

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Рудая Ольга Владимировна

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ КАК НОВАЯ
АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА. КОНФЛИКТ АРХИТЕКТУРЫ И
ИСКУССТВА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Иван Дмитриевич Саблин,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области искусств

Санкт – Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. МУЗЕЙ КАК МУЗЕЙ.....	13
1.1 К вопросу о музейной типологии.....	13
1.2 Феномен «музейного бума» в постиндустриальном поле.....	17
1.3 Центр Помпиду.....	22
Глава 2. МУЗЕЙ КАК СКУЛЬПТУРА.....	33
2.1 Переосмысление архитектурного пространства музея.....	33
2.2 Отношения архитектуры и искусства.....	38
2.3 Музей Гуггенхайма в Бильбао.....	48
Глава 3. МУЗЕЙ КАК ТЕАТР.....	58
3.1 Понятие театральности в архитектурном пространстве музея.....	58
3.2 Еврейский музей в Берлине.....	62
Заключение.....	72
Список использованных источников и литературы.....	75
Приложения.....	83
Приложение 1. Список иллюстраций.....	83
Приложение 2. Альбом иллюстраций.....	85

Введение

Архитектура должна обладать достаточным величием, чтобы сделать возможным нахождение искусства внутри себя, чтобы искусство не было изгнано в угоду притязаний самой архитектуры на статус искусства и чтобы искусство – что еще хуже – не использовалось ею в качестве «декорации».

Маркус Люперц «Искусство и архитектура»

Сегодня искусство остается основным фактором формообразования человеческой индивидуальности. Прежде всего, оно предстает как способ восприятия вещей и явлений, средство их интерпретации. Цель искусства заключается в достижении социального и культурного прогресса, поэтому искусство не только выступает в качестве импульса для научного и технического развития, но и дополняет их идеями.

Музей как институт является сравнительно молодым явлением, но он уже утверждает себя как неотъемлемую часть нашего нынешнего городского пейзажа. То, как мы воспринимаем музеи сегодня, среди которых, например, такие сооружения, как: Музей Бодэ в Берлине, Музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и Музей современного искусства «Гараж» в Москве, – это те институции, с помощью которых мы классифицируем и идентифицируем музейную архитектуру. Несмотря на кажущееся всеобщее понимание того, как должен выглядеть музей, с течением времени его концепция изменялась так же часто, как и его архитектурные особенности. Поскольку модифицировался не только внешний облик музейных сооружений, но и структуры содержимого испытали фундаментальные изменения.

В синтезе искусства и архитектуры, музей предстает как особый символический организм в структуре города¹. Например, Музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке и Бильбао – являются произведениями искусства, которые творят образ города². Архитектурные решения музеев становятся все более сложными, поскольку сочетают в себе различные феномены: сильную репрезентативность здания, его интеграцию в городскую среду, выполнение ряда функциональных задач, хранение и экспонирование коллекций. Сложность обеспечения этих явлений особенно характерны для музеев современного искусства, в которых часто содержание и форма находятся в конфликте. После музейной революции в 1950-х гг. меняется восприятие функций музейной архитектуры. Архитектура музея стремится маркировать музейное здания как произведение искусства, поскольку оно более не является лишь пространством для хранения и репрезентации художественных объектов³.

Расширение Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМа, Taniguchi&Associates), строительство Пинакотеки современности в Мюнхене (Штефан Браунфельс), Музей Слияния в Лионе (Соор HimmelBlau), расширение Денверского художественного музея (Даниэль Либескинд), Музей Искусств Милуоки (Сантьяго Калатрава), Австралийский центр современного искусства в Мельбурне (Wood Marsh Pty Ltd Architecture) – все эти проекты решительно утверждают, что архитектура музея становится сознательно сложным строительством зрелищности. Музейные здания перестали традиционно восприниматься нейтральной «окантовкой», служащей для представления произведений искусства, размещенных в их интерьерах. Тезис, где лейтмотив современной архитектуры стал музеем, способен в точности отразить ситуацию,

¹ Marstine J. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. New York: Wiley-Blackwell, 2005. 346 p.

² Ostow R. *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. 256 p.

³ Ostow R. *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. 256 p.

сложившуюся в течение некоторого времени. Начавшаяся в эпоху музейного бума 80-х и 90-х годов XX века потребность в форме, свидетельствует о продолжении постройки проектов, проводимых и по сей день. Созданный в 1986 году во Франкфурте Музей прикладного искусства (Ричард Мейер), расположенный в том же городе Музей современного искусства (Ханс Холляйн), Музей современного искусства в Лос-Анджелесе (Арата Исозаки) и открывшийся в 1990 году Центр искусств Векснера в Коламбусе (Питер Айзенман) поражает богатством систем освещения, визуальными эффектами, оригинальностью пространственного расположения, а также вызывает вопрос о смысле музея. Еще три крупных проекта на рубеже XX и XXI вв. - Музей Гуггенхайма в Бильбао (Фрэнк Гери), лондонская Tate Modern Gallery (Жак Херцог и Пьер де Мерон), и прежде всего архитектура «между строк» Даниэля Либескинда и его Еврейский Музей в Берлине, – не оставляют сомнений в необходимости пересмотра самой архитектуры музея. Если здание музея – это произведение искусства, художественное зрелище само по себе, трудно говорить о музее в традиционном, в классическом смысле этого слова. Но все также остается необходимость в проектах, где архитектура музеев не подменяет собой его коллекцию. Архитектурный облик музея не должен стать главным экспонатом.

На сегодняшний день не существует всеобъемлющего исследования, посвященного конфликту архитектуры и искусства. Так же в теории архитектуры недостаточно освещено влияние искусства, как одной из базовых составляющих и как средства формирования экспозиционных пространств в развитии современной музейной архитектуры.

В наши дни с завидной регулярностью появляются статьи⁴ и публикации⁵ по музейной архитектуре, в которых представлен яркий образ того, что называется «одной из самых ярких строительных программ на рубеже веков» или «одним из самых важных и заслуживающих упоминания присвоений зданий в общественном достоянии»⁶.

Значимым отличием подобных публикаций является отсутствие теоретического базиса. Анализ «музейного бума» как феномена демократической культуры обычно носит количественный и формальный характер. Это поразительное явление, поскольку музейная институция пользуется значительным вниманием в многочисленных академических дисциплинах. В последние десятилетия значительно расширилась область критических музейных исследований. Искусствоведы, арт-критики, антропологи, политологи, социологи, философы и художники изучали роль и значение музея как с исторической⁷, так и с теоретической точки зрения⁸. Однако в истории

⁴ Preziosi D., Structure as Power: The Mechanisms of Urban Meaning // *Espaces et Société*, 47, special issue, 1985. P. 45-55

The Guggenheim, An American Revolution [Электронный ресурс] // *Inexhibit*. – URL: <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/> (дата обращения: 11.04.18)

Kershaw B. Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism // *Theatre Journal*, 55(4), 2003, P. 591-611

⁵ Shiner L. Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design [Электронный ресурс] // *Contemporary Aesthetics*. – URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487> (дата обращения: 30.03.18)

Knight C. When the Museum Becomes an Event [Электронный ресурс] // *Los Angeles Times*. – URL: <http://articles.latimes.com/2000/may/28/entertainment/ca-34852> (дата обращения: 17.04.18)

⁶ Lampugnani V. *Museums for a New Millennium*. Munich: Prestel Pub, 2000. P. 7

⁷ Jodidio P. *Architecture Now Museums*. Köln: TASCHEN, 2011. 416p.

Lampugnani V. *Museums for a New Millennium*. Munich: Prestel Pub, 2000. 224 p.

Van Uffelen C. *Contemporary Museums: Architecture, History, Collections*. Salenstein: Braun Publishing, 2011. 512 p.

McClellan A. *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press, 2008. 364 p.

⁸ Krauel J. *New concepts in museums architecture*. Barcelona: Links International, 2013. 300 p.

Macdonald S. *Expanding Museum Studies: An Introduction. A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. 592 p.

архитектуры или архитектурной теории проблематика остается структурно малоизученной. Фундаментальные исследования о роли и значимости архитектуры в музее недостаточны. Кажется, что обмен, произошедший между различными академическими дисциплинами, упустил из виду архитектурную теорию. В архитектуре специалисты, в большинстве своем, сосредотачиваются на впечатляющем росте музеев и на тех архитектурных новшествах, которые они производят. Как результат, по отношению к музею часто применяется редуцированный концепт. Красным сигналом перманентного отсутствия капитальной теоретической базы является аксиома того, что музеи строятся для искусства. В подобной декларации неглижируется не только социальная, но и институциональная музейная программа. Архитектура музея понимается лишь в качестве связующей нити между искусством и архитектурой, в то время как институциональная станция сопричастности забыта, а в особенности то, что музей, объединяет обе дисциплины в одном пространстве. Также за свойственной музею концепцией закреплено то, что в нем автоматически предполагается присутствие искусства, если такие архитектурные условия, как освещение, пространственная отделка и его масштабы, представляется оптимальными, присутствие искусства в музее кажется само собой разумеющимся.

Американский философ Джон Дьюи писал, что художественные произведения не воспринимаются полноценно, если пространство, в которое они были помещены, не наполнено искусством. Однако экспозиционные пространства должны восприниматься нейтрально и не должны создавать впечатления триумфа архитектуры над искусством. Современному музею необходимо найти равновесие между экспозиционным пространством и архитектурным образом⁹. Поэтому несомненно искусство начинается с

Marstine J. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. New York: Wiley-Blackwell, 2005. 346 p.

⁹ Dewey J. *Art as Experience*. New York : Perigee Trade, 2005. P. 51

архитектора, который проектируя музейное здание, пытается предстать в роли зачинателя искусства.

Сегодня в музейную структуру задействованы экспозиционные пространства, лектории, запасники и хранилища, административные офисы, мастерские, сувенирные магазины и места отдыха для посетителей. Музейному зданию, в устройство которого входит исполнение технических требований и предусмотренных функций, также необходимо выполнять строй определенных коммуникационных цепочек. Польский теоретик архитектуры Марек Пабич в своем исследовании «О формировании художественного музея. Пространство более красиво, нежели объект»¹⁰ подводит к анализу различные музеи и их архитектуру. Пабич выносит положение, которое циркулирует вокруг концепта, где проектирование современного музея зиждется на тотальном учете коммуникационной проблематики: архитектура – искусство; архитектура – искусство – музей; архитектура – художник – куратор.

Исследование другого автора – Карстена Шуберта¹¹ «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» проходит через несколько ступеней: историческое развитие музея и основные идеи, анализ институтов и ключевых персонажей, архитектура музейных пространств, изменения в музеологии как дисциплины, которая определила музей «неприкосновенным местом в шторм политики и истории»¹², что сегодня все также сталкивается с критическим дискурсом в рамках профессиональной практики в музеях. Но если искусство является примером самонаблюдения общества, то дискурс музея в основном касается функционирования и структуры самого общества. Своей работой Шуберт намеревался развернуть перед

¹⁰ Pabich M. O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzen piękniejsza od przedmiotu. Katiwice : Muzeum Slaskie, 2007. 300 s.

¹¹ Прим.: Карстен Шуберт (род. 1961) - немецкий арт-дилер, теоретик архитектуры, издатель и писатель.

¹² Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 134

читателем детальную панораму влияний, который музей переживал со стороны академической, экономической, политической и, конечно же, кураторской сфер.

Данная работа призвана опровергнуть положение, что музеи должны быть построены «для искусства». Мы считаем, что оно базируется на недооценке роли музея, возможностей архитектуры и уникальности искусства. Прежде чем создавать архитектуру, ответственную за проблематичное место искусства в музеях, необходимо изучить общую роль музейного института. Прежде чем говорить о музее как о здании, необходимо выяснить, что такое музей-институция. Другими словами, каково местоположение музея и какие операции выполняются? Только тогда можно сделать заявления о роли и значении архитектуры.

Целью представленной работы является освещение проблемы музейного формирования под воздействием искусства и определения связей между искусством и архитектурой, которые влияют на музейное проектирование.

Для осуществления поставленных целей автор ставит перед собой следующие задачи:

- рассмотреть различия музейной типологии, а также появление «музейного бума» в контексте модели «музей как музей» на примере Центра Помпиду в Париже;
- исследовать важный феномен архитектурного строительства «музей как скульптура» на примере музея Гуггенхайма в Бильбао;
- раскрыть сущность взаимодействия архитектуры и искусства в музейном поле;
- выявить значение театральности в архитектурном пространстве музея, в том числе проанализировав Еврейский музей в Берлине.

Объектом данной выпускной работы является музейная архитектура конца XX – начала XIX века. Предметом исследования выступает архитектурное пространство музея в контексте взаимоотношений искусства и архитектуры.

Методами данного исследования предстают эмпирический (обзор музейных экспозиций) и теоретический (систематизация и анализ литературы по исследуемой теме) подходы.

Структура работы: магистерская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы, приложений.

В первой главе «Музей как музей» реферативно представлен основной круг музейной типологии (Хелен Сиринг¹³ и Николас Певснер¹⁴). Рассматривается «музейный бум» как феномен демократического общества, который также исследовали А. Деккер¹⁵, Р. Остов¹⁶, Х. Сиринг¹⁷, Д. Хендерсон¹⁸, В. Ньюхауз¹⁹. Анализируется Центр Помпиду в Париже как определенно один из важнейших типов музейной постройки, дистанцировавшийся от классического понимания здания как памятника – музей, который «не существует», согласно концепту Даниэля Бюрена. Тут стоит выделить труды таких авторов, как Р. Бэннем²⁰, Л. Шинер²¹, Х. Пирман²².

Вторая глава «Музей как скульптура» посвящена «архитектуре и скульптуре, которые встречаются в тревожной и непростой конфронтации»²³ в

¹³ Searing H. *New American Art Museums*. Berkeley: University of California Press, 1982. 142 p.

¹⁴ Pevsner N. *A History of Building Types*. Princeton: Princeton University Press, 1979. 352 p.

¹⁵ Музейный бум как феномен демократической культуры [Электронный ресурс] // Cyberleninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/muzeynyuy-bum-kak-fenomen-demokraticheskoy-kultury> (дата обращения: 03.04.18)

¹⁶ Ostow R. (Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. 256 p.

¹⁷ Searing H. *New American Art Museums*. Berkeley: University of California Press, 1982. 142 p.

¹⁸ Henderson J. *Museum Architecture*. Essex: Rockport Pub, 1998. 191 p.

¹⁹ Newhouse V. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 2007. 349 p.

²⁰ 1977 May: The Pompidou Centre, the «Pompodolium» [Электронный ресурс] *The Architectural Review*. – URL: <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article> (дата обращения: 09.04.18)

²¹ Shiner L. On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the «Spectacle» Art Museum. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(1), 2001. P. 31-41

²² Pearman H. *Contemporary World Architecture*. London: Phaidon, 2004. 512 p.

²³ Guasch A.M., Zulaika J. *Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool*. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 240

музее Гуггенхайма в Бильбао (К. Фремpton²⁴, Ж. Сулайка и А.М. Гуаш²⁵, Ван Брюгген²⁶), переосмыслению музейного архитектурного пространства и отношениям архитектуры и искусства (К. Шуберт²⁷, Брайан О'Догерти²⁸, А. Виттлин²⁹, Р. Гринберг³⁰. Дж. Андерсон³¹, Дж. Монтанер³², Р. Сайделл³³).

Ориентируясь на теорию спектакля, предложенную Ги Дебором³⁴, третья глава «Музей как театр» направлена на опровержение концепции эффективной эстетики и ее аттрактивных способностей в привлечении аудитории. Выступая в роли доминирующей силы, она стоит за несколькими проектами музея современного искусства, становясь очевидной целью сама по себе, и критически важным элементом архитектурного собрания общего художественного музея. Этот теоретический аргумент будет основан на трудах искусствоведов, теоретиков и архитектурных критиков, вклад которых в науку о современной музейной архитектуре был особенно информативным (например, Хэл Фостер³⁵,

²⁴ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. 340 с.

²⁵ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. 312 p.

²⁶ Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. 207 p.

²⁷ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. - М: Ад Маргинем Пресс, 2016. 224 с.

²⁸ Брайан О'Догерти. Внутри белого куба. - М. : АдМаргинем Пресс, 2015. 144 с.

²⁹ Wittlin A. Museums: In Search of a Usable Future. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970. 300 p.

³⁰ Greenberg R. The Exhibited Redistributed. London: Psychology Press, 1996. 487 p.

³¹ Anderson G. Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift. Lanham: AltaMira Press, 2012. 540 p.

³² Montaner J., Oliveras J. The museum of the last generation. London: Academy edition/ St. Martin's press, 1986. – 144 p.

³³ Sydell R. Balancing Form, Function In Museum Architecture [Электронный ресурс] // npr . – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)

³⁴ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2017. 232 с.

³⁵ Foster H. Design and Crime (And Other Diatribes) (Radical Thinkers). New York: Verso, 2011. 192 p.

Foster H. The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011. 320 p.

Чарльз Дженкс³⁶, Ларри Шинер³⁷ и другие). В этой главе будет рассмотрено само понятие театральности в пределах музейной архитектуры на примере Еврейского музея в Берлине Даниэля Либескинда. Данный музей был взят для анализа как определенно редкий образец музейной постройки, который теоретики и искусствоведы сегодня рассматривают в качестве примера театрализации архитектурного пространства.

³⁶ Jencks C. The Iconic Building. The Power of Enigma. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. 223 p.

³⁷ Shiner L. Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. – URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487> (дата обращения: 30.03.18)

Shiner L. On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the «Spectacle» Art Museum // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69(1), 2001. P. 31-41

Глава I. МУЗЕЙ КАК МУЗЕЙ

1.1 К вопросу о музейной типологии

В классическом дискурсе о музейной архитектуре взаимосвязь между архитектурой и музеем определяется на основе концепта типологии. Как и для офисных зданий, резиденций или школ, существует множество традиционных музейных классификаций. Поэтому необходимо начать с изучения исторического развития здания музея.

Каждое историческое типологическое исследование любого сооружения неизбежно приводит к большому разнообразию форм и только по этой причине демонстрирует несоответствие типологического подхода. В нем также зачастую могут превалировать сомнительные предположения о целесообразности дизайна на архитектурном, программном, социальном и институциональном уровне.

Можно выделить следующие исторические этапы развития художественных центров:

1. Первый этап – эпоха Просвещения, которая стала предпосылкой формирования музейной архитектуры. Именно в конце XVIII в. происходит становление архитектуры музея как отдельного типа здания. Типологическая структура первых музеев, которые были адаптированы, в частности, в барочных и ренессансных дворцовых зданиях, повлияла на характер планирования будущей музейной архитектуры и особенности формирования экспозиционной среды.
2. В начале XIX в. в разных городах Европы возникают здания специально спроектированные для музейного назначения. Архитектура музеев этого времени стала классическим образом музейного здания. Особенностью

второго этапа формирования являлось то, что большинство проектов были характерного для того времени галерейного типа, экспозиционные пространства в среде первых публичных музеев были связаны, это обеспечивало последовательность просмотра экспозиций. Презумпцией того времени стал тот факт, что планирование экспозиционных пространств способствовало линейной непрерывности просмотра экспозиций, то есть посетитель должен был следовать предварительно установленному порядку.

3. Третий этап, а именно окончание XIX в. формируется во взаимодействии с изменением стилевых течений. Синтез архитектуры и искусства способствует тому, что часть архитекторов тяготеют к поиску новых форм музейной архитектуры, однако в большинстве проектов прослеживается (особенно в планировании) классические тенденции.
4. Окончательный отказ от классических канонов происходит в первой половине XX в. а именно с поиска новых концепций пространственного построения художественных зданий, определяет четвертый этап развития. Появляются новые проекты, которые отражают поиск новых эстетических и функциональных форм выразительности архитектуры.
5. Этап «расширения» музейной архитектуры и ее роли происходит с середины XX в., что наблюдается в изменении восприятия музеев и модификации его функций как учреждения. Музеи становятся центрами культуры, а музейная архитектура наполняется более широкой экспликацией помещений.
6. Шестой этап развития характеризуется преобладанием формообразующих средств для достижения аттрактивности художественных центров в среде города, а как следствие и развитие экономики и туризма.

Профессор Брауновского университета Хелен Сиринг в «Гипотезе о развитии типологии музея» утверждает, что наиболее успешный музейный проект так или иначе объясняет историческое развитие художественного музея

как типа здания³⁸. Сиринг начинает с обзора классических музейных типологий: Жана-Николя-Луи Дюрана, Этьена-Луи Булле, Лео фон Кленце, Готфрида Земпера и Карла Фридриха Шинкеля. Затем автор переходит к современным музеям через модернистские музейные модели – Миса ван дер Роэ, Фрэнка Ллойда Райта и Луиса Кана. Сиринг исследует необходимость очерчивать типологические характеристики классического музея в современных музейных проектах, в независимости от того, подвержены ли они современной интерпретации или заменены новыми компонентами. Традиционный музей выражает собой пространственный симбиоз памятника, храма, святыни для разума и науки. В первых типах новых музейных построек, таких как Фридрицианум в Касселе (1769-79), Глиптотека в Мюнхене (Лео Фон Кленце, 1816-1830), Британский музей в Лондоне (Роберт Смерк, 1823-1837) или Старый музей Карла Фридриха Шинкеля (Берлин, 1822-1830) – прослеживается традиционный и формально величественный язык, с фиксированными элементами, такими как грандиозный, ритмичный фасад и торжественная лестница или ротонда.

Далее Хелен Сиринг рассматривает музеи, которые переводят эту традицию по-современному, например, как Художественный музей Кимбелла в Форт-Уэрте (Луис Кан, 1969-1972) или Новая государственная галерея в Штутгарте (Джеймс Стерлинг и Микаэль Уилфорд, 1977-1984). Тут же автор заключает, что классический типологический словарь уступил место очень своеобразному языку и исключительному разнообразию музейных представлений. Сиринг связывает это с радикальными преобразованиями, которые музей пережил во второй половине двадцатого века: институт кардинально изменился в социальном строе, он имел программную экспансию, в результате чего нарушил свой собственный традиционный круг задач и пережил

³⁸ Searing H. *New American Art Museums*. Berkeley: University of California Press, 1982. P. 119

пролиферацию. Тем не менее, автор пытается распознать сходства, отличительные особенности или характеристики современного музея. Но это в конечном итоге оказывается невыполнимой задачей. Разнообразие всегда рассматривается как демонстрация творческих способностей современной архитектурной практики и поэтому воспринимается как полностью позитивное. Но почему теоретики все также называют и классифицируют музеи через типологии?

Применение типологического дискурса обычно связано с тем, как функциональная классификация согласовывается с музейной морфологией или в какой степени выбранные формы обеспечивают соответствующее «эхо» к функции, которая в последствии будет использована. Типологии ранжируются в согласии с их функцией, а затем пытаются показать, какие формы являются «подходящими» или «наиболее подходящими». В своем важном исследовании истории типологий строительства Николас Певснер утверждает, что подобный подход позволяет фиксировать исторические сдвиги между архитектурной формой и функцией: «Эта обработка зданий позволяет демонстрировать развитие как по стилю, так и по функциональности, стиль – это вопрос истории архитектуры, функция социальной истории»³⁹. Типология является подходящим инструментом для определения тех архитектурных форм, которые использовались для определенных программ.

³⁹ Pevsner N. A History of Building Types. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 6

1.2 Феномен «музейного бума» в постиндустриальном поле

В эпоху Просвещения, с его стремлением к каталогизации и сохранению знаний о человечестве, музеи создаются как специализированные места для сбора, изучения и демонстрации артефактов. Сегодня диапазон объектов, которые стали своеобразной жертвой этого стремления, кажется бесконечным. Каждый возможный объект любой культурной или исторической ценности сегодня может получить свой собственный музей. По этой причине, стоит согласиться с исследователем Робинем Остовом, который утверждает, что не может быть «более хамелеонной» концепции, чем музей⁴⁰.

Существует огромное множество видов и столько же музейных форм. Музеи хранят и показывают практически все, что можно хранить. В мире открыты для посещения музеи специй, медицины, воды, археологических находок, кораблей, смерти, искусств. Со всеми этими типами музеев одинаково много сходств. В музее собраны не только корабли, но и музеи в виде кораблей, ракушек, ветряных мельниц, дворцов, церквей, спортивных арен, сараев. И даже те музеи, которые были построены в форме «музеев», у них уже существует множество различных копий. Музей – это не более чем инструментальная программа, которую можно использовать практически для всего⁴¹. Поэтому можно заключить, что говорить об архитектуре конкретного музея представляется довольно проблематично или же и вовсе невозможно, если не указать, с каким музеем или программой приходится иметь дело. Музей современного искусства попросту требует совершенно другого пространства и

⁴⁰ Ostow R. (Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. P. 174

⁴¹ Ostow R. (Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. P. 189

подразумевает совершенно иное его использование, нежели чем, например, музей швейных машинок. Для того, чтобы сформировать осмысленные утверждения о роли и значимости архитектуры при определении и проектировании пространства, необходимо учитывать основную программу как в практическом, так и в концептуальном смысле.

На протяжении нескольких десятилетий в Америке и Европе велось неконтролируемое музейное строительство. За последнее время было построено до трети от общего числа музеев мира⁴². В то время как 1950-е и 1960-е годы характеризовались плотным строительством церквей и театров, музей стал выступать доминантой в общественных строительных контрактах, начиная с конца 1970-х годов.

Феномен «музейного бума» – это органичное явление демократического общества, выражающий как его бесспорные достижения: всеобщая доступность сокровищ человеческой культуры, так и проблемы: инфантилизацию, редукцию, снижение образовательных качеств, общественную амнезию и аномию, чреватые «тепловой смертью чувств»⁴³.

Сегодня уже можно смело утверждать, что каждый уважающий себя город или регион имеет в своем списке культурных достопримечательностей новый музей. Многие предпочитают, чтобы он был спроектирован одним из современных звездных архитекторов, который, в свою очередь, имеет в своем портфолио, по крайней мере, один или несколько музеев. Эта неутраченная

⁴² Прим.: представляется практически невозможным дать определенную цифру, поскольку нет конкретного обзора количества новых музеев в мире. В различных публикациях можно найти цифры, которые обычно предоставляют отчет появления новых музеев в каждом регионе. Например, только в Соединенных Штатах с 1970 года открыли свои двери более 600 новых художественных музеев, а в период десятилетнего президентства Франсуа Миттерана (1981-1995 гг.) во Франции было построено или перестроено 400 музеев. (Newhouse V. Towards a new museum. New York: The Monacelli Press, 2007. P. 12).

⁴³ Музейный бум как феномен демократической культуры [Электронный ресурс] // Cyberleninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/muzeynyuy-bum-kak-fenomen-demokraticheskoj-kultury> (дата обращения: 03.04.18)

тенденция в области строительства, сопровождается широким интересом со стороны средств массовой информации. Новые музеи могут рассчитывать на необходимое внимание как периодических печатных, так и интернет-изданий.

Выставка – это момент и место, в котором сознательно организовано различие между искусством и миром. Стоит обозначить, что любой дискурс того, как архитектура способна выступать посредником на выставке произведений искусства в музеях, должен начинаться с того, как самому искусству удалось интегрировать и тематизировать данные и условия публичного характера в его эстетической и художественной практике. Поскольку архитектура в музее создает условия для публичной презентации искусства, отправной точкой должно стать выставочное состояние искусства в целом или же публичность и его статус. То, какую роль играло искусство в основе выставки, является результатом модификаций того, как это искусство относится к миру, к общественному достоянию, а следовательно, и к архитектуре. Для того, чтобы наилучшим образом понять смысл архитектуры в музее, необходимо разобраться в том, как искусство и сами художники сталкивались с внутренней неизбежностью институционального состояния публичности в последние десятилетия. Подобная линейность повествует о музеях и архитектуре гораздо больше, чем могло бы показаться на первый взгляд.

Из всех уважаемых и долгожданных заказов, которые поступают архитектору, например, как концертный зал, офисное здание, и аэропорт, – музей занимает первое место. Он, несомненно, является одним из самых интересных и престижных строительных проектов для современных архитекторов, сопоставимых со строительством собора в прошлые века. Хотя, например, такая

архитектурная знаменитость, как Филипп Джонсон, не считал своей главной мечтой проектирование музея⁴⁴.

Для большинства архитекторов музей символизирует определенный международный прорыв, билет в гильдию звездных архитекторов. Но означает ли это, что именно так музеи предстают главным объектом в текущем архитектурном дискурсе? В любом случае, «музейный бум» не проходит незамеченным. Время от времени выходят статьи и монографии, посвященные данной теме с громкими названиями: Строительство нового музея, Музеи нового тысячелетия⁴⁵, Музеи нового века⁴⁶, Художественные музеи в XXI веке, На пути к новому музею⁴⁷. «Музейный бум» совместно воспринимается как удивительное и любопытное современное явление, которое заслуживает характерного внимания и оценки. Историк архитектуры Джастин Хендерсон даже говорил о «золотом веке музейной архитектуры»⁴⁸.

Более того, зачастую многие яркие сооружения повсеместно переживаются как прямые экспоненты современного архитектурного авангарда. Например, теоретик архитектуры Хелен Сиринг еще в 1982 году писала, что великие сдвиги в теории и практике архитектуры можно проиллюстрировать с помощью новых музеев⁴⁹. Кэтрин Донцель называет их не только самыми остроумными, интригующими и сложными зданиями в мире, но и как «привилегированную область самых современных архитектурных выражений»⁵⁰. Затем Виктория Ньюхаус маркирует изменения в музейной архитектуре, которые будут равны революционному плану манифеста Ле Корбюзье «К архитектуре», а Витторио

⁴⁴ Waterfield G. Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790–1990. London: Dulwich Picture Gallery, 1991. P. 177

⁴⁵ Lampugnani V. Museums for a New Millennium. Munich: Prestel Pub, 2000. 224 p.

⁴⁶ Montaner J., Museums for a New Century. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. 192 p.

⁴⁷ Newhouse V. Towards a new museum. New York: The Monacelli Press, 2007. 349 p.

⁴⁸ Henderson J. Museum Architecture. Essex: Rockport Pub, 1998. P. 11

⁴⁹ Searing H. New American Art Museums. Berkeley: University of California Press, 1982. P. 11

⁵⁰ Searing H. New American Art Museums. Berkeley: University of California Press, 1982. P. 11

Магнаго Лампуннани называет бесчисленные новые музеи «сейсмографами архитектурной культуры, к которой они принадлежат»⁵¹. Эта общая эйфория отражена в структуре большинства публикаций. Музеи филигранно располагаются рядом друг с другом и редко играют друг против друга. Их одинаково рассматривают и каждый из них имеет достаточное пространство для прохода городским жителям между ними. Таким образом, в презентации и обсуждении происходит далеко идущая эстетизация. Здания легко приравниваются, несмотря на различия в музейных программах или в географическом, социальном и политическом контексте.

В монографии «На пути к новому музею» Виктория Ньюхаус ограничивается художественными музеями и оценивает выбранные проекты в соответствии с «архитектурными характеристиками». При ближайшем рассмотрении они отличаются от конкретной музейной программы (например, от кабинета редкостей), формой организации (музей как парк аттракционов), музейной идеологией или структурой (музей как священное место и музей как альтернативное пространство) к чисто архитектурной детали (крыло музея)⁵². Поэтому каждая попытка критического дискурса решительно нейтрализуется. Публикации испытывают соблазн продвигать бетонные музеи, а таковые являются симптомами явления, которое было предъявлено в начале работы.

⁵¹ Newhouse V. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 2007. P. 8; Lampugnani V. *Museums for a New Millennium*. Munich: Prestel Pub, 2000. P. 13

⁵² Прим.: в книге представлены такие главы, как (последовательно): Кабинет редкостей: обновление; Музей как святое пространство; Монографический музей; Музей как предмет: музеи художников и их альтернативные пространства; Крылья, которые не летают (и некоторые из них); Музей как развлечение; Музей как искусство окружающей среды.

1.3 Центр Помпиду

Поскольку существует огромное множество различных музейных типологий, форм и программ, в этой части работы будет сделан фокус на одной платформе музея, а именно на музее современного искусства. Его традиционная схема сохранения, изучения и репрезентации произведений искусства находится под определенным давлением. Музей современного искусства, созданный во второй половине XX века, теперь возводит себя не к храмовым постройкам, где публика рассматривает шедевры прошлого, а к динамической машине, где зрители активно участвуют в нынешнем художественном производстве. Через конфронтацию с искусством современного художника и его работой (деятельностью), общественность должна вступить в контакт с самыми актуальными формами нашей культуры. Двумя основными аспектами вышеупомянутого аргумента являются, с одной стороны то, что эта программа оседает в музее с кризисом идентичности, который носит структурно пространственный характер, а с другой стороны, что сама архитектура используется для преодоления этого кризиса. Поскольку музей современного искусства намеревается удовлетворять потребности и желания современного искусства, предполагается, что архитектура сможет предложить ему такую структуру, которая позволит ему оставаться актуальным.

Одним из важнейших образцов музея современного искусства является Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже (рис. 1), открывший свои двери еще 1977 году. Ошеломляющее здание архитекторов Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса выражает далеко идущие институциональные и социальные преобразования музея и задает тон для последующего «музейного бума». Это первая институция, где традиционная музейная программа создана в

рамках широкой культурной и социальной платформы. В Центре Помпиду-Бобур, о котором французский художник Даниель Бюрен говорил как о «музее, который не существует», искусство будет подвергнуто не только демонстрации, но также и производству на месте. В этом музее подобная программа достигает кульминации, как на институциональном, так и на архитектурном уровне – это фабрика культуры во всех отношениях.

Когда в 1970 году был разработан проект для создания крупного культурного макроорганизма в центре Парижа, намеренно не рассматривалась концепция классического здания. Краткий обзор конкурса «Национальный центр искусства и культуры Жоржа-Помпиду» требовал интегрированную культурную инфраструктуру или форму. Победивший проект должен был предложить решение для непредсказуемого развития современного произведения искусства (соответственно, также для пространственных и выставочных требований), и выразить образ популярного и иконоборческого искусства. Основные концепции архитектурной программы были «гибкость» и «пористость»⁵³. Необходимо было, чтобы Центр мог функционировать в качестве живого организма, дабы понять настоящее и стимулировать современное художественное производство. Это породило спрос на гибкую архитектуру, воплощающую неограниченную и постоянную возможность чего угодно, где угодно, и когда угодно. Таким образом, концепция разграничения непрерывно и сознательно ослабевала в архитектурной программе: понятие «зал» или «галерея» было заменено на менее определенную концепцию «пространство»⁵⁴. Невзирая на то, что были конкретно указаны требования к необходимой площадке для некоторых первичных функций, небольшое

⁵³ Colquhoun A. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change.* Cambridge: The MIT Press, 1985. P. 116

⁵⁴ Colquhoun A. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change.* Cambridge: The MIT Press, 1985. P. 116

беспокойство со стороны организаторов избегало какой-либо дальнейшей формальной или пространственной специфики. В то время как в разделе музейной архитектурной программы говорится о необходимости серии галерей, облегчающих хронологическую схему выставки, она тогда явно воздерживалась от определения дизайна таких пространств. Они должны были быть «как можно более гибкими», чтобы позволить проявить «любой возможный способ репрезентации»⁵⁵. Внутри Центра предполагалось преодолеть все пространственные (соответственно, и институциональные) деления или разграничения, с помощью архитектурного континуума, накопления пространств и поверхностей.

Открытие в 1977 году в районе Маре в Париже Центра им. Жоржа Помпиду – стало молниеносным и всеохватывающим провозглашением революции концептуальности и функциональности нового типа современного музея искусств. В июле 1971 года был выбран проект инновационной архитектурной визуализации Ренцо Пиано и Ричарда Роджерса с практически полным единогласием: они получили восемь из девяти голосов членов жюри⁵⁶. Жюри, возглавляемое французским архитектором Жаном Пруве, высоко оценили их дизайн. В частности то, как он реагирует на предлагаемую программу: «[Проект] выразил, прежде всего, желание выстроить «функциональность», «гибкость», «универсальность», то есть адаптироваться, насколько это возможно, к неустанно меняющимся и непредсказуемым потребностям, возможностям и вкусам»⁵⁷.

С названием «Музей, который не существует» Бюрен ссылаясь на такой тип музея, которого не существовало до реализации проекта Центра Помпиду. С

⁵⁵ Colquhoun A. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change.* Cambridge: The MIT Press, 1985. P. 118

⁵⁶ Colquhoun A. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change.* Cambridge: The MIT Press, 1985. P. 118

⁵⁷ Van Uffelen C. *Contemporary Museums: Architecture, History, Collections.* Salenstein: Braun Publishing, 2011. P. 86

его завершением в 1977 году концепция музея современного искусства получила радикальный архитектурный перевод. За счет укладки шести открытых, пустых бетонных ярусов, стремление к достижению симбиоза между музеологической и архитектурной гибкостью достигло апофеоза. Здание должно было предложить пространственное решение для непредсказуемых разработок современного искусства и сразу стало новым символом популярного иконоборческого музея. Однако «Музей, который не существует» относился не только к этой новой типологии музея, но и к активизации, связанной с этой типологией. Музей современного искусства – это музей, который изо дня в день изобретает выставку после выставки. Завтра, устремленная актуальность искусства будет отличаться от того, что происходит сегодня или что было вчера. Для того, чтобы идти в ногу с современными изменениями и событиями, музею крайне необходим гибкий контекст, как на институциональном, так и на архитектурном уровне. В случае Центра Помпиду, эта амбиция проявляется в качестве условной пустоты.

Стилистическая хай-тек структура с ее укладкой больших открытых платформ, результативно оказала воздействие на выражение институциональной актуальности, демократизации и демистификации⁵⁸. Структура обещала разрешить как предвосхищение, так и адаптацию к меняющимся и непредсказуемым потребностям, средствам и вкусам будущих сотрудников и посетителей. Эта вера была еще больше усилена стандартной риторикой архитекторов, описывающей здание как «гигантский набор Мекано»⁵⁹, который выступит против «традиционного статического кукольного домика»⁶⁰.

⁵⁸ Van Uffelen C. *Contemporary Museums: Architecture, History, Collections*. Salenstein: Braun Publishing. 2011. P. 91

⁵⁹ Прим.: детские конструкторы, британская серия развивающих игрушек Meccano.

⁶⁰ Piano R., Rogers R. *Centre Georges Pompidou: Piano & Rogers: A Statement // Architectural Design* 47, no. 2, 1977. P. 90

Уже десятилетия спустя парижский квартал Марэ (рис. 2), похоже, существует в царстве уникального технологического и архитектурного «гибрида», который превратился в своеобразного поп-символа на культурной карте города. С самого начала метаструктура Пиано и Роджерса с их инженерными инновациями резонировала по всей Европе. Государственный музей современного искусства (MNAM), Институт исследования и координации акустики и музыки (IRCAM), Информационная публичная библиотека, Центр промышленного дизайна (CCI) и несколько кинозалов – занимают восемь этажей Центра Помпиду, которые предлагают многофункциональные пространства, разделенные регулируемыми стенами.

Как тип музейной постройки, Помпиду отчетливо дистанцировался от традиционного понятия здания как памятника⁶¹ и являет собой представление о музее как инструменте. Таким образом, здание одновременно позволяет «производить, собирать, распространять и потреблять культуру»⁶² и пропагандирует идею культурного учреждения как активного объекта, привлекая огромное количество посетителей каждый день.

Карстен Шуберт – арт-дилер и писатель, исследующий формирование, концепцию и рецепцию западного музея, отмечал: «Кураторская мысль эволюционирует (как и все остальное) в постоянно ускоряющемся темпе, здания музеев устаревают все быстрее: и выставочные пространства, и их техническое оснащение уже не отвечают новым требованиям»⁶³. Действительно, заданный темп ставит перед архитекторами закомуристую задачу: с одной стороны, спроектировать оригинальное пространство, которое бы соответствовало духу своего времени, с другой – создать такой архитектурный объект, который бы

⁶¹ Giebelhausen M. A Companion to Museum Studies. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. P. 232

⁶² Giebelhausen M. A Companion to Museum Studies. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. P. 232

⁶³ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – (Garage pro). С. 143

безгранично аккомодировался под требования художников и кураторов. Идея непрерывного «перепрограммирования» пространства, которая впервые была апробирована в Центре Помпиду, ее представление об архитектуре, как некоего организма, способного временно принять определенную концепцию пространства, в случае парижского музея, потерпела фиаско в своем несоответствии кураторской практике. «[...] наряду с этим ошибочно предполагать, что Бобуру не присуще единство формы и содержания, хотя именно из этого исходит его официальный культурный проект. Но это крайне далеко от того, что в нем действительно происходит. Бобур — это есть не что иное, как гигантская работа по трансформации традиционной культуры смысла, работа по сведению ее к отчуждающему знаковому порядку, порядку чистых симулякров (третьей степени), порядку столь подобному тому, что образует трубчатый каскад на его фасаде»⁶⁴, – анализировал Жан Бодрийяр. Само здание подавляет идею культурной производительности. Изотропная среда Центра Помпиду становится результатом отрицательного и абстрактного обещания свободы. Как заметил на открытии журналист французской газеты «Libération» – это есть ничто иное как тавтологический кошмар: «Все возможно, поэтому отсутствует сама эффективность»⁶⁵.

Фантазмагорическое желание, что все должно быть возможным и это осуществимо в любое время, раскрывает его тавтологичный характер: «Ничто нигде и никогда невозможно»⁶⁶. В Центре Помпиду мечта о неограниченном потенциале сталкивается с неопределенной архитектурой – «архитектурой нулевой степени»⁶⁷. Здание не работает как динамичная машина, но вместо этого

⁶⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М: Постум, 2015. С. 137

⁶⁵ Colquhoun A. Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change. Cambridge: The MIT Press, 1985. P. 124

⁶⁶ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М: Постум, 2015. С. 137

⁶⁷ Прим.: этот термин был впервые выработан и применен в архитектурном дискурсе искусствоведем Рейнером Бэнемом, который говорил о «нулевой степени» как о «нулевом

предлагает себя как хорошо оборудованную, но пустую игровую площадку. Двигатель для поддержания процесса бесконечных возможностей подразумевает, что нет ничего невозможного, если только он не создает или не конструирует новые условия. Радикальная гибкость Центра – это не что иное, как «отложенная на потом» задача создания новой архитектуры.

Платформы Центра Помпиду действуют как непрерывная строительная площадка, буквальная процессуальная работа, постоянно порождающая руины⁶⁸. Искусствовед и критик Дуглас Кримп утверждает: «[...] руины разоблачают претензии на монументальность, так как благодаря им за величественным фасадом музея видна автостоянка; и что они беззастенчиво нарушают модернистскую аксиому «верности материалу», показывая, что грандиозные глыбы из известняка и песчаника на деле являются всего лишь кусками фанеры, а единственно реальные «камни» – те, что лежат на земле. Это иронический прием, возможно, также представляет собой пародию архитектора-постмодерниста на произведения искусства последних лет, в которых используются простые каменные глыбы, зачастую выставленные на земле перед каким-нибудь музеем»⁶⁹. Более того, эта непрерывная строительная активность Центра обречена на произвол. За фасадом, который «обрамляет» все виды деятельности как форму неограниченной производительности, и в рамках экстерьера, который дополняет каждый творческий акт подходящим декором,

значении», состоянии архитектуры, которое он распознавал, например, в «голых» промышленных зданиях Альберта Кана.

⁶⁸ Прим.: в этом отношении строительная деятельность в Центре Помпиду соответствовала бы концепции «руин в резерве» или «зданий, которые не станут руинами после того, как они будут построены, но будут разрушены до того, как они будут построены» американского художника Роберта Смитсона. Источник: Reynolds A. Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere. Cambridge: The MIT Press, 2004. 384 p.

⁶⁹ Прим.: так Дуглас Кримп описывал Государственную галерею в Штутгарте (архитектор Джеймс Стерлинг), однако мы полагаем, что данная цитата образно может быть применима и для анализа Центра Помпиду. Источник: Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 329

все фактическое творчество воспринимается как безвозмездная игра, неправдоподобный театр. Неудивительно, что Центр Помпиду часто называют «архетипом и величайшим примером всего, чем музей не должен быть»⁷⁰. Как однажды заявил Кеннет Фремpton, он просто обеспечивает «слишком большую гибкость»⁷¹. Это парадоксальное утверждение указывает на двусмысленную роль, которую понятие гибкости обычно играет в музейном дискурсе. Центр Помпиду, в частности, дает ясное доказательство того, что гибкость не соответствует желанию музея в отношении актуальной роли, но вместо этого раскрывает его неосуществимость. Как справедливо заметил Рейнер Бэнем, институция столкнулась с сооружением, которое слишком серьезно восприняло этот вопрос и эллиптически отразило его обратно⁷².

Сегодня Центр Помпиду уже давно получил мировое признание за свои уникальные структурные элементы, пестрыми оберточными лентами окутывающими здание, для создания своей культовой внешней оболочки (рис. 3). Ярко крашенные наружные трубы Центра (зеленый для воды, синий для кондиционирования воздуха, желтый для электричества и красный для лифтов) соотносятся с отражающими, серыми металлическими поверхностями дорожек и пандусов. Большие настенные окна добавляют воздушную атмосферу в архитектурный лабиринт, придавая ему структурную легкость. Сеть террас и внешних эскалаторов «гусениц» предлагают посетителям панорамный вид на город.

Центр Помпиду сопоставляется с историческим ландшафтом города, как футуристический вихрь, достойный работ Давида Бурлюка, где удобства

⁷⁰ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 297

⁷¹ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 285

⁷² Banham R. The Pompidolium // The Architectural Review, 963, 1977. P. 283

передовых технологий переориентированы и «выставлены» на показ в качестве новых архитектурных инструментов.

Для более широкого понимания значения Центра Помпиду, сопоставим его с другой важной постройкой, которой стала галерея Тейт, созданная по проекту архитектурного бюро Херцог и де Мёрон в Лондоне в 2000 году (рис. 4). Четверть века, разделяющие открытие двух проектов, отмечает масштабный прогресс. Если в Париже был очевидный вектор в сторону постройки нового здания, то в Лондоне отдали предпочтение реконструкции уже существующего промышленного сооружения. Архитектурная программа больше не предлагает свободу формировать институциональную платформу музея с нуля. Теперь она становится связанной с одним конкретным типом пространства. Архитекторам Тейт Модерн было необходимо спроектировать музей не как завод, но превратить уже существующую фабрику в музей. Примечательно, что переход от нового здания к реконверсии в Тейт Модерн легитимируется на основе художественных предпочтений. Поскольку художники, начиная с такого течения как минимализм, зачастую владели мастерскими в старых промышленных зданиях или лофтах, подобные пространства стали наиболее «подходящим» контекстом для производства и репрезентации их произведений. Однако этот довод имеет скрытую подоплеку, которая является результатом определенных искаженных музейных амбиций для современного искусства. Музеи хотят быть частью брендинга актуальных художественных событий, но, к сожалению, им приходится сталкиваться с тем, что эти события, начиная с 1960-х гг., происходят в других местах: в местах «вне» музея. Промышленные пространства или лофты являют собой определенную символику со стороны художников – попытку избежать жесткую институциональную модель и «предоставить обществу» свою работу в альтернативных местах, которые не могут быть идентифицированы как пространства искусства. Мотивация музеев располагаться в подобных зданиях основана на их стремлении предложить

искусству контекст, который соответствует тому, что существует в других местах.

Основные ошибки, которые постоянно меняются в этом отношении, могут быть истолкованы посредством обратной связи с искусством минимализма и постминимализма 1960-х и 1970-х годов. Одновременно с развитием музея, художники расширяют критическое понимание места, которое занимают они и их работы в музее. Творцы больше не маркируют музей, как непреложное место, но как неизбежное пространство для искусства: музей олицетворяет категорию публичности, за которой неминуемо закреплены все произведения искусства. Характерной чертой работ таких художников является то, что они не отказываются от музейной основы. Их критика не включает в себя отказ от институциональной структуры, но ее критическую идентификацию. Их эстетическая стратегия направлена на постоянную переориентацию отношения художественных объектов к ее институциональной схеме. Она существует не для того, чтобы осуждать институциональное состояние, но чтобы принимать ее – с осмотрительностью и нетерпеливостью одновременно. Условия гласности не могут исчезнуть без следа, но, тем не менее, они никогда не будут представляться очевидностью.

Британский историк искусства Рейнер Бэнэм предположил, что «французы всегда держали современную архитектуру на расстоянии вытянутой руки: они создали столько современных построек, как никто другие, но они рассматривают это не как часть французской культуры, а как неизбежное зло, от которого, по возможности, необходимо держаться как можно дальше»⁷³. Однако сегодня это можно принять как предвидение создания нового типа музейного здания,

⁷³ 1977 May: The Pompidou Centre, the «Pompodolium» [Электронный ресурс] The Architectural Review. – URL: <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article> (дата обращения: 09.04.18)

обозначившего его в качестве вершины позднего модернистского движения⁷⁴ –
Центр им. Жоржа Помпиду.

⁷⁴ 1977 May: The Pompidou Centre, the «Pompodolium» [Электронный ресурс] The Architectural Review. – URL: <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article> (дата обращения: 09.04.18)

Глава 2. МУЗЕЙ КАК СКУЛЬПТУРА

2.1 Переосмысление архитектурного пространства музея

Живопись и Скульптура, говорит мне демон объяснения, –
это брошенные дети. У них умерла мать – мать их, Архитектура.

Пока она жила, она указывала им место, назначение, пределы.

Свобода бродяжничества была им заказана.

У них было свое пространство, свое точно определенное освещение,
свои темы, свои сочетания... Пока она жила, они знали, чего хотят...

Поль Валери «Об искусстве»

1950-60-е гг. XX в. стали началом изменений программ музейного развития, что в значительной степени повлияло на архитектуру музея. Концепция пространства, воплощавшая исключительно экспозиционный характер, перестала удовлетворять запросам потребителей и соответствовать новому художественному заказу. Новые требования диктовали переформирование культурных программ и, соответственно, видоизменение самой архитектуры. Этот период характеризуется определенной десакрализацией художественных учреждений. Музейная среда превращается в «большие комплексы, в которых преобладают культурные и технологические коммуникации»⁷⁵. Музеи переняли аттракционную структуру, в которой существует пространства для развлечений, отдыха, обучения, исследований, работы. Стоит отметить и изменение самого искусства, которое имело непосредственное влияние на инновации в экспозиционно-пространственной организации, а именно, его непредсказуемость

⁷⁵ Montaner J., Oliveras J. The museum of the last generation. London: Academy edition/ St. Martin's press, 1986. P. 9

и концептуальность, которые ломали стереотипы традиционных канонов проектирования и представления экспонатов в пространствах художественных центров и требовали открытых, трансформационных пространств.

Ярким примером стало здание музея Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке архитектора Ф. Райта, созданного в 1959 г. Райт частично воплотил идеи Ле Корбюзье: спиральная конструкция музея Соломона Гуггенхайма спроектирована в динамическом объеме в отличие от предложенной плоскостной композиции музея с неограниченным ростом.

Не менее важная модификация произошла и с экспозиционной средой. Изменения в идеологии представления экспонатов произошли из-за переосмысления архитектурного пространства. Экспозиционное пространство стало доминантой в общем восприятии экспозиции, поэтому «художественные произведения должны быть изолированы от всего, что может отвлекать от их восприятия»⁷⁶. Такая теория способствовала появлению и активному развитию демонстрационной концепции «белый куб», дефиницией которого является представление экспонатов в нейтральном, в основном в белом пространстве.

Распространение всех возможных форм и типов музеев является частью глубоких преобразований в их социальной и городской роли в последние десятилетия. Во всем мире искусство или культура в целом, используется в качестве движущей силы для оживления постиндустриальных городов. Для того, чтобы вновь привлечь к себе дополнительное внимание, города больше не полагаются на промышленный или экономический потенциал. Их капитал становится все более символичным. Если они хотят получать прибыль, им необходим конкретный образ или профиль, который предпочтительно является культурным, коммерческим или рекреационным по своей природе. С начала 1980-х годов всевозможные культурные программы, как инфраструктура и/или

⁷⁶ Брайан О'Догерти. Внутри белого куба. М. : АдМаргинем Пресс, 2015. С. 14

различные мероприятия, использовались для оживления городских центров. Например, многие культурные учреждения, такие как музеи изобразительного искусства лидировали. Они находят свое происхождение в убеждении и желании для повышения или формирования образа города. Роль музея как городского двигателя оказала нужное влияние на важность оригинальной или «внутренней» музейной программы – сохранения, изучения и представления артефактов в рамках архитектурного сооружения. Сегодня немалая доля архитектурных инвестиций неизменно заключена в том, что Алма Виттлин обозначает как «периферийные функции»⁷⁷. Там, где основная программа первоначально покрывала девяносто процентов общей площади музея, сегодня сократилась до пятидесяти процентов⁷⁸.

В эпоху «после Помпиду» в каждом музее есть свой изысканный ресторан, обширный сувенирный и книжный магазины, прекрасно оборудованный зал для театра и кино, а в некоторых случаях – даже полноценный торговый центр. Музеи были преобразованы из «арсеналов памяти» в «городские культурные базары». Они стали чрезвычайно мощными средствами массовой культуры. Более того, этот круг задач, который является решительно «внешним» для классической музейной программы, все чаще используется для легитимации строительства музея. Поскольку музеи все чаще используются в качестве инструментов в городских соревнованиях, иногда случается, что музейное строительство началось еще до того, как была создана прочная и развитая «собственная» коллекция.

Во-первых, одна из архитектурных особенностей музея состоит в том, что он представляет собой маяк и подпись, место и личность. Это также объясняет, почему музеи – больше, чем все другие общественные здания подчиняются тому,

⁷⁷ Wittlin A. Museums: In Search of a Usable Future. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970. P. 1

⁷⁸ Коробьина И. Музей. Проектируя будущее. М.: Кучково поле, 2017. С. 71

что искусствовед Риза Гринберг описала как «позитивную номенклатуру»⁷⁹. Рем Колхас – один из самых значимых и известных международных архитекторов, лаконично изложил это явление как «Ричард Мейер повсюду»⁸⁰. Музеи персонализированы и связаны с именем «starchitect»⁸¹. Например, постоянно говорят о Помпиду Пиано и Роджерса, о Бильбао Гери, музее Либескинда, Лувре Жана Нувеля. Музеи рассматриваются как портреты. Портрет, написанный Рембрандтом, – это, в первую очередь, портрет Рембрандта, а уже после какой-то персоны. Ханс Холляйн даже буквально подписал Муниципальный музей Абтайберга золотой надписью. Кроме того, персональная подпись архитектора часто бывает только в тех местах, где репрезентативность и ценность изображения являются наивысшими: снаружи, в вестибюле или атриуме. Многие новые музеи тяготеют от абсурдистского характера, который выражается в прозаическом внешней и бессмысленной и взаимозаменяемой внутренней форме. В тех пространствах, где музей действительно работает, не происходило практически никаких архитектурных инвестиций.

Эта эволюция оказала значительное влияние на задачу архитектуры в музее, на вопрос, заданный архитекторам, на ответы, которые они впоследствии давали, и на окончательное мышление и дискурс музейной архитектуры. Основная программа музея редко является отправной точкой в любом из вышеупомянутых случаев. Акцент сместился от компоновки внутренней программы – музея как места хранения знаний – на дизайн внешней программы – музей, как городская достопримечательность⁸². Музей стал выступать в качестве скульптуры.

⁷⁹ Greenberg R. *The Exhibited Redistributed*. London: Psychology Press, 1996. P. 362

⁸⁰ Pearman H. *Contemporary World Architecture*. London: Phaidon, 2004. P. 11

⁸¹ Прим.: термин, языковая контаминация, используемая для обозначения всемирно признанных и известных архитекторов.

⁸² Montaner, *Museums for a New Century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. P. 61

Основное внимание теперь уделяется не внутренней конфигурации – институциональному контексту музея как учреждения-хранителя, а внешнему поведению – публичным функциям или общественному достоянию в целом. Главный акцент делается на том, что конкретное здание – и, следовательно, стратегия дизайна архитектора («starchitect»), о котором идет речь, включает расширенную программу музея, а не способ, которым конкретный институт может поддерживать свою деятельность в этом сооружении. Архитекторы фокусируются на тех аспектах, которые ожидают от музейного здания сегодня: это городской ориентир, который вписывается в пейзаж города; он предлагает дополнительную ценность общественному пространству окружающей городской материи; он становится своеобразным толчком для развития городских мероприятий; он интересным образом связывает различные периферийные программы музея, и так далее. Хотя такие конструктивные качества, конечно, имеют большое значение для социальной и городской функции современного музейного строительства, они не вносят фундаментального вклада в современную роль и значение традиционной музейной программы. Они не дают новых идей о форме, которую музей может или должен принять в качестве учреждения памяти. Они приобретают полную силу в зданиях, которые, как и Гуггенхайм в Бильбао, выступают в качестве логотипа города, и тут уже не столь важно, что именно показывает музей: королевские кареты или ювелирное искусство доколумбовой эпохи. Архитектура обеспечивает зрелище.

Одностороннее внимание к архитектурной театрализации также объясняет, почему люди больше не считают необходимым различать музеи с точки зрения их специфики. Музей современного искусства и этнографический музей легко сравниваются, потому что они оба представляют собой городской памятник, общественное пространство или городской маршрут. Но этот подход не дает никакого представления о соответствующей роли и значимости архитектуры в конкретной институции, лишь исключительно о сходствах и различиях между

двумя зданиями. Дискурс музейной архитектуры преследуется односторонним визуальным фокусом, который больше направлен на то, как облик здания придает музею или городу соответствующий образ, нежели чем на связанную с ним музейную концепцию. По словам действующей главы «Международного союза архитекторов» Томаса Вонье, большинство новых музеев «обнажили свои коллекции», придав чрезмерное значение архитектуре⁸³.

2.2 Отношения архитектуры и искусства

В этом параграфе будет рассмотрено важное поле, где порой «впечатляющая» музейная архитектура мешала искусству «внутри», обращая на свой архитектурный язык все зрительское внимание; устойчивое напряжение между искусством и архитектурой в контексте художественного музея, когда масштабы сооружений подавляют выставленные в нем произведения или же, где архитектура играет доминирующую роль в ущерб выставленным произведениям; соперничество между намерениями архитектора и музея с одной стороны, а также потребностями аудитории музея и проектами художников, представленных в нем. Будет подвергнуто обсуждению положения, когда предполагаемый плодотворный культурный диалог порождал дебаты и оборачивался монологом одной из сторон и, как следствие, оценка архитектурной функциональности получалась неоднозначной.

Во всех определениях и теориях архитектура, как и искусство, объясняется как, своего рода, взаимодействие между человеком и артефактом, между

⁸³ Anderson G. Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift. Lanham: AltaMira Press, 2012. P. 209

субъектом и объектом. Как утверждает британский профессор архитектуры Кеннет Фремpton, в XIX веке «были созданы одни из лучших зданий, где искусство и архитектура работали в полной гармонии»⁸⁴. Проблемы между этими двумя дисциплинами начали возникать по мере развития обоих полей. После двух мировых войн и многих технологических достижений, появилось модернистское движение, предлагающее новейшие инструменты для создания архитектурных и художественных проектов⁸⁵. Автор Риккардо Бьянкини поясняет, что «конфигурация музейных зданий оставалась неизменной на протяжении почти трех столетий: фиксированная последовательность комнат, где картины подвешивали по периметру стен, а большие скульптуры размещали на постаментах»⁸⁶. В настоящее время опыт посетителя иногда модифицируется за счет новых произведений в ультрасовременных музейных зданиях, созданных для их маркетингового потенциала, дабы привлечь как можно больше посетителей и/или предложить новый опыт.

Центральный конфликт в обсуждении музейных зданий настоящего имеет функциональную концепцию здания для объекта. В то время как архитекторы, конечно же, настаивают на художественных претензиях и автономии своих работ, кураторы выставок хотят их полностью подчинить службе произведений искусств, которые они отбирают для временных проектов и постоянных экспозиций. Можно, вероятно, предположить, что выставленные работы оказывают определенное влияние на форму и характер архитектуры, тогда как, в свою очередь, на объекты, представленные на выставках, влияет дизайн здания.

⁸⁴ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 23

⁸⁵ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 31

⁸⁶ The Guggenheim, An American Revolution [Электронный ресурс] // Inexhibit. – URL: <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/> (дата обращения: 11.04.18)

Таким образом, отношение архитектора к функции и «идеологии» современного музея вплоть до мельчайших деталей раскрывается в презентации работ, в его сооружении. Следовательно, не может быть никаких нейтральных музейных зданий.

С другой стороны, функциональная теория является лишь частью всеобъемлющей теории архитектуры. По крайней мере, одно из ее звеньев также включает в себя дизайн и теорию форм. Об этом свидетельствует тот факт, что здание музея может быть практически функциональным, но не очень успешным с точки зрения формы или конструкции. Например, Музей фонда Бейелера (архитектор Ренцо Пиано, 1997 год) в Риене под Базелем (рис. 5) был построен кураторами и художниками с практически функциональной точки зрения как здания, полностью посвященного искусству, в то время как архитектурные критики и архитекторы часто подвергают его критике за пространственные или конструктивные соображения. С другой стороны, создание музея может быть практически дисфункциональным, но формально или конструктивно успешным или, по крайней мере, интересным. Например, Музей Гуггенхайма Фрэнка Ллойда Райта в Нью-Йорке восхищает его формальными качествами, в то время как кураторы и художники постоянно указывают на такие его недостатки, как крайне ограниченная функциональность.

В настоящее время, работа кураторов, архитекторов и директоров музеев пролегал в тесном сотрудничестве, в надежде создать такой тип музейной архитектуры, который бы соотносился с кураторскими пожеланиями: эта практика стала настолько рядовой, что сегодня уже многие забывают о ее сравнительно недавнем происхождении. Так, стоит кратко⁸⁷ упомянуть успешное

⁸⁷ Прим.: в эссе из I главы «Берлин, 1900-1930», подверг Музей Кайзера Фридриха подробному критическому анализу.

сотрудничество архитектора Эрнста фон Ине⁸⁸ и искусствоведа и музейного деятеля Вильгельмом фон Боде. Речь идет о проекте Музея Кайзера Фридриха (ныне Музей Боде, рис. 6). Это образец определенно редкого исключения из правил, в то время как большая часть архитекторов XX века трафаретно игнорировали советы музейщиков.

Первым примером, где диалог между архитектором и куратором так и не был начат, необходимо рассмотреть коммуникационную модель в проектировании Галереи Клор для Тейт (рис. 7). Британский архитектор Джеймс Стерлинг, невзирая на возражения кураторов по ряду существенных аспектов архитектурных элементов, спроектировал крайне неудобное пространство, слабо приспособленное для экспонирования произведений. Спор возник также на почве слишком ярких оттенков будущего сооружения, которые нельзя соотнести с цветовой палитрой художника Уильяма Тернера, для произведений которого и предназначалась галерея. По мнению руководства музея, таким образом, возник чрезмерный контраст интерьера и живописных полотен мастера, что несомненно требовали более нейтрального фона. «Эти веселые цвета», – пишет архитектурный критик Марина Вайзи, «не забавны; они шокируют в неправильном смысле. Они вульгарны... Самый тонкий колорист в британском искусстве демонстративно кричит»⁸⁹. Например, главная галерейная лестница, окрашенная в наименее «любимый» цвет художника – зеленый, и другие оттенки, доминирующие в интерьерах Клор, противоречат произведениям художника. «Концептуальный радикализм [здания] замаскирован отсылками к XIX веку (в частности, к шинкелевскому Старому музею в Берлине 1825-1828

⁸⁸ Прим.: Эрнст фон Ине (1848-1917) - немецкий архитектор, был придворным архитектором при кайзере Фридрихе II и его сыне Вильгельме II.

⁸⁹ Clore Gallery by James Stirling 1987 [Электронный ресурс] Architect's Learning Handbook. – URL: <http://archi-learner.blogspot.ru/2014/01/clore-gallery-by-james-stirling-1987.html> (дата обращения 09.05.18)

годов)⁹⁰», – пишет Шуберт. Музейная архитектура эмансипировалась от своей функции, а в данном случае, знаменитая шутка архитектора, рассказанная в день открытия Государственной галереи в Штутгарте, что «без искусства она бы выглядела лучше»⁹¹, может быть применима и к галерее Клор.

Этот далеко не первый образец музея, где искусство конфликтует с архитектурой, к счастью, вскоре был реконструирован. Тогда как, в последствии куратором удалось исправить ошибки архитектора, совершенные вопреки их протестам⁹² во время перепланировки здания после смерти Дж. Стерлинга, зачастую недостатки архитектурных проектов на протяжении многих десятилетий остаются неисправленными – нередко такое происходит по причине отсутствия финансирования или же попросту из опасений оскорбить спонсоров или политических покровителей.

Комплексное взаимодействие между заказчиком и архитектором является важным фактором в борьбе за, так называемую, функциональную архитектуру. В результате, по словам Карстена Шуберта, возникла своего рода «мейнстримная архитектура», которая находила бы консенсус среди всех заинтересованных групп, таких как население, политики, посетители, а также архитекторы. Согласно автору, строительная задача музея основана на четырех партийной проблеме, включающей архитектора, художника, куратора и аудиторию. Если же добавить еще и политиков или коллекционеров, это выразит собой пяти партийную проблематику.

⁹⁰ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 191

⁹¹ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 192

⁹² Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 142

Принимая во внимание противоречивые аспекты, возникающие из-за конфликта между архитектурой и искусством, инновационные проекты, такие как Художественный музей Денвера и Гуггенхайм Бильбао, подвели к ряду вопросов, среди которых можно выделить два ключевых: «внешнюю» проблему, включающую эго и позиционирование, и «внутреннюю» проблему, что касается дизайна интерьера. Множество художников маркируют, что последняя влияет на то, как их искусство экспонируется и воспринимается посетителями.

Первая проблема, заключенная в соперничестве двух упомянутых аспектов, ставит вопрос о художественном заявлении музея: какое утверждение, архитектурное или художественное, будет иметь больший вес для общественности? Как поясняет автор Ларри Шинер в своей статье «Архитектура против искусства: эстетика художественного музея»: «Многие критики обеспокоены тем, что слишком часто искусство играет вторую скрипку в архитектуре»⁹³. Авторы, со схожими взглядами Шинера, полагают, что некоторые архитекторы создают архитектурные проекты, способные впечатлить публику. Они порождают конкуренцию искусству, которая проявляется «изнутри». Американский арт-критик и историк Хэл Фостер заявил, что новые художественные музейные здания с эксцентричной архитектурой, такой как уже упомянутый Гуггенхайм в Бильбао «раздувают современный музей в гигантское зрелищное пространство, которое может проглотить любое искусство»⁹⁴. В некоторых случаях то, что должно «содержать» искусство, само становится арт-объектом.

Между архитекторами и художниками порой циркулирует эгоцентризм. Фрэнк Ллойд Райт однажды произнес интересную фразу: «Я слышал много

⁹³ Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

⁹⁴ Shiner L. On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the «Spectacle» Art Museum. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69(1), 2011. P. 31-41

подобных реакций и я всегда считал их бесполезными, и я думаю, что они таковыми и являются»⁹⁵. Аналогичным образом, другие архитекторы, в примеры которым можно привести Стивена Холла, архитектора «Корпус Блоха» Музея Нельсона-Аткинса в Канзас-Сити (рис. 8), сравнивает архитектуру с искусством, говоря: «В той мере, в какой архитектура связана с городом, пейзажем, городскими проблемами, – представляется бóльшим искусством, нежели, чем если бы архитектура стала арт-объектом, размещенным на улицах города»⁹⁶. С одной стороны, некоторая публика рассматривают музейную архитектуру только лишь как способ обогащения искусства, демонстрируемого внутри институции. Архитектурный критик «New York Times» Пол Голдбергер писал: «Архитектор может сделать то, что само по себе и усиливает опыт осмотра искусства»⁹⁷.

Тем не менее, некоторые художники чувствуют, что архитектура иногда конкурирует с их произведениями, а порой и затмевает их. Например, в Музее Гуггенхайма в Нью-Йорке (рис. 9) «многие художники не только считали, что их работы были наделены архитектурной неприступностью окружающего «обрамления», но и были обеспокоены тем, что их произведения не возымеют должного сочувственного внимания от зрителей»⁹⁸. Между тем, иногда публика напротив вдохновляется музейной архитектурой, а само здание не захватывает их чувственный опыт и не влияет на их оценочное суждение об экспонатах. Мартин Педерсен, редактор журнала «Метрополис», отмечал: «Рассматривая

⁹⁵ The Guggenheim at 50: A Legacy Spirals On Fifth [Электронный ресурс] // npr. – URL: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=111434035> (дата обращения: 03.02.18)

⁹⁶ Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

⁹⁷ Building Art: The Life and Work of Frank Gehry, by Paul Goldberger [Электронный ресурс] // The New York Times. – URL: <https://www.nytimes.com/2015/10/25/books/review/building-art-the-life-and-work-of-frank-gehry-by-paul-goldberger.html> (дата обращения: 14.04.18)

⁹⁸ The Guggenheim, An American Revolution [Электронный ресурс] // Inexhibit. – URL: <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/> (дата обращения: 11.04.18)

искусство, ты всегда будешь чувствовать себя немного не в своей тарелке», рассказывая о музее Гуггенхайма в Нью-Йорке⁹⁹.

Вторая проблема связана с дизайном интерьера. В некоторых случаях архитекторы создают новые здания со сложными интерьерами, которые вмещаются в искусство внутри него. Порой у художественных произведений нет достаточного пространства для их осмотра и художники, в свою очередь, выражают негодование, которое отражается на их искусстве, и по итогу, посетители не понимают экспонируемых объектов. Вернемся к примеру Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке. Его криволинейные стены и спиральный пандус затрудняли репрезентации картин и скульптур. Фактически, единственным местом с горизонтальной базой был вестибюль, который предназначался для социальных целей, а не для экспонирования искусства¹⁰⁰. Дизайн интерьера Фрэнка Гери для Музея Гуггенхайма в Бильбао также имеет необычные галереи, специально спроектированные в необъятных масштабах для демонстрации современного искусства. Однако возникают вопросы о том, отвлекают ли посетителей эти внушительные «объемы» от просмотра искусства и становятся ли они новой доминантой для восприятия?¹⁰¹. Этот аспект будет рассмотрен более подробно в следующем параграфе.

Другой пример – здание Гамильтона в Художественном музее Денвера (рис. 10), которое открылось в 2006 году. Архитектор Даниэль Либескинд создал эмблематический внешний дизайн, в то время как дизайн внутренний – это уже

⁹⁹ The Guggenheim at 50: A Legacy Spirals On Fifth [Электронный ресурс] // npr. – URL: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=111434035> (дата обращения: 03.02.18)

¹⁰⁰ The Guggenheim, An American Revolution [Электронный ресурс] // Inexhibit. – URL: <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/> (дата обращения: 11.04.18)

¹⁰¹ Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

«иной вопрос»¹⁰². Проблематика заключалась в том, что архитектор следовал тому же внешнему дизайну в интерьере, тем самым создавая сложные пространства для демонстрации искусства. Архитектурный критик The Los Angeles Times Кристофер Хоторн, утверждает, что впечатляющий экспрессивный облик музейного сооружения, не может повлечь за собой действительно функциональный и гибкий строй музейной структуры. Хоторн отмечал, что Денверский музей – это пример «поистине потрясающей музейной скульптуры», однако его «агрессивные формы создают непримиримое пространство для экспонирования и осмотра искусства»¹⁰³. А The New York Times драматично охарактеризовали проект, заявив, что архитектура музея «подвергла пыткам геометрию»¹⁰⁴. Критики из чикагской газеты «Chicago Tribune» окрестили музей как «предостережение об иррациональном избытии»¹⁰⁵.

Пытаясь воспроизвести в Денвере «эффект Бильбао», планировщики музея полагали, что будущее здание приобретет статус «starchitecture». Кристофер Хоторн отмечал, что «Художественный музей Денвера во многом был вершиной этой идеи как и веры в архитектуру знаменитостей. Это был самый экстремальный пример того, как можно полагаться на архитектора для создания пространств исключительно для изучения искусства»¹⁰⁶.

¹⁰² Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

¹⁰³ Sydell R. Balancing Form, Function In Museum Architecture [Электронный ресурс] // npr . – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)

¹⁰⁴ Sydell R. Balancing Form, Function In Museum Architecture [Электронный ресурс] // npr . – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)

¹⁰⁵ Sydell R. Balancing Form, Function In Museum Architecture [Электронный ресурс] // npr . – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)

¹⁰⁶ Sydell R. Balancing Form, Function In Museum Architecture [Электронный ресурс] // npr . – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)

На контрасте с этим примером, стоит выделить, что данный образец сложно брать за правило, ведь архитекторы часто создают «острый» внешний дизайн, а дизайн интерьерный, порой напротив оказывается правильно адаптированным к коллекции музея. Примером может служить Пулитцеровский фонд искусств в Сент-Луисе (рис. 11), открывший свои двери в 2001 году. Архитектору Тадао Андо было предложено совместно поработать с двумя современными художниками, чьи проекты экспонируются в музее. Таким образом, их коллективный проект протекал в создании такого сооружения, который бы подчинялся службе музейной коллекции¹⁰⁷. Ларри Шинер рассматривает эту модель как один из немногих примеров, где происходит успешное переплетение архитектуры и искусства. Дизайн архитектора «расширил» художественные работы, предоставив характерные масштабы и световой эффект, создав «необычный интегрированный опыт»¹⁰⁸

Сегодня кураторская практика испытывает раскол между двумя конфронтующими лагерями, где с одной стороны доминирует эстетическая структура мысли, а в противовес ей – «контекстуализирующий кураторский подход»¹⁰⁹. Последний намечает стремительную траекторию в сторону синтеза произведения искусства с социальными, экономическими и политическими структурами его создания. Эпизодически, некоторые кураторы стремятся к определенной золотой середине между двумя предельными системами или же делают попытку объединить оба аспекта. Ввиду этого, крайне важны музейные проекты, где архитекторы работают в диалоге с кураторами (могут учитывать

¹⁰⁷ Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

¹⁰⁸ Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti..> (дата обращения 09.04.18)

¹⁰⁹ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 145

пожелания художников) и директорами. В конечном счете, там, где музейная архитектура создавалась в соответствии с четко назначенными требованиями, в функциональном аспекте она оказывалась куда более удачной, чем в случаях, где, например, политический курс предоставлял архитекторам полную свободу.

2.3 Музей Гуггенхайма в Бильбао

Современная архитектура поглощает искусство, так же как и искусство осуществляет стремительное движение по направлению к архитектуре. Ведущие звездные архитекторы, такие как Фрэнк Оуэн Гери, с начала 1980-х годов реконфигурировали музейную архитектуру, с очевидным успехом создав новые отношения власти между коллекцией произведений искусств, и формальными качествами самого музейного здания.

Художественное видение, пронизывающее проекты Гери, возможно, является тем, что больше всего выявляет его миссию в роли художника. Наиболее часто задаваемый и слишком провокационный вопрос о том, чем сегодня является архитектура на самом деле, – уже можно рассматривать как художественный жест.

Современная архитектурная практика стала символом проявления нового индивидуализма, отмеченного новейшим типом творческой свободы. В интервью 2005 года Фрэнк Гери заявил, что «многие эксцентричные здания, при условии их успешности, для свободного исследования возможностей открытого творчества, помещают архитектуру в одно поле с лучшими образцами

современного искусства»¹¹⁰. Подобное изменение понимания того, что из себя представляет архитектура и чем она может быть, вынуждает критически оценивать все более опосредованные роли музеев как культурных учреждений.

Их структурно-экспериментальные формы разрушают традиционно рефлексивные и интеллектуальные характеристики музеев и переводят их общественные роль и функции в сторону развлекательных программ. Критик и теоретик современного искусства Хэл Фостер предполагает, что иллюзорный синтез искусства и архитектуры, стал неотъемлемой частью «формирования образа и пространственного развития»¹¹¹ в современной культуре. Компьютеризация процесса проектирования или «автоматическая опция»¹¹², как ее называет Фостер, поддерживаемая самыми передовыми материальными технологиями, оказала развитие небывалому росту численности инновационных музейных зданий, реализованных на постоянной основе концепта переплетения высокой культуры и «поп-зрелища»¹¹³. В области цифрового рендеринга, широко используемого сегодня в архитектурных проектах, достигнута важная субъективность и уверенное стремление к созданию структурно сложного культового здания музея. Однако Ларри Шинер опасается, что эта архитектурная практика отвлекает внимание зрителей от искусства¹¹⁴, а Фостер и вовсе отвергает современные музейные проекты до «цифрового периода»¹¹⁵, упуская из виду их художественный вклад.

Конец XX в. было отмечен появлением еще одного здания музея Фонда Соломона Гуггенхайма в городе Бильбао в 1997 г. (рис. 12), а с его

¹¹⁰ Jencks C. The Iconic Building. The Power of Enigma. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. P. 8

¹¹¹ Foster H. The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011. P. 63

¹¹² Foster H. The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011. P. 85

¹¹³ Dewey J. Art as Experience. New York : Perigee Trade, 2005. P. 241

¹¹⁴ Shiner L. On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the «Spectacle» Art Museum. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69(1), 2001. P. 31

¹¹⁵ Foster H. The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011. P. 85

строительством вскоре появился термин «эффект Бильбао»¹¹⁶. Принцип этого понятия заключается в определении роли музея для городской среды. Музей, будучи спроектированным в промышленном районе, находящемся в упадке, способствует успешному перевоплощению всей инфраструктуры города. Именно с этого проекта началось восстановление экономического развития города и своеобразный формализм в музейной архитектуре, способствовавший привлечению большого количества посетителей. По всему миру создаются проекты музеев, которые становятся экспонатами в городской среде. Современная музейная архитектура является результатом художественных и формообразующих поисков архитекторов и выполняет важную культурную, символическую и репрезентативную функции. Такие явления можно наблюдать в многочисленных зданиях XXI в.: музей современного искусства Кунстхаус в Граце (Питер Кук и Колин Фурнье, 2003), Национальный музей искусств XXI века в Риме (Заха Хадид, 2010), Национальный художественный музей в Осаке (Арата Исодзаки, 1977), Денверский художественный музей (Даниэль Либескинд, 2006) и другие.

Как это ни парадоксально, но в 1980 году архитектурный стиль Фрэнка Гери был подвергнут критике со стороны британского архитектора и искусствоведа Кеннета Фремптона, который обозначил его как «подрывной» и «анти-архитектурный»¹¹⁷. И тут необходимо задаться вопросом, в чем заключается причина этого разрыва в звездной системе Фрэнка Гери? Для некоторых его проекты представляются сложными для восприятия, но и сам автор выражал сомнения: «Я не совсем понимаю, что есть уродливо, а что красиво»¹¹⁸. Однако баскское правительство, провинциальный совет Бискайи и

¹¹⁶ Newhouse V. Towards a new museum. New York: The Monacelli Press, 2007. P. 278

¹¹⁷ Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 231

¹¹⁸ Naim J. Frank Gehry: The Search for a «No Rules» Architecture. Architectural Record, June 1976. P. 25

городской совет Бильбао поручают североамериканскому архитектору один из самых важных проектов в его профессиональной карьере с бюджетом в 10 000 миллионов песет¹¹⁹. Вскоре проект Гери будет провозглашен как абсолютный шедевр, первый «глобальный музей» и «мгновенный ориентир»¹²⁰ XX века, привнесший «новое чувство значимости для архитектуры»¹²¹.

С самого начала проекта ожидалось, что Музей Гуггенхайма в Бильбао преобразует Страну Басков по схожему сценарию, что и Сиднейский оперный театр (1973) Йорна Утзона изменил город за двадцать лет до этого: новая архитектурная постройка через индустрию туризма приведет к возобновлению развития стагнационного города. Однако здание Гери совершило гораздо больше, предвосхищая любые ожидания. Баскский антрополог Жозеба Сулайка и испанский искусствовед Анна Мария Гуаш пришли к выводу, что шедевр Фрэнка Гери представил новую форму глобальности художественных систем – «глобализованную музеефикацию»¹²². Авторы утверждают, что в рамках продолжающейся тенденции «после Бильбао», музеи современного искусства перестали быть нейтральными «контейнерами»¹²³ с их коллекционной консервацией произведений искусств. Вместо этого, художественные музеи превратились в «места», где культурные институции создают новый вид отношений со своей публикой в той степени, в какой современные «экспонаты

¹¹⁹ Прим.: около \$100 млн.

¹²⁰ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 7

¹²¹ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 7

¹²² Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 8

¹²³ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 8

превращаются в самую мощную легитимирующую дискурсивную практику внутри художественной системы»¹²⁴.

Со своей стороны, американский архитектор и теоретик Чарльз Дженкс, пришел к выводу, что в Бильбао изменилась и связь между «властью и смыслом»¹²⁵, где властью выступают культурные институции, а смыслом – культурный продукт. Их двигатель работает в направлении мгновенной славы и финансового удовлетворения, конкурируя за внимание на мировом рынке. Создав испанский музей Гуггенхайма, Гери представил новый вид архитектурной эстетики, спровоцировав сдвиг парадигмы в построении визуализации к символической и актуальной привилегированной культовой постройки.

Все началось в Испании с небольшого архитектурного конкурса, в котором Фрэнк Гери участвовал вместе с двумя другими международными звездами архитектуры: Арата Исодзаки и сооснователем архитектурного бюро Соор Himmelb(l)au Вольфом Д. Приксом. Тогдашний директор Фонда Саломона Р. Гуггенхайма Томас Кернс, совместно с властями Страны Басков надеялись на успех. Однако то, что они получили, стало изменением в ходе развития постмодернистской архитектуры. Несколько лет спустя, Гери обозначил свою победу в конкурсе, как выбор жюри в пользу проекта наименее консервативного по дизайну и наиболее экономически консервативного по реализации¹²⁶. Тем не менее, будущая постройка Гери была выбрана Томасом Кернсом и региональной властью Страны Басков, в первую очередь, из-за новизны ее дизайна и определенного новаторского предвидения.

¹²⁴ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 9

¹²⁵ Jencks C. The Iconic Building. The Power of Enigma. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. P. 7

¹²⁶ Jencks C. The Iconic Building. The Power of Enigma. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. P. 9

Изначально Фрэнк Гери сопротивлялся идее компьютеризации, поскольку «САТИА» (система автоматизированного проектирования)¹²⁷ несколько ограничивала цели его проектировок. «Мне просто не нравились изображения компьютера»¹²⁸, – признавался Гери, разочарованный строгими рамками, наложенными программой на его работы. Местные подрядчики и производители предположили, что скульптурная идея Гери попросту не может быть реализованной. «Я не знаю, где проходит граница между архитектурой и скульптурой, [...] для меня – это одно и то же. Здания и скульптуры трехмерны»¹²⁹, отмечал Фрэнк Гери. Однако испанский Гуггенхайм не был бы заключен в пределах ограничения времени и бюджета, если бы французская аэрокосмическая промышленность не помогла в процессе исполнения¹³⁰. Титан, используемый при строительстве музея, стал абсолютно новым строевым материалом (рис. 13). Он создал необходимый атмосферный эффект, который архитектор искал в качестве заменителя свинцовой меди, что уже на тот момент была объявлена как незаконный токсичный продукт. Титан оказался тем важным инструментом в руках Гери, который бы «мог играть со светом так, как могла бы только свинцовая медь»¹³¹.

В 1990-х годах титановый металл редко использовался в проектах гражданского строительства и, можно утверждать, что Гери воспользовался случаем. Остальное же стало моментом, определяющим историю. Данный материал позволил скрыть на 1/3 миллиметра наружные стены здания с помощью

¹²⁷ Прим.: САТИА — многоплатформенная компьютерная программа, разработанная французской фирмой Dassault Systèmes для аэрокосмической промышленности Франции.

¹²⁸ Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. P. 136

¹²⁹ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 238

¹³⁰ Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. P. 135

¹³¹ Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. P. 141

тонких металлических листов, которые «не прилегали ровно, а порхали»¹³², тем самым обеспечивая зрелищность. Скульптурные эффекты, которые были достигнуты в проекте музея Гуггенхайма, стало тем орудием, что американский историк искусства Джон Уэлчмен описывает как «иную интерпретацию вопроса, чем именно является скульптура»¹³³.

Хитросплетенное взаимодействие здания с текстурой, цветом, блестящими материалами и внушительным структурным объемом, остановило даже самых скептических критиков от выражения их профессионального мнения. Многие из них выдавали лишь похвалу, заявляя о провокационных творческих возможностях, которые предлагают масштабные скульптурные пространства для художников и кураторов; о проекте, который «вдохновляет, а не ошеломляет».

Вместе с тем, Томас Кернс сравнивал дизайн Гери с «работами Гауди, чей архитектурный стиль показал схожую готовность к нарушениям норм»¹³⁴. Как и проекты Гауди, Гуггенхайм Гери также «вне временен в своем архитектурном вкладе в достижения Запада»¹³⁵. Другие полагали, что Фрэнк Гери наконец «уничтожил пласт запретов, навязанных норм, квадратную архитектуру и прямоугольный мир»¹³⁶ предсказуемого минималистского мышления. Однако Карстен Шуберт утверждает, что «всеобщие восторги по поводу Музея Гуггенхайма в Бильбао Фрэнка Гери заставляют забыть, что с точки зрения выставочной практики интерьеры этого прославленного здания крайне

¹³² Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. P. 141

¹³³ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 242

¹³⁴ Cuno J. Whose muse?: Art museums and the public trust. Princeton; N. J; Woodstock: Princeton University Press, 2004. P. 108

¹³⁵ Cuno J. Whose muse?: Art museums and the public trust. Princeton; N. J; Woodstock: Princeton University Press, 2004. P. 108

¹³⁶ Jencks C. The Iconic Building. The Power of Enigma. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. P. 9

неудобны»¹³⁷. А Чарльз Дженкс отмечает, что некоторые специалисты ассоциировали появление испанского Гуггенхайма как метафоричное открытие ящика Пандоры, наполненного эстетическими ценностями, которые не должны были найти свое развитие.

Стилистический язык архитектуры Фрэнка Гери сигнализировал о стремлении сопоставить (если не заменить) радикальные и оригинальные качества, которые отличали блестящий экспрессионистский вихрь Фрэнка Ллойда Райта в Нью-Йорке, завершенный в 1959 году. Практически сорок лет спустя, Бильбао унаследует часть столь ошеломляющей, но в то же время, парадоксальной архитектуры, что также, как ни противоречиво, воплощает столь интенсивный поиск новых форм.

Деконструктивистская архитектура, согласно Филиппу Джонсону – это не стиль, а «совместное объединение усилий из разных уголков мира»¹³⁸. Джонсон – центральная фигура нью-йоркских архитектурных дебатов, говоря о своем преемнике Фрэнке Гери считал, что его муза – это искусство. Несмотря на умышленную сложность и кажущийся формальный хаос интерьеров деконструктивистской архитектуры, план музея в действительности довольно прост: двадцать одна галерея различных размеров и конфигурации расположены на трех этажах вокруг эффектного центрального атриума (рис. 14).

Архитектурный язык музея на первый взгляд представляется в достаточной степени адаптируемым и гибким, для ассимиляции самых запутанных (и неизменно масштабных) пустот современного искусства. Однако этому утверждению сложно соответствовать действительности, чему вторит Карстен Шуберт: «Объем его [музея] пространств требует искусства поистине

¹³⁷ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. - (Garage pro). С. 143

¹³⁸ Johnson P., Wigley M. Deconstructivist Architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1988. P. 7

героических, чтобы не сказать корпоративных размеров, масштабов, но даже самые большие работы выглядят потерянными в его архитектурных просторах»¹³⁹. Архитектура этого музея бесспорно приняла ведущую позицию. Дизайн Гери в Бильбао олицетворяет реалии художественных музеев в мире новой, глобализованной культурной индустрии, где потребность в идентифицируемых уникальных зданиях предшествует необходимости в выдающихся, и зачастую временных коллекциях внутри него.

Доминирующая идея здесь – это форма, содержание выступает лишь дополнительной опцией. Бильбао демонстрирует, что впечатляющие архитектурные формы имеют право продвигать художественные музеи за пределами коллекций произведений искусств, олицетворяя борьбу постмодерна и символическую связь между формой и контекстом. Гуггенхайм в Бильбао – это «архитектура и скульптура, которые встречаются в тревожной и непростой конфронтации»¹⁴⁰, сложная эстетическая игра, которую Гери сделал своим призванием (рис. 15).

Немецкий искусствовед Крис ван Уффелен отмечает, что самая продуманная «экспозиция», в которую сегодня инвестируют музеи для своего будущего, – это их собственные здания¹⁴¹. В независимости от того, новое ли это сооружение или же расширение уже существующего, современная музейная архитектура «одна из самых популярных жанров среди архитекторов»¹⁴². Ведущие архитекторы и дизайнеры часто используют зрелищные и эфемерные

¹³⁹ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – (Garage pro). С. 143

¹⁴⁰ Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 240

¹⁴¹ Van Uffelen C. Contemporary Museums: Architecture, History, Collections. Salenstein: Braun Publishing. 2011. P. 8

¹⁴² Van Uffelen C. Contemporary Museums: Architecture, History, Collections. Salenstein: Braun Publishing. 2011. P. 8

эффекты, манипулируя общим феноменологическим опытом музейных зданий со сверх визуальным, практически духовным измерением.

Глава 3. МУЗЕЙ КАК ТЕАТР

3.1 Понятие театральности в архитектурном пространстве музея

Архитекторы рассматривают музейный дизайн как последнюю область беспрепятственного создания формы. «Контейнер» искусства – музей, становится более впечатляющим, нежели то, что он демонстрирует публике в своих интерьерах. Инженеры досуга давно открыли для себя музей в качестве самой привлекательной цели, выбирая его взамен традиционным развлекательным заведениям, такие как кино или торговые центры. Однако все больше арт-критиков рассматривают музей как театр памяти, в котором разрастается фикция сплоченной репрезентативной вселенной, где разыгрывается желание спасти «подлинность» от разрушительных исторических перемен («парадигма спасения»¹⁴³).

Можно утверждать, что за последние три десятилетия музейные здания успешно запечатлели восприятие музейной архитектуры своей аудиторией как символа мировых тенденций в построении визуализации. Как художественные учреждения в XXI веке, они стали все более саморефлексивными, хорошо продуманными, очень зрелищными, иногда хаотичными. Архитектор Рем Колхас, который по классификации Хэла Фостера является «одной из величайших звезд на архитектурном небосклоне последних 30 лет»¹⁴⁴, описывал современные музейные здания как мусорное пространство, что и в подавляющем своем большинстве представлялись ему банальными постройками. Очевидно,

¹⁴³ Прим.: «Парадигма спасения» – это антропологический термин начала XX века, в котором говорится о том, что необходимо сохранить так называемые «слабые» культуры от разрушения доминирующей культурой. Считалось, что, вступив в контакт с современным миром, подлинность не западных культур будет испорчена.

¹⁴⁴ Foster H. The Art-Architecture Complex. London: Verso, 2011. P. 10

художественные музеи стали «площадками, на которых сражаются одни из самых оспариваемых и тернистых культурных и эпистемологических вопросов конца XX века»¹⁴⁵.

Растущая потребность в более открытых и общедоступных пространствах, открыла музейную архитектуру для интерпретаций, в которых новые проекты бросают вызов традиционному пониманию музейных зданий и предлагают необычные возможности для репрезентации и культурного опыта. В основе всего этого, театрализация нашла свое предназначение в качестве доминирующей, идеологической силы. Зрелищную эстетику, можно понимать как наиболее эффективный фактор, когда она «касается очень чувствительных областей в меняющемся характере человеческой психики»¹⁴⁶.

Для Ги Дебора и Жана Бодрийяра, пишет британский исследователь Баз Кершоу, понятие театральности является составной частью перформативного общества, где люди или вещи могут быть представлены как объекты «либо же для любопытства, либо для презрения»¹⁴⁷. Дебор и Бодрийяр предлагают бинарные аспекты театральности, которые могут одновременно привлекать и отталкивать зрителя. Предположительно, власть, вложенная в зрелищность, как правило, уменьшает человеческий фактор, объективируя его. «Если зрелище повсюду, – рассуждал Бодрийяр, – то мы, как перформативное общество, создаем через него новое значение, зрелище становится гибкой силой для перемен, превращающих людей во что-то большее или меньшее, чем они сами»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Macdonald S. *Expanding Museum Studies: An Introduction. A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. 592 p.

¹⁴⁶ Macdonald S. *Expanding Museum Studies: An Introduction. A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. P. 7

¹⁴⁷ Kershaw B. Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism // *Theatre Journal*, 55(4), 2003, P. 591-611

¹⁴⁸ Kershaw B. Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism // *Theatre Journal*, 55(4), 2003, P. 591-611

Историческое определение зрелища обычно приписывается Аристотелю и его знаменитой работе «Поэтика», где «зрелище [opsis] ... из всех частей [драмы] является наименее художественным и меньше всего связано с искусством поэзии»¹⁴⁹. Неудивительно, что большинство современных ученых ссылаются на идею зрелища как на интеллектуально низшую форму культурного самовыражения и способствуют отделению зрелища от других искусств. Французский теоретик-марксист Ги Дебор писал: «Спектакль одновременно представляет собой и само общество, и часть общества, и инструмент унификации общества»¹⁵⁰. [...] Во всех своих частных формах, будь то информация или пропаганда, реклама или непосредственное потребление развлечений, спектакль конституирует наличную модель преобладающего в обществе образа жизни».¹⁵¹

Хэл Фостер, подробно изложивший определение Ги Дебора в «Обществе Спектакля» о том, что зрелище было «капиталом, накопленным до того момента, когда оно стало образом», утверждал, что здание Гуггенхайма Гери (наиболее яркое, но одно из многочисленных примеров) показывает, что зрелище – это «образ, накопленный до того момента, когда он становится капиталом». Музей Гуггенхайма в Бильбао, приписывают превращение этого сокращающегося промышленного города в одно из самых популярных туристических направлений в Европе и повышение культурного и политического профиля страны Басков. Испанский музей Гуггенхайма, призван поддержать его вывод о том, что такая зрелищная архитектура – это выигрышная формула для музеев, компаний, городов, регионов, которые хотят быть восприняты через «мгновенные отсылки»¹⁵², в качестве глобальных игроков. Но необходимо поднять два

¹⁴⁹ Аристотель. Поэтика. Риторика. М.: Азбука, 2016. С. 64

¹⁵⁰ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2017. Параграф 3

¹⁵¹ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2017. Параграф 6

¹⁵² Guasch A.M., Zulaika J. Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool. Reno: Center for Basque Studies, 2005. P. 57

вопроса: каковы эстетические последствия этой критики и осуждает ли она всю современную культовую архитектуру? И, конечно, этот же вопрос может быть задан для любой культурной формы.

Кажется, что сегодня цель музейной архитектуры состоит в том, чтобы выделяться и привлекать внимание как социально объединяющая культурная театрализация. Ведущие международные дизайнеры ожидают проекты по визуализации зданий, дабы отразить свое собственное понимание того, что представляет собой новая культурная индустрия, ее движущая роль и функции.

В некоторых ранних работах американский искусствовед Дональд Прециози исследует связь между архитектурой, движением и семиозисом¹⁵³. Эстетические коды представляют собой социальные структуры, которые, в свою очередь, присваиваются посредством человеческого движения в пространстве. Изучая ритуальный маршрут к Акрополю в древних Афинах, Прециози подчеркивает роль анаморфоза: отдельные моменты времени и пространства, в которых объединяются значение и архитектура.

Для сравнения, Еврейский музей в Берлине основан на современности, в которой семиозис происходит фрагментарно и непредсказуемо. Соответственно, здание Еврейского музея Даниэля Либескинда напоминает спектакль-калейдоскоп, который продолжает меняться по восприимчивому процессу посетителей. Выделяются определенные ситуации, где союз мыслей и ощущений, оптической и тактильности заключены в архитектурном пространстве, что, в свою очередь, сводится к интенсивного и необычному опыту. Эти ситуации также требуют интерпретации, которые нарушают наше представление об архитектуре, фокусируясь на функции и стилистике. Вместо этого посетителям предлагается обратиться к «театрализованным» пустотным

¹⁵³ Preziosi D., Structure as Power: The Mechanisms of Urban Meaning // *Espaces et Société*, 47, special issue, 1985. P. 45-55

пространствам, которые могут способствовать саморефлексивному пониманию современности.

3.2 Еврейский музей в Берлине

В эпоху глобализации, отмеченной демократизацией искусства, а также акцентом на его социальной функции, архитекторы постмодернизма искали формальные методы отстранения, в то время как более поздние поколения, включая Даниэля Либескинда, не только прибегали к иной культурной политике формы, но и стремились к большей связности архитектурного пространства, его назначения и предполагаемого адресата.

Еврейский музей в Берлине (рис. 16) – это наглядный образец пространства, который впервые в период послевоенной Германии, тематизирует и интегрирует историю евреев и последствия Холокоста в стране. Музей демонстрирует социальную, политическую и культурную историю евреев с IV века до наших дней. Здесь пространство балансирует на грани исторического опыта трагедии и архитектурной метафоры пустоты.

Создатель концепции деконструкции Жак Деррида полагал, что значение возникает вокруг отсутствия, через круговорот «семиотической трансформации структурированных иерархий и рефлексивности»¹⁵⁴. Тут возникает предположение, что Либескинд воспользовался этим суждением для проектирования дизайна Еврейского музея в Берлине, опираясь на принцип

¹⁵⁴ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ад Маргинем, 2000. С. 236

структурирования Деррида для возникновения смысла. Это проявилось в намерение сконструировать такой архитектурный язык, который бы смог деконструировать идеологическую «предметность» еврейской нации, используя свое здание для «окантовки» еврейской идентичности, как исторического строительства.

Архитектура деконструктивизма часто вызывает чувство неизвестности, обманывая наши визуальные ожидания. Один из представителей этого стиля Питер Айзенман писал: «Когда человек чувствует неполноту готовой структуры, то после он находится под влиянием парадоксального опыта. Когда детали, составляющие одно целое сталкиваются, ощущение неполноты противоречит реальности, а именно, что структура, по сути – это завершенное и полностью замкнутое пространство»¹⁵⁵. Еврейский музей в Берлине является, пожалуй, одним из лучших примеров архитектурного объекта, вызывающего подобный эмоциональный процесс. В новом здании музея 1998 года, посетителям необходимо прикладывать дополнительные усилия во время прогулки – пол музея намеренно был спроектирован под уклоном (рис. 17). За каждым последующим шагом следует неминуемое приближение к трагедии всего мира. Замыслом архитектора было убедить посетителя, будто все находится под наклоном, рассчитывая на его личностные ассоциации, что приводит к понятию апперцепции. Сеть коридоров музея, спроектированных вокруг пустых камер, уводит посетителя от формирования обобщенного смысла пространства, «отдаляет» его от других посетителей, и акцентирует внимание не только на еврейской истории, но и на динамическом строительстве вокруг отсутствия. Либескинд расширяет видимый выбор постоянной самоидентификации, поместив его в контексте, где возможны бесконечные круговороты

¹⁵⁵ Malcolm R.K. Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts. New York: Taurus, 2011. P. 132

деконструкции. Эта динамика фиксируется путем размещения иерархического расположения этажей в музее.

Архитектор называл свое сооружение «эмблемой» и действительно, в буквальном смысле, оно представляет собой Звезду Давида в плане здания, хотя и в изломанно-абстрактной форме (рис. 18), Внутреннюю структуру музея определяют три пересекающиеся оси: Ось Изгнания, которая ведет ко входу в Сад Изгнания через стеклянную дверь, Ось Холокоста, направляющая посетителя к черной двери – вход в Башню Холокоста, и Ось Протяженности, ведущая на постоянную экспозицию. Путь изгнания, названный «Побег: 1933-1941», регистрирует побег 276 000 немецких евреев из нацистской Германии. Поскольку это направление в конце зала приближает к Саду изгнания, то путь постепенно расширяется. В противовес данной оси, путь к Башне Холокоста сужается в конце. Это наглядные образцы того, как архитектура взаимодействует с содержанием пространства, отражая определенные метафоры, как попытку физического и интеллектуального влияния на посетителя.

Еврейский музей представляет собой образец современного музея истории как важнейшего института, занимающегося не только памятным и эстетическим представлением истории, но и критикой самой историографической системы. Его формальная фрагментация архитектуры обозначает, что музей находится в непрерывном доступе для интерпретации и взаимодействия с прошлым. Уклоняясь от траектории традиционного «изложения» истории, Еврейский музей подтверждает жизнь в настоящем, сообщая о самом значимом аспекте своей критики истории – о том, что события, которые он фиксирует, никогда не должны повториться.

Вальтер Беньямин утверждал, что прошлое построено настоящим, и поэтому прошлое и следует читать через настоящее¹⁵⁶. Для приверженца исторического материализма внезапное присутствие настоящего обеспечивает жизненно важную опорную точку в текучести и неопределенности исторической интерпретации. Еврейский музей, в свою очередь, датирует и определяет свое место в истории. Это подтверждается его сознательным современным внешним обликом – занимая критическую позицию в настоящем, музей признает, что он является участником не только в интерпретации истории, но и в самой истории. Если музей «разрушен», то это результат последствий и эхо катастрофических событий, перенесенных в настоящее время, так, он полностью вовлечен в пережитый опыт.

Цель Еврейского музея состоит в том, чтобы засвидетельствовать события, которые произошли более полувека назад, а также тщательно сохранить эту историческую дистанцию – поскольку невозможно было бы представить прошлый опыт Холокоста и неуместно пытаться организовать театрализованное представление. Еврейский музей, как и многие современные музеи истории, в своем стремлении к осмысленному взаимодействию между современным посетителем музея и событиями, людьми и жертвами истории, занимается конструированием нового баланса между самой историей и опытом. В других институциях это привело к возросшей зависимости от интерактивных устройств, новых медиа, технологий, и пространственных сооружений. В музее Либескинда это проявляется в преднамеренной манипуляции эстетическим аффектом, используемым в качестве посредника между непознаваемой исторической истиной и условной исторической интерпретацией. Пустотные пространства, парадоксальным образом, являются самым удивительным, но в то же время

¹⁵⁶ Benjamin W. *Theses on the Philosophy of History, Illuminations*, ed Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. P. 264

самым двусмысленным, аффективным и выразительным инструментом, используемым музеем. Аффективная сила подобного элемента заключается в его способности спровоцировать кризис субъективности: опыт каждого отдельного посетителя, его внезапное осознание Присутствия, сопоставляется с тем «исчезнувшим», чье отсутствие также резко ощутимо.

Другим магистральным элементом сложного дизайна этого здания является то, что сам музей обозначает как «Между линиями». Вымышленная прямая линия пересекает все сооружение, которая именуется «осью Пустоты». Проект Либескинда находится между неразрывно связанными линиями немецкой и еврейской истории. Эти две пересекающиеся «линии» выражаются в форме плана, буквально отображая историю Германии как насильственно разрозненную, но непрерывную, а еврейскую историю – часть ее пазла, как катастрофически прерванную. Архитектор пояснял, что «эта линия, означающая пустоту, пересекает даже выставочные этажи со своими объектами, картинами и посетителями. Это обозначает радикальное уничтожение, для тех вещей, которые ускользают от представления»¹⁵⁷. Заданная линия символизирует «разрушение» еврейского населения, уничтожить что представляется связующей нитью, проходящей через большую часть недавней истории Германии, поскольку она также символизирует непрерывность и связь этой истории.

В противовес концепции «двух историй», пустотные пространства вызывают в сознании смерть, которая никогда не может быть представлена, поскольку история еврейского Берлина была сведена к праху¹⁵⁸. Этот метод является перформативным и разрешает проблемы репрезентации, отмечая отсутствующее присутствие. И если даже посетитель не обратит свое внимание

¹⁵⁷ Libeskind D. Jewish Museum, Berlin: Between the Lines. Munich: Prestel, 1999. P. 17

¹⁵⁸ The Libeskind Building Architecture Retells German-Jewish History [Электронный ресурс] // Jewish Museum Berlin. – URL: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (дата обращения: 18.05.17)

на адресованную ему символику Либескинда, рассечение пространств здания, в которых посетители перемещаются физически, зарождает то, чего там нет, и в то же время наполняет пространство значениями. Архитектурные пространства, ориентирующие пустоту, пересекают мост в будущее. И все же музей отмечает, что «Либескинд не видит никакой видимой связи между прошлым, настоящим и будущим. Вместо этого он бросает вызов посетителям, чтобы они нашли ее сами»¹⁵⁹.

Поскольку Еврейский музей не является музеем Холокоста, а его первоначальный текст требует, чтобы еврейская история отображалась в контексте истории Германии, события Холокоста, тем не менее, позиционируются в его философском ключе. Многие критики продолжают подвергать сомнению способность архитектуры или какого-либо культурного элемента компетентно представлять и тем самым увековечивать память о систематическом убийстве евреев Европы. Здесь музей представляет немецких евреев не как «других» или как народ находящийся под угрозой исчезновения, а как постоянное присутствие – сложное, индивидуальное и коллективное присутствие, которое способно повлиять и оказывает влияние на настоящее. Каждый посетитель имеет возможность взять на себя определенную ответственность, а именно засвидетельствовать и начать диалог с этой историей. Таким образом, Еврейский музей в Берлине может стать музеем будущего евреев в Германии, создавая очевидцев, которые участвуют в непрерывной коммуникации социального и культурного значения памяти. Так, музей отображает это состояние в современном Берлине, спустя многие годы после окончания войны.

¹⁵⁹ The Libeskind Building Architecture Retells German-Jewish History [Электронный ресурс] // Jewish Museum Berlin. – URL: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (дата обращения: 18.05.17)

Элементы дизайна и архитектуры Еврейского музея переплетены в замысловатый узел. Вследствие этого, неудивительно, что когда «пустое» пространство музея было открыто для публики, более трехсот тысяч человек посетили это место. Это фактически доказывает, что здание не только музейный объект, но и сам объект музея – это не только форма, но и часть содержания. В дальнейшем, многие подвергали сомнению, что проект Даниэля Либескинда должен и дальше функционировать без выставок. Таким образом, в музее нашла свое место постоянная экспозиция «Two Millennia of German Jewish History» (рис. 19), где кураторы предприняли попытку создания всеобъемлющего путешествия через два тысячелетия еврейско-немецкой истории и культуры. Здесь могут возникнуть сомнения о согласованности выставки с радикально современной архитектурой здания. Немало критиков высказывались о невозможности репрезентации еврейской культуры и темы катастрофы в пространстве музея, где сам архитектурный язык сооружения поглощает в себя все зрительское внимание. Невзирая на тот факт, что экспозиция не являет собой продолжение архитектурного духа Либескинда, по мнению самого архитектора, она в полной мере дополняет и уравнивает эмоциональное воздействие сооружения, не отвлекая от яркой символики здания. Однако критик Карстен Шуберт утверждает, что не смотря на то, что музей по праву заслужил аплодисменты за свой красноречивый символизм, в последствии, как только кураторы наполнили сперва пустующие пространства экспонатами, то мгновенно «возникло ощущение клаустрофобической, беспорядочной мешанины: содержание и оболочка здесь категорически не в ладах друг с другом»¹⁶⁰.

Немаловажным представляется расположение музея – вблизи места, где когда-то находилась Берлинская стена. В статье Либескинда «Between the Lines», проливающей свет на смысл и символику музея, автор писал: «Я чувствовал, что

¹⁶⁰ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 192

единственной связующей чертой, пересекающей Восток и Запад, была связь немцев с евреями»¹⁶¹. Речь идет о переплетении места и архитектуры в морской узел: падение всех барьеров путем обращения к единой и универсальной публике и отказ от традиционного опыта посещения музея.

В Еврейском музее мемориальная функция граничит с моральным требованием, поскольку историография Холокоста диктует, чтобы ее события никогда не «разрешались», а сохранялись для каждого нового поколения. Тот факт, что это музей, а не отдельно стоящий мемориал, уже предполагает активное и обстоятельное взаимодействие с историей, а не пассивное созерцание, подразумеваемое традиционным памятником. Однако, перед Еврейским музеем в Берлине стоят множество трудностей, одна из которых – малое количество исторических объектов. Поскольку нацисты уничтожили множество предметов еврейской истории и немалое из их собственных преступлений, в действительности остались лишь небольшие детали огромного пазла: архивные материалы, документы вызывающие ассоциации об отсутствии, а не о присутствии.

Музей Либескинда функционирует, провоцируя эмоциональное беспокойство у посетителя, разрушая его собственное «я», отраженное в формальной фрагментации архитектуры, и восстанавливая индивидуальную субъективность через трагический опыт здания. Таким образом, в Еврейском музее сохраняется мемориальный аспект монументальности, именно благодаря его роли как музея, учреждения, которое поощряет участие в истории, а не пассивное созерцание традиционного памятника. Проект представляется как некая попытка «крушения» классической традиции, современной традиции, поскольку они могли быть выражены в нацистском режиме. Можно сделать

¹⁶¹ Libeskind D. Jewish Museum, Berlin: Between the Lines. Munich: Prestel, 1999. P. 17

предположение, что Либескинд вводит эту подрывную деятельность, используя практические и метафорические ассоциации фрагмента и разрушения, и считает Еврейский музей как, своего рода, умышленно «разрушенный» монумент. Либескинд не только извлекает моральное значение из памяти Холокоста, но и использует его для обоснования связи между архитектурой и этикой, он определяет свое наследие как некий механизм двойного действия, инструмент как уничтожения, так и искупления. Эта бинарность улавливается на каждом уровне музея с помощью техники и эстетики фрагментации. И Теодор Адорно, и Вальтер Биньямин писали о стратегической ценности фрагмента как о способе отрицания тотальности. Фрагментированное здание Либескинда «доступно» с философской позиции, путем сохранения осколков «разрушенных» дискурсов модернизма, истории и музея, не пытаясь перестроить их в новую гармоничную тотальность.

Отображение того, как музей обращается к особенно сложным и «непредставимым» элементам немецкой и еврейской истории в Берлине, подводит к обсуждению роли музея истории в представлении утраты и отсутствия, тех элементов истории, которые можно было бы рассматривать как «не репрезентируемые». Холокост невозможно символизировать, его невозможно вписать в обычную последовательность исторических событий. Холокост следует рассматривать ни как ужасающую историческую катастрофу, ни как случайную вспышку чистого зла, поскольку оба эти подхода вырвали бы Холокост из его же исторического и политического контекста, и тем самым высвободили условия, которые позволили этому произойти. Такая историзация самого события, которая, на первый взгляд, «разрушает» историю, также грозит разрушить музейную институцию.

Жан-Франсуа Лиотар сравнивал Холокост с землетрясением, которое «разрушает не только жизни, здания и объекты, но и инструменты, используемые

для измерения землетрясений, прямо и косвенно»¹⁶². Для него аппарат записи истории был не просто заглушен в молчании, но активно разрушен масштабом события, которое превысило масштабы всех предыдущих человеческих действий. Точно так же, если говорить, что Гитлер «разрушил» все, чего он коснулся, то не только классическая архитектура, но и вся архитектура после Освенцима, метафорически, «разрушена». Известное заявление Адорно о том, что «писать стихи после Освенцима – это варварски»¹⁶³, определило «после Освенцима» как новое временное состояние, в котором каждый культурный дискурс должен был каким-то образом трансформироваться. И возникает вопрос: могли ли существовать гуманитарные науки, включая архитектуру, после заката гуманизма, и могут ли они существовать сегодня? Поскольку архитектура и музейная институция выдержали испытание временем, каждая должна принять свою компромиссную позицию «после Освенцима» и продолжать понимать свое «варварство». В этом смысле музей, основанный на историографических и памятных трудностях Холокоста, всегда был разрушен, а формальная фрагментация архитектуры Еврейского музея является выражением аллегорического представления о разрушительных последствиях истории.

¹⁶² Прим.: цитата была взята из онлайн книги Жан-Франсуа Лиотара «The Differend: Phrases in Dispute», стр. 55. Источник:

<https://archive.org/details/JeanFrancoisLyotardTheDifferendPhrasesInDispute>

¹⁶³ Nosthoff A.-V. Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno [Электронный ресурс] // Critical Legal Thinking. – URL: <http://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/> (дата обращения: 11.05.17)

Заключение

Искусство – это дискуссионное поле. Разговор всегда имеет отношение к выбору и этот выбор может и должен обсуждаться и отличаться. Исходя из своего статуса «общественного пространства», музеи никогда не могут достичь консенсуса, но вынуждены выступать в качестве места критического инакомыслия. Музеи – это места, где обсуждается искусство и где постоянно обсуждается «публичность» искусства¹⁶⁴.

Новые связи между архитектурным и художественным пространством привели как к изменениям в архитектуре музеев, так и к изменениям самого музея как культурного учреждения. На данном этапе развития музейной архитектуры важную роль играет влияние искусства. Практически с самого начала становления музея как художественной институции происходит тесная взаимосвязь архитектуры и искусства, способствующая изменению функций музея.

Архитектура музея становится самостоятельным художественным произведением, внутреннее наполнение музеев приобретает новые формы, а экспозиционные пространства становятся более простыми для предоставления доминирующих преимуществ экспонатам.

Важная роль архитектуры в этом отношении очевидна. Она обеспечивает основу, в рамках которой музеи могут делать конкретные «шаги» в широкой и туманной области культурного производства. Если музей является одним из мест разговора искусства, то архитектура может способствовать тому, как именно этот разговор будет передаваться в том или ином месте. Архитектура не может

¹⁶⁴ Cuno J. *Whose muse?: Art museums and the public trust*. Princeton; N. J; Woodstock: Princeton University Press, 2004. P. 36

участвовать в этом диалоге, предвидеть его непредсказуемость или гарантировать, что он будет плавно протекать. Она может только создать возможность того, чтобы он проходил определенным образом. Архитектура может выступать посредником в разговоре, предоставив ему конкретные параметры. Но это будет зависеть от того, позволят ли музеи «присутствовать» ей при этом диалоге или нет.

На сегодняшний день архитектуре пока не удалось изобрести какие-либо общеприменимые модели или типологии для огромного спектра музейных программ. Проблемы и вызовы, связанные с музеем, могут быть решены не только архитектурой, но и новыми пространственными моделями. В конечном итоге, связь между программой пространства для искусства и его архитектурой зачастую иллюстрирует, что проектировка здания, предназначенного непосредственно для конкретной музейной системы, менее интересна, как пространственно, так и архитектурно. Это предполагает собой призыв к свободе и расширению границ. Здания не следует рассматривать исключительно как «для музея», они должны быть персонифицированными. В связи с этим, идеальная или гибкая архитектура, как индивидуальная, так и нейтральная – это заблуждение. Так или иначе, идеологический статус архитектуры в музейной системе делает ее неопровержимым параметром, ведь она всегда оставалась и будет неизменным компонентом. Только та архитектура, которая декларирует «здесь и сейчас», всегда создается с большим опозданием. Рем Колхас однажды иронично подметил, что архитектура, из-за ее неизбежно медлительного характера, не способна быстро воплощать эксперименты¹⁶⁵. Ее медлительность играет одну из ключевых ролей, а это значит, что она должна оставить хрупкие надежды и неосуществимые возможности. Альфред Барр воспринимал музей как

¹⁶⁵ Koolhaas R. S.M.L.XL. Rotterdam: 010 Publishers, 1995. P. 763

«лабораторию, приглашающую публику принять участие в экспериментах»¹⁶⁶. Но нельзя требовать от архитектуры постройки «лаборатории» и места «чувственного восприятия и бескомпромиссного, рационального, критического мышления»¹⁶⁷. Она может лишь зародить импульс или создать платформу, в которой те самые «лаборатории» могут развиваться. Не могут быть «построены» и динамика и текущий интерес, – они должны быть запрограммированы. Архитектура музея – это не только ткань здания, это определенно что-то шире и больше, нежели сама архитектура музея. Она функционирует в той же степени, что и музей. В сооружении априори не может быть музейной архитектуры – это адаптация, в которой определенная программа занимает все здание. Поэтому вопрос о том, является ли сооружение хорошим музеем, столь же неинтересен, как и стремление создать хорошую музейную архитектуру. Все зависит от того, каким образом музей может завладеть зданием и в какой степени ему это позволяет архитектура. Специалисты не строят для искусства, они строят для музея. Поэтому важна не только архитектура, но и отлажено функционирующий музей.

¹⁶⁶ Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. - М: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 51

¹⁶⁷ Lampugnani V. Museums for a New Millennium. Munich: Prestel Pub, 2000. P. 14

Список использованный источников и литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М: Постум, 2015 – 240 с.
2. Брайан О’Догерти. Внутри белого куба. М. : АдМаргинем Пресс, 2015. 144 с.
3. Гройс Б. Художник как куратор плохого искусства // Гройс Б. Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. С. 232-239.
4. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2017. 232 с.
5. Деррида Ж. О грамматиологии. М.: Ад Маргинем, 2000. 540 с.
6. Дёмкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства: историко-теоретический анализ: дис. Барнаул, 2012. 156 с.
7. Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
8. Дущев М.В. Концепция архитектуры современного центра искусств: диссертация. Нижний Новгород, 2005. 249 с.
9. Ефимов А., Шулика Т. Открытое проектирование // Музейная экспозиция. Теория и практика музейной экспозиции. Новые сценарии и концепции: сборник научных статей. М.: Российский институт культурологии, 1997. 178 с.
10. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015 – 432 с.
11. Ле Корбюзье. Модульор: опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике. М.: Стройиздат, 1976. 340 с.
12. Литвинов В.В. Практика современной экспозиции. М.: Рудизайн, 2005. 540 с.
13. Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции

- формообразования музейной экспозиции: в контексте искусства, архитектуры, дизайна: дис. М., 2002. 340 с.
14. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. Тенденции развития // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: сборник научных трудов. М.: Российский институт культурологии, 1997. 216 с.
 15. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. Искусство. Архитектура. Дизайн. Тенденции формирования. Ч. 1. М.: Рос. ин-т культурологии: Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 2002. 275 с.
 16. Махлина С.Т. Семиотический аспект музейной экспозиции // Музей в современной культуре: Сб. науч. тр. СПб, 1997. С. 109-119;
 17. Мачульский Г. Мис Ван Дер Роэ: букинистическое издание. М.: Стройиздат, 1969. 256 с.
 18. Музейный бум как феномен демократической культуры [Электронный ресурс] // Cyberleninka. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/muzeynyy-bum-kak-fenomen-demokraticheskoj-kultury> (дата обращения: 03.04.18)
 19. Никишин Н.А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века): сб. науч. трудов. М., 1997. 26 с.
 20. Поляков Т.П. Мифология музейного проектирования, или «Как делать музей». М.: РИК, 2003. 245 с.
 21. Райт Ф. Будущее архитектуры. М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. М., 1960. 247 с.
 22. Раппопорт А.Г. Архитектура и эмоциональный мир человека. Эмоции и профессиональное сознание архитектора. М.: Стройиздат, 1985. 245 с.
 23. Ревякин В.И. Выставки: Архитектура и экспозиция. М.: Стройиздат, 1975. 99 с.

- 24.Ревякин В. И. Проектирование музеев: монография. М.: ГУЗ, 2003. 206 с.
- 25.Рождественский К.И. Ансамбль и экспозиция. М.: Художник РСФСР, 1970. 542 с.
- 26.Розенблюм Е.А. Время и пространство в музейной экспозиции // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: сборник научных трудов. М.: Российский институт культурологии, 1997. 216 с.
- 27.Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. 340 с.
- 28.Хайдеггер М. Искусство и пространство [Электронный ресурс] // Цифровая библиотека по философии. – URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000291/index.shtml> (дата обращения: 02. 11.17).
- 29.Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. - М: Ад Маргинем Пресс, 2016. 224 с.
- 30.Anderson G. Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift. Lanham: AltaMira Press, 2012. 540 p.
- 31.Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design. [Электронный ресурс] // Contemporary Aesthetics. URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/arti> (дата обращения 09.04.18)
- 32.Banham R. The Pompidolium // The Architectural Review, 963, 1977. P. 272–294
- 33.Benjamin W. Theses on the Philosophy of History, Illuminations, ed Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. 352 p.
- 34.Building Art: The Life and Work of Frank Gehry, by Paul Goldberger [Электронный ресурс] // The New York Times. – URL: <https://www.nytimes.com/2015/10/25/books/review/building-art-the-life-and->

- work-of-frank-gehry-by-paul-goldberger.html (дата обращения: 14.04.18).
35. Carter-Birken P. Interpretation and the Role of the Viewer in Museums of Modern and Contemporary Art // *Curator*. vol. 51, 2 (4), 2008. P. 171-178
 36. Claire Zimmerman, Mies Van Der Rohe. Köln: Taschen, 2010. 96 p.
 37. Clore Gallery by James Stirling 1987 [Электронный ресурс] *Architect's Learning Handbook*. – URL: <http://archi-learner.blogspot.ru/2014/01/clore-gallery-by-james-stirling-1987.html> (дата обращения 09.05.18)
 38. Colquhoun A. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge: The MIT Press, 1985. 223 p.
 39. Cuno J. *Whose muse?: Art museums and the public trust*. Princeton; N. J; Woodstock: Princeton University Press, 2004. 208 p.
 40. Dewey J. *Art as Experience*. New York : Perigee Trade, 2005. 371 p.
 41. Dillenburg E. What, if Anything, Is a Museum? // *Exhibitionist*. 2011. 30, Spring, 2011. P. 8-13
 42. Douglas D. *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*. New York: Abbeville Press, 1990. 238 p.
 43. Foster H. *Design and Crime (And Other Diatribes) (Radical Thinkers)*. New York: Verso, 2011. 192 p.
 44. Foster H. *The Art-Architecture Complex*. London: Verso, 2011. 320 p.
 45. Gautrand M. *Museum architecture and interior design*. London: DesignMedia Publishing Limited, 2014. 256 p.
 46. Giebelhausen M. *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2006. 592 p.
 47. Guasch A.M., Zulaika J. *Learning from the Bilbao Guggenheim: The Museum as a Cultural Tool*. Reno: Center for Basque Studies, 2005. 312 p.
 48. Greenberg R. *The Exhibited Redistributed*. London: Psychology Press, 1996. 487 p.
 49. Henderson J. *Museum Architecture*. Essex: Rockport Pub, 1998. 191 p.

50. Huxtable A.L. *On Architecture: Collected Reflections on a Century of Change*. London: Walker Books, 2008. 496 p.
51. Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge, 1992. 244 p.
52. Jencks C. *The Iconic Building. The Power of Enigma*. London: Frances Lincoln Ltd, 2005. 223 p.
53. Jodidio P. *Architecture Now Museums*. Köln: TASCHEN, 2011. 416p.
54. Johnson P., Wigley M. *Deconstructivist Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1988. 104 p.
55. Kershaw B. *Curiosity or Contempt: On Spectacle, the Human, and Activism* // *Theatre Journal*, 55(4), 2003, P. 591-611
56. Knight C. *When the Museum Becomes an Event* [Электронный ресурс] // *Los Angeles Times*. – URL: <http://articles.latimes.com/2000/may/28/entertainment/ca-34852> (дата обращения: 17.04.18)
57. Krauel J. *New concepts in museums architecture*. Barcelona: Links International, 2013. 300 p.
58. Krauss R. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* // *October*, 54(10), 1990. P. 3-17
59. Lampugnani V. *Museums for a New Millennium*. Munich: Prestel Pub, 2000. 224 p.
60. Libeskind D. *Jewish Museum, Berlin: Between the Lines*. Munich: Prestel, 1999. 80 p.
61. Macleod S. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions (Museum Meanings)*. Abingdon: Routledge, 2012. 360 p.
62. Malcolm R.K. *Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. New York: Taurus, 2011. 168 p.
63. Marincola P. *What Makes a Great Exhibition?* Islington: Reaktion Books, 2007.

184 p.

64. Marstine J. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. New York: Wiley-Blackwell, 2005. 346 p.
65. McClellan A. *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press, 2008. 364 p.
66. Montaner J., *Museums for a New Century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. 192 p.
67. Montaner J., Oliveras J. *The museum of the last generation*. London: Academy edition/ St. Martin's press, 1986. 144 p.
68. Naim J. Frank Gehry: The Search for a «No Rules» Architecture. *Architectural Record*, June 1976. 102 p.
69. Newhouse V. *Art and the Power of Placement*. New York: The Monacelli Press, 2005. 304 p.
70. Newhouse V. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 2007. 349 p.
71. Nosthoff A.-V. *Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno* [Электронный ресурс] // *Critical Legal Thinking*. – URL: <http://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/> (дата обращения: 11.05.17).
72. Ostow R. *(Re)Visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*. Toronto Buffalo London : University of Toronto press, 2008. 256 p.
73. Pearman H. *Contemporary World Architecture*. London: Phaidon, 2004. 512 p.
74. Pevsner N. *A History of Building Types*. Princeton: Princeton University Press, 1979. 352 p.
75. Piano R., Rogers R. *Centre Georges Pompidou: Piano & Rogers: A Statement* // *Architectural Design* 47, no. 2, 1977. P. 90

76. Preziosi D., Structure as Power: The Mechanisms of Urban Meaning // *Espaces et Société*, 47, special issue, 1985. P. 45-55
77. Ryan Z. *As Seen: Exhibitions That Made Architecture and Design History*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2017. 144 p.
78. Scruton R. *Aesthetics of Architecture*. Princeton: Princeton University Press, 2013. 320 p.
79. Searing H. *New American Art Museums*. Berkeley: University of California Press, 1982. 142 p.
80. Serota N. *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, London: Thames & Hudson, 2000. 64 p.
81. Shiner L. *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design* [Электронный ресурс] // *Contemporary Aesthetics*. – URL: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487> (дата обращения: 30.03.18)
82. Shiner L. *On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the «Spectacle» Art Museum* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(1), 2001. P. 31-41
83. Sydell R. *Balancing Form, Function In Museum Architecture* [Электронный ресурс] // *npr*. – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=97965115> (дата обращения 03.03.18)
84. *The Guggenheim, An American Revolution* [Электронный ресурс] // *Inexhibit*. – URL: <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/> (дата обращения: 11.04.18)
85. *The Guggenheim at 50: A Legacy Spirals On Fifth* [Электронный ресурс] // *npr*. – URL: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=111434035> (дата обращения: 03.02.18)
86. *The Libeskind Building Architecture Retells German-Jewish History*

- [Электронный ресурс] // Jewish Museum Berlin. – URL: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building> (дата обращения: 18.05.17)
87. Van Bruggen C. Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1999. 207 p.
88. Van Uffelen C. Contemporary Museums: Architecture, History, Collections. Salenstein: Braun Publishing. 2011. 512 p.
89. Waterfield G. Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790–1990. London: Dulwich Picture Gallery, 1991. 188 p.
90. Winters E. Aesthetics and Architecture. London: Bloomsbury Academic, 2007. 192 p.
91. Wittlin A. Museums: In Search of a Usable Future. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1970. 300 p.
92. Wolf E.M. American Art Museum Architecture: Documents and Design W. W. New York: Norton & Company, 2010. 272 p.
93. Zeiger M. New museum architecture: innovative buildings from around the world (architecture&design). London: Thames and Hudson Ltd, 2005. 208 p.
94. 1977 May: The Pompidou Centre, the «Pomprodolium» [Электронный ресурс] The Architectural Review. – URL: <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article> (дата обращения: 09.04.18)

Приложения

Приложение 1. Список иллюстраций

1. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. 1977. Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Париж, Франция.
2. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. 1977. Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Париж, Франция.
3. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду. 1977. Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Париж, Франция.
4. Тейт Модерн. 2000. АБ Herzog & de Meuron Architekten. Лондон, Великобритания.
5. Музей фонда Бейелера. 1997. Ренцо Пиано. Риен, Швейцария.
6. Музей Боде. 1904. Эрнст фон Ине. Берлин, Германия.
7. Галерея Клор, Тейт. 1987. Джеймс Стерлинг. Лондон, Великобритания.
8. Корпус Блоха, Музей искусств Нельсона-Аткинса. 2007. Стивен Холл. Канзас-Сити, США.
9. Музей Соломона Гуггенхайма. 1959. Фрэнк Ллойд Райт. Нью-Йорк, США.
10. Здание Гамильтона, Художественный музей Денвера. 2006. Даниэль Либескинд. Денвер, США.
11. Пулитцеровский фонд искусств. 2001. Тадао Андо. Сент-Луис, США.
12. Музей Гуггенхайма в Бильбао. 1997. Фрэнк Гери. Бильбао, Испания.
13. Музей Гуггенхайма в Бильбао. 1997. Фрэнк Гери. Бильбао, Испания.
14. Музей Гуггенхайма в Бильбао. 1997. Фрэнк Гери. Бильбао, Испания.

15. Музей Гуггенхайма в Бильбао. 1997. Фрэнк Гери. Бильбао, Испания.
16. Еврейский музей в Берлине. 2001. Даниэль Либерскинд. Берлин, Германия.
17. Еврейский музей в Берлине. 2001. Даниэль Либерскинд. Берлин, Германия.
18. Еврейский музей в Берлине. 2001. Даниэль Либерскинд. Берлин, Германия
19. Еврейский музей в Берлине. 2001. Даниэль Либерскинд. Берлин, Германия

Приложение 2. Альбом иллюстраций



Рис. 1. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду



Рис. 2. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду



Рис. 3. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду



Рис. 4. Тейт Модерн



Рис. 5. Музей фонда Бейелера



Рис. 6. Музей Боде



**Clore Gallery,
Millbank, London**
Photographs
Richard Bryant



8, the negative acedoule breaking out of the facade to make the entrance.
9, from the entrance—the new gridded building emerges from the old.
7, the exterior grid taken indoors and made part of the interior promenade which leads up the stairs.
9, the bay which marks the centre point of the main facade.
10, the culmination of the artistic story: Turner's last great works in the gallery which joins the Clore to the existing building.



Рис. 7. Галерея Клор, Тейт



Рис. 8. Корпус Блоха, Музей искусств Нельсона-Аткинса



Рис. 9. Музей Соломона Гуггенхайма



Рис. 10. Здание Гамильтона, Художественный музей Денвера



Рис. 11. Пулитцеровский фонд искусств



Рис. 12. Музей Гуггенхайма в Бильбао



Рис. 13. Музей Гуггенхайма в Бильбао



Рис. 14. Музей Гуггенхайма в Бильбао



Рис. 15. Музей Гуггенхайма в Бильбао



Рис. 16. Еврейский музей в Берлине



Рис. 17. Еврейский музей в Берлине



Рис. 18. Еврейский музей в Берлине



Рис. 19. Еврейский музей в Берлине