространстве, так и в пространстве смысла), уже, казалось бы, заполненном и предрешенном, различного рода «пустоты», то, что можно назвать пространственностью самого пространства.

Чем более пространство музея не подготовлено к этому вторжению, тем более силен его эффект. Любая выставка, вставка, врезка в музейное пространство, самой ситуацией, что ей нашлось здесь место, избавляет зрителя, посетителя музея от иллюзии, веры в его универсальность, незыблемость его оснований и границ, испытывает эти границы. По существу объектом каждой выставки становится вот это незаполненное, пустотное пространство музея, то пространство между вещей (произведений), которое их разделяет, классифицирует, ограничивает, дает им место. Выставка не просто занимает некоторый «участок» или музейную «территорию», но и захватывает саму возможность пространства. Выставка пытается утвердить новые пороги пространственного чувства и смысловой насыщенности в музее. Изменяя его с помощью иногда достаточно сложной своей конфигурации: одна рамка в другой, рядом, поперек, открывает своего рода окна в привычном музейном пространстве или, воссоздавая когда-то утраченные смыслы и качества этого пространства, устанавливает новую точку зрения.

Возможно, переизбыток визуальной информации, ее тотальность и хаотичность, не позволяют достаточно традиционному «выставочному формату» сегодня стать решающим в формировании текущего художественного процесса и общественного настроения в целом. Однако, несомненно, внутримузейные выставочные проекты продолжают работать на формирование или переосмысление образа самого музея, сложение нового *опыта музея* современного человека.

Примечания

¹ Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. — СПб: Петрополис, 2001. — С. 48-53.

² Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л.: ЛГУ, 1986. — С. 71.

- ³ По материалам выступления М. В. Потаповой «Публика художественного музея в ракурсе социальных перемен» на конференции «Музей как феномен современной культуры» СПбГУ, 22 апреля 2005 г.
- ⁴ Торшина Л.Е. «Вокруг выставки». Временная выставка как культурно-образовательная акция // Управление музеями: Музейная деятельность в XXI веке. — СПб.: Изд. Государственного Эрмитажа, 2005. — С. 46-47.
- ⁵ Селиванов В.В. Санкт-Петербург из окна Эрмитажа // Жизненный мир поликультурного Петербурга. — СПб.: Астерион, 2003. — С. 6.
- ⁶ Гройс Б. Создание видимости // Гройс Б. Комментарии к искусству. — М.: Изд.: «Художественный журнал», 2003. — С. 35-36.
- ⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000. — С. 204.
- ⁸ С этой точки характерен часто описываемый казус музейного посетителя, когда находящийся в зале музея противопожарные орудия привлекают столь же пристальное внимание, как фрагмент экспозиции
- ⁹ Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. — М.: Академический Проект, 2003. — С. 508.
- ¹⁰ Там же. — С. 431.
- ¹¹ Малевич К. Ось цвета и объема // Малевич К.С. Собр. соч.: В 5 т. Т.1. — М.: Гилея, 1995. — С. 109.
- ¹² Калугина Т.П. «Экспонат в фокусе» // Художественный музей как феномен культуры. — СПб: Петрополис, 2001. — С. 103-115.
- ¹³ Показательно в этом плане замечание Ю.М.Лотмана об отсутствующих портретах участников декабристского восстания в Галерее 1812 г. Зимнего дворца: «... это значимое отсутствие. Отсутствие здесь выделяет портрет из общего текста даже в большей степени, чем это сделало бы его присутствие. Приказ об удалении портретов достиг совершенно противоположной намерению цели. (...) зеленые квадраты в общем облике Военной галереи прочнее всего увековечивали лица опальных декабристов». Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000. — С. 506.
- ¹⁴ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб, 2000. — С. 429.
- ¹⁵ Шатских А. Малевич — куратор Малевича // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 149-157. В том же сборнике см. статью И. Вакар «Выставка К.С.Малевича 1929 года в Третьяковской галерее».
- ¹⁶ См: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись, теория. — М.: Искусство, 1993. — С. 154.
- ¹⁷ Козырева Н. Русский авангард на выставках и в экспозиции Государственного Русского музея в 1960-1980-х годы // Русский авангард: проблемы презентации и интерпретации. — СПб.: Palace Editions, — 2001. — С. 179-185.
- ¹⁸ Бессонова М. Музейные выставки современного искусства // Искусствознание. — 1998. — №2. — С. 540-551.
- ¹⁹ Вайбель П. Искусство Клауке: подрывные стратегии телесности и перформативные акты. От кризиса репрезентации к кризису тела //Новый мир искусства. — 2001. — №3. Приложение. — С. 1-8.
- ²⁰ Новый мир искусства. — 2001. — №3. — С.8.
- ²¹ Туркина О. Луиз Буржуа: ящик Пандоры. — СПб.: «Борей-Арт», 2001. — С. 16.
- ²² Там же. — С.27.
- ²³ Derrida J. La Vorite en Peinture. — P.: Flammarion, 1978. — P. 74. Цит. по: Ямпольский Королева и гильотина (Письмо, очищение, телесность) // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 65.
- ²⁴ Боровский А.Д. Современное искусство и музей //Искусство XX века: Итоги столетия: Избранные материалы конференции. — СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2003. — С. 40.
- ²⁵ 1997: «Красный цвет в русском искусстве»; 1999: «Игра и страсть в русском изобразительном искусстве»; 2000: «Импрессионизм в России»; 2001: «Портрет в России. XX век», «Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV-XX века», «Греческий мир в русском искусстве»; 2002: «Абстракция в России. XX век»; 2003: «Санкт-Петербург. Портрет города и горожан», «Портрет жены художника», «Двое»; 2004: «Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII-XX веков», «Большая картина. Большие произведения из фондов Русского музея», «Дорога в русском искусстве».