

К. В. Сурикова

ФОРМА И ФУНКЦИЯ В МУЗЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА

Статья посвящена произошедшей в XX столетии трансформации музейного здания как типа общественного здания. Единый тип музея исчезает, а вместо него появляется бесконечная череда разнородных построек, на первый взгляд не объединенных никакой общей идеей. Автор, на примере отечественных и зарубежных музейных зданий, делает попытку проследить логику развития музейной архитектуры в этот период через взаимосвязь между функцией, выполняемой музеем, и его пространственной структурой. Для этого выделяются пять функций: информационная, эстетическая, культурно-образовательная, идеологическая, функция интеграции и демонстрации. Выделяются также конкретные архитектурные и экспозиционные приемы, позволяющие наилучшим образом эти функции реализовать. Проводятся параллели между уровнем исторического сознания и образом музейного здания.

Ключевые слова: музейная архитектура, функции музея, память, идеология, культура, музей.

K. V. Surikova

FORM AND FUNCTION IN 20-CENTURY MUSEUM ARCHITECTURE

The article deals with the transformation that occurred in the 20th century, of museum building as a type of public building, when a single type of museum disappears, but instead of it there appears an endless series of heterogeneous buildings, at first glance not united by a common idea. Author, taking domestic and foreign museum buildings as an example, attempts to trace the logic of museum architecture in this period, through the relationship between the function performed by the museum and its spatial structure. To this end we must distinguish between five functions: informative, aesthetic, cultural, educational, ideological, functions of integration and demonstration, and the particular architectural exposition and techniques that allow for the best way to implement these functions. Also the article draws parallels between historical consciousness and the image of the museum building.

Keywords: museum architecture, museum functions, memory, ideology, culture, museum.

Сформировавшийся как пространство визуальной репрезентации системы научного и художественного знания с целью его сохранения и трансляции, в XX в. музей, с одной стороны, начал играть роль универсального хранилища свидетельств прошлого, с другой — стал существенным элементом социальной структуры, инструментом, деятельность которого должна быть направлена на решение конкретных задач.

Манифестом музейной архитектуры XX в. можно считать проект «Мобильного музея», созданный в 1967 г. группой французских архитекторов (Ж. Гуэз, Д. Дарбуа, А. Вейсмель). Сооружение предназначалось для устройства периодических выставок. Авторы представляют себе музей не как хранилище, а как место контактов, творческой деятельности. Проект не предопределяет ни наружного, ни внутреннего вида здания, позволяя свободно создавать их в соответствии с характером и особенностями каждой экспозиции, добиваясь соответствующих ситуации объемно-пространственных построений, освещения, ритма. Проектом предполагалось «управляемое пространство с управляемым естественным и искусственным светом» [1, с. 51]. «Мо-

Сурикова Ксения Васильевна — ассистент, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9; ksurikova@gmail.com

Surikova K. V. — assistant, St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; ksurikova@gmail.com

бильный музей» формируется между техническим верхним этажом и площадкой на уровне земли, свободной от промежуточных опор. Организация пространства осуществляется на основе кубического модуля. Все сооружения монтируются из сборных элементов заводского изготовления — стальных профилей и труб для несущих конструкций, прозрачных синтетических панелей для стен и потолочных элементов. Площадки пола, квадратные потолочные элементы с прозрачными куполами и вмонтированной в них комплексной системой освещения и вентиляции, прозрачные и непрозрачные перегородки поднимаются на нужное место и крепятся к подвижным вертикальным элементам каркаса. В зависимости от времени года, погоды и характера экспозиции здание может быть совершенно или частично раскрыто, снабжено боковыми ограждениями из прозрачных или непрозрачных раздвижных панелей [1].

Вслед за музеем музейное здание также превращается в инструмент, функциональный контейнер, — пространство с ясно выраженной идеологической направленностью, общий контекст экспозиции и архитектура которого значительно меняются в зависимости от набора экспонатов и их подачи. Теперь внешний облик здания напрямую зависит от того, какой смысл и функция закладывались при создании того или иного музея.

1. Функция демонстрации

Архитектура музеев этой группы направлена на обеспечение наилучших условий именно для демонстрации предметов. Несмотря на активизацию в музее коммерческой и развлекательной составляющих, сохранение и показ коллекций остаются приоритетными задачами при проектировании большинства музейных зданий.

Лаконичность, характерная для этого типа музейных зданий, особенно показательна в работах Миса ван дер Роэ. В созданном им в 1942 г. проекте музея для маленького города универсальное открытое пространство заменило всякую видимость помещений: стены свободно располагались внутри стеклянной коробки. Конструкция его Новой национальной галереи в Берлине, законченной в 1968 г., основана на том же принципе. На гранитном основании расположен квадратный по форме стеклянный зал. Абсолютная открытость пространства подчеркивается двумя колоннами, облицованными зеленым мрамором. Сам музей располагается под стеклянной галереей и представляет собой ряд переходящих друг в друга помещений, открытых только в сторону сада со скульптурами, расположенного на улице. Характерной чертой здания является крыша — плоская металлическая конструкция, располагающаяся на восьми опорах и выходящая далеко за пределы стеклянной конструкции.

Такой подход к музейной архитектуре породил бесконечную череду сравнений музейного пространства с тюрьмой или погостом. Только в 1970-е годы появляются проекты, призванные вернуть визуальный контекст искусству, создать динамическое взаимодействие между искусством и архитектурой, сделать музейные границы более демократичными, сохранив при этом «сакральность» пространства, необходимую для демонстрации музейной коллекции.

Одной из таких попыток стало строительство в 1991–1995 гг. по проекту Р. Мейера Музея современного искусства, располагающегося в рабочем квартале Барселоны. Здание, как будто собранное из блоков, следует за типичной застройкой квартала, контрастируя при этом с окружающими строениями за счет белого цвета, ярко-

сти и заостренности форм. Музей представляет собой вытянутую прямоугольную постройку, с северной стороны состоящую из трех различных частей, объединенных с южной стороной единым фасадом. Основной объем помещен на серое гранитное основание, над входом возвышается большой белый экран, справа от которого расположена алюминиевая конструкция со стеклянными панелями вместо окон. За восточным крылом здания расположены атриум, два балкона, застекленные проходы для посетителей, галереи. Естественный свет, проникающий через фасад в атриум, создает атмосферу сакральности пространства, свойственную барочной церкви, и выступает в качестве одного из организующих пространство элементов. За счет этого музейное пространство предстает не просто нейтральным контейнером, но обеспечивает сложное восприятие объектов за счет создаваемых комбинаций архитектурных форм и потоков света [2, р. 20–21].

При внешнем разнообразии архитектурных решений сооружения, предназначенные преимущественно для демонстрации экспонатов, обладают рядом схожих черт, таких как обособленное расположение, большие объемы зданий, простая внешняя структура и планировка помещений, активное использование света, как естественного, так и искусственного. Эти сооружения по-прежнему выполняют роль храмов искусств и поэтому в своей архитектуре снова и снова воспроизводят храмовое пространство.

2. Идеологическая функция

Несмотря на расширяющееся разнообразие форм работы и принципов организации, отход от патерналистской модели воздействия на личность в сторону изучения и удовлетворения запросов посетителей, музей продолжает выполнять задачу инкорпорирования идеологии в массовое сознание и остается эффективным инструментом трансляции магистральных тенденций культуры [3, с. 149].

Новое поколение исторических музеев, открытых на рубеже веков, в частности музеев-памятников, посвященных Холокосту, специально проектировалось так, чтобы передать ощущения страха, смерти, отсутствия, небытия. Создание в таких музеях ситуации, которая вовлекает посетителя и дает возможность столкнуться лицом к лицу с трагедией прошлого, преобладает над строгой информативностью и познавательными аспектами, которые традиционно считались основными для данного типа музеев.

Пример архитектурного пространства, ставшего транслятором послания, которое кажется слишком трагичным для выражения языком литературной, документальной экспозиции, демонстрирует Еврейский музей в Берлине, построенный по проекту Д. Либескинда и открытый в 2001 г.

Своей зигзагообразной формой здание изображает разорванную звезду Давида, которая символизирует «ранение», но не уничтожение традиции еврейской культуры и религии во время Второй мировой войны. Автор назвал свой проект «Между линиями», так как он представляет сплетение линий немецкой и еврейской истории, разобщенной и катастрофичной. Звезда сама по себе была создана нанесением на карту довоенного Берлина известных адресов еврейских и немецких горожан и соединением этих точек в некую матрицу. Пространственная структура здания не имеет осевой композиции или симметрии, в ней нет баланса масс и четко выделенных

этажей. Фасад покрыт титановыми и цинковыми листами, из которых выступают зигзагообразные окна. Они напоминают царапины и служат символами ран. Искривленные и рваные линии фасада заставляют посетителя почувствовать дезориентацию, подготавливая его к лабиринту неопределенности и опасности. Более того, здание не имеет прямого входа: из барочного Коллегиенхауса оборудован переход — уходящая вниз, через плохо освещенную лестницу, дорога, которая является символом погружения в мир смерти [4, р. 3].

Музеи, в основу которых заложена необходимость трансляции какой-либо идеи, обладают гораздо более выразительной, экспрессивной структурой по сравнению с музеями, реализующими функцию демонстрации. Архитектура и экспозиция образуют здесь близкий к театральному искусству синтез, все элементы которого подчинены и объединены неким образом, тенденцией, которые зритель обязательно должен найти, распознать, понять и в конечном итоге принять.

3. Культурно-образовательная функция

Демократизация общества и отход от научного характера музея, непрерывно продолжающиеся с 1930-х годов, привели к тому, что публичный музей, некогда сформированный образовательным импульсом и позднее ставший своеобразным светским храмом, сегодня воспринимается как средство организации досуга.

Музеи — развлекательные центры стали следствием падения искусства с пьедестала и бытования его как одного из множества культурных развлечений, предоставляемых музеем в качестве необременительного городского отдыха. Магазины, рестораны, театральные перформансы одновременно с фандрайзингом и привлечением туристических потоков теперь конкурируют в музее с хранением и трансляцией культурного наследия.

Одним из следствий этого стало замещение высококачественной и привлекательной архитектурой экспонатов в случае отсутствия у музея коллекции. Именно архитектурная составляющая позволяет музеям реализовывать развлекательную и досуговую функции, отодвинувшие в ряде случаев на второй план классические задачи музея.

Так, концепция, заложенная в основу Гронингенского музея, созданного архитектурным бюро *Coop Himmelb(l)au* в 1994 г., состоит в том, что своей архитектурой он должен отличаться от типичного музея, чтобы посетители отбросили касающиеся искусства предрассудки и выработали свежее впечатление о том, что они видят. За прототип был взят Диснейленд, где отдельные павильоны погружают посетителя в совершенно разный опыт. Даже вход в музей оформлен так, что уже покупка билета становится опытом общения с искусством. В проект была заложена концепция игрового опыта, которая подразумевает не пассивное восприятие, а некое взаимодействие с объектом и его историей.

Музей располагается на искусственном острове, который служит мостом между старым центром и вокзалом в современной части города. Соединенный мостами с обеими сторонами канала, остров остался своеобразной транзитной зоной между двумя городскими пространствами. Павильоны музея расположены на трех маленьких островках, соединенных мостами. На центральном островке расположена квадратная башня, покрытая блестящим пластиком, который делает ее похожей на со-

кровищницу. Здесь проходят временные выставки. На первом этаже располагаются кафе и магазины, ниже библиотека, лекционные помещения и два крыла галереи. На западном островке расположен прямоугольный павильон археологии и истории, облицованный местным красным кирпичом и служащий основанием для круглого павильона декоративного искусства Ф. Старка, обшитого алюминием. На восточном островке расположен прямоугольный павильон современного искусства и временных выставок. От входа в главное здание спиралевидный спуск идет вниз, а с нижнего уровня мосты соединяют центральный остров с восточным и западным. Следующие два уровня галерей традиционны: они состоят из центрального зала и соединенных анфиладами помещений, отличительной особенностью которых является яркая раскраска стен. Архитектурное решение каждого павильона связано с теми объектами и артефактами, которые в нем выставляются, а его уникальный характер позволяет по-новому взглянуть на представленные коллекции [5].

Развлекательная составляющая музея является одной из самых динамично развивающихся. Этому во многом способствует именно архитектура, которая своими выразительными средствами позволяет реализовывать невозможные ранее проекты. Так, здание Музея современного искусства в Риме, построенное Захой Хадид в 2009 г., при отсутствии коллекций было доступно для осмотра в течение полугода, т. е. оболочка для экспонатов сама стала экспонатом.

4. Эстетическая функция

Отдельную группу составляют музеи, реализующие преимущественно эстетическую функцию, казалось бы, давно отошедшую на второй план. Когда понятие «музей» впервые стало использоваться по отношению к частным собраниям, оно обладало отличным от современного значением. Целью таких собраний было удивлять и восхищать, в отличие от благочестивого и поучительного назначения средневековых церковных коллекций.

Этой линии следуют некоторые современные музеи (обычно частные и обладающие небольшой коллекцией), в которых, благодаря эклектичности собраний и отсутствию дидактической составляющей, доминирующей является именно эстетическая функция. Музеи этого типа продолжают традицию музеев — домашних собраний, существующих со времен Ренессанса и делающих публичным частное пространство. Специфика подобных собраний диктует свои условия архитектурному облику их хранилища, поскольку проект составляется для конкретной коллекции. В противоположность навязываемой посетителям в большинстве крупных музеев активности, здесь поддерживается атмосфера интимности и тишины, а финансовая независимость позволяет отказаться от попыток увеличить посещаемость с помощью яркой архитектуры, ресторанов, магазинов и лекционных залов. Несмотря на эклектизм своих предшественников, современные кабинеты редкостей склонны ограничивать количество экспонатов, сосредоточиваясь на создании созерцательной атмосферы. Именно поэтому в большинстве своем это небольшие, неброские здания, лишь в некоторых из них есть кафе и книжные магазины. Эти индивидуализированные музеи, с одной стороны, участвуют в развлекательном круговороте, а с другой — предлагают альтернативу кажущимся бесконечными и безликими крупным комплексным музеям.

В проекты некоторых музеев заложена прямая отсылка к ренессансным кабинетам и галереям. Характерный пример — Музей фонда Бейелер, построенный в парке XIX в. недалеко от Базеля по проекту Р.Пиано. По замыслу Пиано, коллекция является доминантной и формирует пространство, движение посетителя и освещение, а само здание носит комплементарный характер по отношению к его содержимому [5]. На территории парка находится старая вилла, где располагаются администрация музея, библиотека и ресторан, что позволяет сконцентрировать в самом музее выставочные пространства и не создавать помех для наслаждения экспонатами. Музей представляет собой здание, лишенное внутренних перекрытий, его фронтальный восточный фасад выложен красным кирпичом, вытянутая входная зона расположена вдоль всего здания, галереи внутри образуют три ряда. Собрание содержит произведения различных авторов от Моне до Уорхола, широко представлена также ритуальная скульптура народов Аляски, Африки и Океании, выставленная вперемешку с произведениями современного искусства. Такое совмещение различных категорий объектов является аллюзией на кабинет редкостей. Первый этаж, освещенный исключительно дневным светом, используется для временных выставок. Предполагалось, что стены музея будут напоминать руины, вызывая ассоциации с древними сооружениями.

Проекты музеев — кабинетов редкостей весьма разнообразны, но при всех различиях имеют общую черту: отказываясь от классических, устоявшихся схем, как в устройстве экспозиций, так и в выборе для них архитектурных решений, организаторы дают посетителю возможность пережить необычный для современного музея опыт — удивление.

Развитие функций музея и связанное с этим расширение состава помещений определили поиск новых композиционных решений, которые всё меньше зависят от типа собрания и всё больше — от доминирующей при проектировании музея функции. Таким образом, связь между формой и функцией в современной музейной архитектуре оказывается более наглядной, чем это было в XIX в., когда художественные и естественнонаучные музеи были архитектурно неразличимы. Безусловно, ключевые функции, позволяющие идентифицировать музей как культурный институт, сохраняются в каждом музейном проекте, но какая из них будет доминировать и, следовательно, определять архитектурный образ здания, решается исходя из целей, для которых строится здание, а также исходя из географического положения и особенностей коллекции. Единый тип музейного здания, отражающий статус музея как культурного института, уходит в прошлое. Ему на смену приходят пространственные и композиционные решения, обеспечивающие наилучшую реализацию той функции, которая была заложена в основу проекта.

Литература

1. *Матвеева Н.* Художественные музеи. Тенденции 60-х годов в зарубежном строительстве: обзор. М.: Центр науч.-техн. информации по гражд. строительству и архитектуре, 1972. 70 с. (Серия «Общественные здания»).
2. *Newhouse V.* Towards a new museum. New York: The Monacelli Press, 1998. 349 p.
3. *Акулич Е. М.* Музей и регион. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 427 с.
4. *Stead N.* The Ruins of History: allegories of destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum // *Open Museum Journal*. 2000. Vol. 2: Unsavoury histories. P. 1–17.
5. *Naredi-Rainer P.* Museum building — a design manual. Basel: Birkhauser, 2004. 248 p.

Статья поступила в редакцию 25 ноября 2014 г.