

С.В. Петрушихина
магистрант РГГУ
herrkote@gmail.com

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЕЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

В статье рассматриваются основные особенности архитектурного облика музеев в начале XXI века. Обозначены основные тенденции в развитии музеев, такие как социальная ориентация, стремление к расширению своих привычных функций и увеличение площади. На примере ряда сооружений стран Европы и США описываются многообразие художественных материалов, богатая композиционная вариативность и отсутствие конкретной жёсткой схемы в архитектуре современных музеев.

Ключевые слова: архитектура музеев, XXI век, зарубежная архитектура, Тадао Андо, Жан Нувель, Сантьяго Калатрава

This article presents the main features of the architectural appearance in the early 21st century. The basic trends in the museum development, such as social turn, commitment to expand their functions and increase the area, were indicated in this article. A diversity of artistic materials, rich compositional variability and the absence of a specific rigid scheme in the architecture of modern museums are described through the example of a number of buildings in Europe and the United States.

Keywords: museum architecture, 21st century, foreign architecture, Tadao Ando, Jean Nouvel, Santiago Calatrava

В течение последних полутора столетий мы можем наблюдать существенную трансформацию внешнего облика и внутренней структуры музеев.

В XIX веке здание музея представляло собой, как правило, выстроенное в историческом стиле масштабное сооружение, которому свойственна чёткая и ясная организация пространства. В качестве примеров можно привести Старую Пинакотеку в Мюнхене, Новый Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Музей истории искусств в Вене.

В XX веке становятся заметными определённые метаморфозы. На смену неоклассике и историзму приходит аскетичная модернистская эстетика, в основе которой лежит лаконизм геометрических форм и акцент на конструкции здания [Блинова, Бакушкина, 2014]. Одним из наиболее ярких образцов воплощения указанных тенденций является музей Крёллер-Мюллер в национальном парке Де-Хог-Велюве в Голландии, музей Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке.

Огромное влияние на формирование образа музея XX века оказал интернациональный стиль в архитектуре. Коренным переломом в музейном строительстве стала реконструкция Музея Современного Искусства в Нью-Йорке в 1939-1964 годах.

Следующим знаковым событием в данном процессе стало строительство Нового Музея современного искусства в Нью-Йорке архитекторами Кадзуё Сэдзимой и Рюэ Нисидзавой в 1977 году. Специфическая объёмно-пространственная композиция данного музея даёт возможность индивидуализировать облик музея и выйти за рамки общих принципов интернационального стиля.

Изменениям во внешнем облике сопутствуют изменениям и во внутренней организации пространства: музей начинает осмысливаться как самостоятельная архитектурная форма безотносительно к экспонируемым в нём объектам. Современный музей в первую очередь представляет собой общественное дискуссионное пространство, где обсуждаются ключевые проблемы современности. Во внутреннем пространстве акцент смещается с произведения искусства

на зрителя: именно он ведёт разговор, отталкиваясь от представленных в залах музея художественных объектов [Marotta, 2010].

Поэтому архитекторы смело экспериментируют с планировкой, изучают возможности воздействия пространства на посетителей. В результате этого даже траектория перемещения зрителя по залам музея становится принципиально важной.

В XXI веке указанные тенденции в музейной архитектуре получают дальнейшее развитие: происходит своеобразная экспансия музейного пространства. Музеи обосновываются на заброшенных ранее объектах: складах, заводах, электростанциях. При этом основная архитектурная форма старого объекта остаётся прежней, лишь приспособливаясь к новым задачам.

Музеи в XXI веке поражают вариативностью архитектурных форм, колоссальными размерами, использованием различных материалов. Специфику музейной архитектуры выявить непросто. Это обусловлено следующими причинами.

Во-первых, современные музеи вбирают в себя элементы самых разнообразных сооружений: торговых центров, кинотеатров, крупных промышленных выставок, а также помещений сезонных или мобильных музеев.

Кроме того, запросы посетителей становятся все более широкими и изощрёнными. Зрители приходят в музей не только знакомиться с прекрасным, но и прекрасно проводить время. Сейчас поход в музей стал формой досуга [Crosbie, 2003, p. 9].

Всё сказанное выше есть следствие формирования «экономики впечатлений», которая ведет к коммерциализации музейной сферы.

В градостроительном контексте можно отметить две особенности размещения музеев: встраивание в плотную застройку или же нарочитое обособление. В обоих случаях преследуется одна цель – создание яркого образа и привлечение к себе внимания посетителей.

При этом используются разные художественные приёмы. Если новое здание музея интегрируется в уже сложившийся ландшафт, архитекторы часто прибегают к использованию приёмов, выделяющих здание из общей среды. Так, например, Еврейский Музей в Берлине отличаются более крупными размерами, сложная внутренняя структура и особое оформление фасадов. Фасады здания отделаны металлическими листами, а оконные проёмы разной длины «разрезают» тело музея, приковывая тем самым взгляды прохожих и потенциальных посетителей.

Другой пример интеграции в историческую застройку – Центр искусств имени Королевы Софии в Мадриде (1999–2005). Этот музей является продолжением здания госпиталя XVIII века, который с 1986 года функционирует как музей современного искусства. В проекте по расширению основного здания музея архитектор Ж. Нувель решал следующие основные задачи:

1. Расширение площади музея на 60 %;
2. Обеспечение притока посетителей.

Вышеперечисленные цели осуществлялись за счёт внедрения в музей функций культурного центра. За оболочкой из карминово-красных стен располагаются как экспозиционно-выставочные залы, так и библиотека, медиатека, аудитория, торговые площади и ресторан. Несмотря на то, что цвет стен и архитектура нового корпуса контрастируют с таковыми у госпиталя, диссонанса в восприятии этого здания не возникает. Обширные поверхности остекления в определенной мере смягчают резкий контраст песочного и карминово-красного. Трапециевидная кровля словно парит, вызывая ощущение лёгкости и невесомости; облегчают ее конструкцию также и световые окна [Федотова, 2014, с. 52].

Стоит заметить, что внедрение новой архитектуры в исторически сложившуюся застройку поднимает проблему сохранения «целостности» образа музея.

В качестве примера стоит привести Павильон исламского искусства Марио Беллини в Лувре (2003).

С одной стороны, Марио Беллини удалось создать неповторимый архитектурный образ павильона исламского искусства. Волнообразная стеклянная кровля, отделанная позолоченной

металлической решеткой, напоминает песочные барханы или шёлковые платки. Аморфная пластика перекрытия как бы противостоит тектоничной структуре фасадов дворца, но песочно-золотистый цвет кровли удачно вписывает данный павильон в пространство внутреннего двора [Федотова, 2014, с. 51-52].

Однако наибольшей художественной экспрессией характеризуются вновь построенные музеи. Стилистически они укладываются в парадигму постмодернистской эстетики. Они нарочито обособляются от уже существующей застройки обширными площадями или располагаются на пустырях. Эти здания поражают колоссальными размерами и разомкнутостью форм. Объёмно-пространственная композиция музеев устроена так, что отдельные её составные части устремлены вовне – уже как бы само здание побуждает к диалогу. Эта их направленность во внешнюю среду формирует тот самый уникальный облик, который делает здание музея выпуклым и заметным в окружающем пространстве.

Яркой иллюстрацией данного тезиса является Музей современного искусства в Форт-Уэрте, спроектированный архитектурным бюро Tadao Ando Architect & Associates в 2002 году.

Очень яркое впечатление производят зеркальная гладь огромного пруда площадью в 6,07 квадратных километра и бетонные стены, характерные для сооружений культового японского архитектора. Наиболее характерные черты данного сооружения: лаконичные геометрические объёмы, голые бетонные стены, зеркальный пруд, циркульные или овальные формы. Стремление архитектора создавать созерцательную архитектуру совершенно не противоречит намерениям привлечь внимание зрителя.

Здание музея современного искусства в Форт-Уэрте переключается с Художественным музеем Кимбелл, который был спроектирован Луисом Каном и построен в 1972 году. Это сооружение очень значимо для Форт-Уэрта, ибо благодаря ему город стал своего рода «Меккой» для архитекторов со всего мира. Более того, этот музей находится на соседней улице.

Как отмечает Ронни Селф, эстетический эффект от созерцания сооружений Тадао Андо усиливается за счёт сочетания массивных и плотных материалов (таких как бетон, гранит) с нематериальными субстанциями (светом, небом, ветром, и даже звуком). Использование стекла обеспечивает взаимопроникновение архитектурных форм и природы [Self, 2014, p. 4].

Сходные интенции присутствуют в новом здании Художественного музея Милуоки (архитекторы – Сантьяго Калатрава и Калер Слатер). При строительстве данного музея были задействованы приёмы драматической архитектуры и ландшафтного дизайна. Новое здание, почти полностью возведенное из бетона и стекла, охватывает площадь 12600 квадратных метров и напоминает экзоскелет с синусоидными изгибами и изящно двигающимися частями.

Новый павильон музея включает в себя холл со стеклянными стенами высотой 27 м, перекрытый бриссолю («brise soleil»). Материалы этого солнцезащитного козырька выполняют не только утилитарную, но и эстетическую функцию.

72 массивных стальных ламеля (солнцезащитные пластины на фасадной конструкции) и стеклянные плоскости между ними были привезены из Испании.

Мачта играет роль противовеса для подвесного пешеходного моста, который соединяет выступающую прибрежную часть музея с главной улицей города, Висконсин Авеню.

Внутреннее пространство сооружения включает кафе с панорамным видом на озеро Мичиган, музейный магазин, пространство для временных выставок и аудиторию на 300 мест.

Ландшафтный дизайн был разработан архитектором Дэном Кили. Он спроектировал два двенадцатиметровых фонтана, водопад, вытянутый в длину 182 метра и прилегающий к зданию музея сад [Crosbie, 2003, p. 19].

Несколько иные цели преследуются архитекторами бюро Gidon/Guyer, спроектировавшими музей Линер в швейцарском городе Аппенцель.

Данный музей назван в честь швейцарских художников: Карла Августа Линера и его сына, Карла Вальтера Линера.

Это сооружение сложно назвать «музеем» в традиционном понимании, поскольку внутренние помещения не предназначены для размещения в них постоянной экспозиции. Интерьеры музея Линер больше подходят для временных выставок современного искусства.

Выставочные залы – это тихие, камерные пространства, которые не стремятся ни излишне подчёркивать, ни противостоять себя произведениям искусства. Они естественно освещены и минимально декорированы, имеют светлые стены и бетонные полы.

В первую очередь посетители входят в просторное лобби, где располагается билетная касса. Лобби – это самое большое помещение данного музея. Оно функционирует также как место для проведения торжественных встреч, дискуссий и лекций.

Выставочное пространство музея разделено на 10 помещений. Площадь каждого из них варьируется от 30 до 50 квадратных метров, что позволяет сфокусироваться на отдельных произведениях. Залы расположены по оси убывания размеров с юга на север.

Переходы из зала в зал могут быть как прямыми, так и смещёнными, что предоставляет зрителю полную свободу перемещения по музею. Два боковых окна открывают вид на окружающее пространство и помогают ориентироваться в здании. Небольшой читальный зал и комната для видеопрезентаций размещены в северном конце здания.

Естественное освещение поступает в залы при помощи оконных проёмов в пилообразной крыше, благодаря которой фасады здания получают форму зигзага.

Стены и крыша облицованы квадратными листами из хромированной стали, обработанной пескоструйным аппаратом. Нахлёт паттерна облицовки и её мерцающий серый цвет способствуют рассеиванию света, отражаемого в галереях.

Фасады и крыша здания, отделанные одним и тем же материалом, создают единый, ассиметричный объём, одновременно противостоящий и вторящий силуэту Альпийских гор, среди которых расположен музей [Crosbie, 2003, p. 71].

Художественный облик современного музея может варьироваться до бесконечности, вбирая в себя формы из коммерческой и индустриальной архитектуры.

Стремление к открытости и доступности широким массам также обуславливает выразительность и яркость образа музея XXI века. Как пишет А.Г. Чугунова, «Сегодня архитектурный образ музейного здания становится столь же важным, как и его содержание, архитектура зачастую приравнивается к экспонату. Использование богатой палитры выразительности с включением драматической образности, театрализации, игровых моментов делает музейное здание похожим на аттракцион». [Чугунова, 2010, с. 37]. Иными словами, архитекторы стремятся создать пространство, где можно получить уникальный опыт и незабываемые впечатления.

Подводя итоги сказанному, можно заключить, что для архитекторов дуализм технологического духа времени и консервации культурных ценностей, представленный в новых музеях, открывает возможности для экспериментов, направленных, с одной стороны, на расширение функций и площади, а с другой – на реализацию современных музейных концепций, имеющих ярко выраженную социальную ориентацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова Е.К., Бакушкина Е.С. Архитектура зарубежных музейных зданий второй половины XX века. Опыт типологического исследования // Архитектон: известие вузов №4 (48), 2014 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://archvuz.ru/2014_4/6
2. Федотова Н.Ю. Современные тенденции музейной модернизации: анализ новых архитектурных проектов // Артикульт. 2014. 16(4). – С.49-53.
3. Чугунова А.В. Музейная архитектура в контексте современной культуры // Вопросы Музеологии. 2010. №91. – С. 34-43
4. Crosbie M.J. Designing the World's Best Museums and Art Galleries. – Australia: The Images Publishing Group, 2003.

С.В. Петрушихина *Архитектурно-художественный образ музея
в начале XXI века*

5. Marotta, A. *Contemporary Museums*. – Milan: Skira, 2010.
6. Self R. *The Architecture of Art Museums – A Decade of Design: 2000-2010*. – London: Routledge, 2014.

REFERENCES

1. Blinova E.K., Bakushkina E.S. *Arkhitektura zarubezhnykh muzeinykh zdaniy vtoroi poloviny XX veka. Opyt tipologicheskogo issledovaniya* [Architecture of foreign museum bulidings in the second half of 20th century]. In *Arkhitekton: izvestie vuzov* [Architecton: News of Higher Educational Institutions], #4 (48), 2014 [E-source] URL: http://archvuz.ru/2014_4/6
2. Chugunova A.V. *Muzeinaya arkhitektura v kontekste sovremennoi kul'tury* [Museum architecture in the context of contemorary culture]. In *Voprosy Muzeologii* [The Problems of Museology], #1, 2010. Pp. 34-43
3. Crosbie M.J. *Designing the World's Best Museums and Art Galleries*. Australia, The Images Publishing Group, 2003.
4. Fedotova N.Yu. *Sovremennye tendentsii muzeinoi modernizatsii: analiz novykh arkhitekturnykh proektov* [Current tendencies in the museum modernization: new project analysis]. In *Artikul't*. 2014. 16(4). Pp. 49-53.
5. Marotta A. *Contemporary Museums*. Milan, Skira, 2010.
6. Self R. *The Architecture of Art Museums – A Decade of Design: 2000 – 2010*. London, Routledge, 2014.