

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ЯДРО В СТРУКТУРЕ МУЗЕЯ

УДК 727.03:069
ББК 38.712:85.11г

Е.В. Ермоленко

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В статье рассмотрены основные варианты изменений пространственного ядра в структуре музейных зданий. Первые проекты публичных музеев выражали идею «музей как храм искусств». Культура того времени создала некое подобие центрического храма с главным сакральным пространством под куполом. Центральная ротонда несла в себе значимый, важный смысл, являясь не только пространственным, но и смысловым ядром композиции. В XX веке произошли значительные изменения в культуре, искусстве и, как следствие, архитектуре музеев. Центральное пространственное ядро стало терять значение храма, мемориала, постепенно заменяя смысловое значение на функциональное, коммуникативное, зрелищное, и, наконец, на абстрактное, выраженное лишь неким композиционным планировочным центром. В статье рассмотрены классические музеи начала XIX века и современные многофункциональные музейные комплексы.

Ключевые слова: пространственное ядро, «световой колодец», атриум, классическая схема построения, современный музей

SPATIAL CORE IN THE MUSEUM'S STRUCTURE

E.V. Ermolenko

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The article describes the main options of the core spatial changes in the structure of the Museum buildings. The first projects of public museums expressed the idea of "Museum as a temple of arts". The culture of the time created some semblance of a centric Church, with the main sacred space under the dome. Central rotunda carried a significant, important meaning, being not only spatial, but also semantic-composition. The twentieth century witnessed significant changes in culture, art and, as a consequence, the architecture of museums. The Central spatial core began to lose the value of the temple, memorial, gradually replacing the semantic value of the functional, communicative, entertaining, and finally, in the abstract, expressed a kind of compositional planning center. The article considers classical museums of the beginning of XIX century and modern multifunctional Museum complexes.

Keywords: spatial core, «light-well», the atrium, the classical scheme of construction, modern museum

Художественный музей как самостоятельный тип здания сформировался относительно недавно. Первые публичные музеи относятся к началу XVI века. В период их становления архитекторами и теоретиками архитектуры предлагались новые схемы построения «идеального» музея. Практически у всех проектов были характерные общие черты. Так, в плане в центре музея находилось главенствующее над всей композицией особое помещение, которое можно определить как пространственное ядро здания музея.

Анализ первых музеев, открытых для публичного посещения, позволяет выделить ряд особенностей построения пространственной структуры. Большинство зданий, построенных в начале XIX века, имели статичную, симметричную в плане композицию: тяготеющий к квадрату план, подчеркнутую входную ось. Пространственное ядро, как правило, подчеркивалась подкупольным пространством-ротондой. Тем самым создавался не только композиционный центр здания, но и смысловой, часто мемориальный его центр, напоминавший о важности, об изначальной сакральности назначения искусства в жизни человека. «Музей как храм» – эта интерпретация закладывалась в планировку здания. В музейной структуре этот образ используется на протяжении всего XIX века.

С течением времени пространственное ядро здания музея постепенно видоизменялось. Во второй половине XX века произошли самые очевидные и характерные изменения в пространственном построении музея, что не могло не отразиться на центральном смысловом ядре. Причинами послужили многие факторы, рассматриваемые в работе ниже.

В данном исследовании выделены основные варианты изменения назначения и структуры пространственного ядра здания музея:

1. пространственное ядро является смысловым центром всего музейного пространства;
2. пространственное ядро представляет то или иное сочетание смыслового и коммуникационного центра музея;
3. пространственное ядро становится центральным коммуникационным узлом;
4. пространственное ядро заменяется световым колодцем;
5. пространственное ядро заменяется открытым двором.

Пространственное ядро как смысловой центр музея

Первые художественные музеи (Старый музей в Берлине, арх. К.Ф. Шинкель; Британский музей в Лондоне, арх. Р. Смерк; Каирский музей, арх. М. Дурньон; Национальный музей в Вашингтоне, арх. Дж. Поуп) строились вокруг пространственного ядра, которое утверждалось как смысловой центр всего музейного пространства.

Старый музей в Берлине изначально задумывался как доминанта территории, предполагая фронтальное восприятие. Монументальности и величю неоклассического здания соответствует и внутренняя планировочная структура. Пространственное ядро музея совпадает со смысловым. Смысловой центр музея это двухуровневый круглый в плане зал, завершающийся куполом со световым отверстием, утверждающий идею музея-храма. По периметру располагаются скульптуры из греческого пантеона богов. На первом этаже скульптуры находятся между колонн коринфского ордера, на втором – в неглубоких нишах. К.Ф. Шинкель писал о центральном пространстве: «Вид этой прекрасной величественной залы должен создавать ощущение наслаждения и понимания того, что же это здание хранит» [14, с.48]. Кессонированный потолок купольного зала, обилие скульптур, значительный масштаб по отношению к остальному пространству музея, все это отсылает к торжественным античным храмам (рис. 1).

В Британском музее в Лондоне, построенном архитектором Р. Смерком в 1823-1852 годах, главным пространственным ядром являлся читальный зал библиотеки. Музей, таким образом, разделялся на два блока: экспозиционный, выраженный галереями, и научный, учебный, представленный круглым в плане помещением библиотеки. В библиотеку вел отдельный вход с улицы, через который можно было попасть в читальный зал, минуя экспозиционные галереи. Вспоминая теоретические

разработки о музее и его назначении, где явно подчеркивалась научная функция, можно сказать, что пространственное ядро идеологически отвечало требованиям – «храм искусства» и «храм науки» дополнили друг друга. Огромное по тем временам пространство читального зала было перекрыто куполом. Он, бесспорно, выступал как смысловое и пространственное ядро всего здания музея.



Рис. 1. Ротонда Старого музея в Берлине (фото автора)

Галерея Старых Мастеров в Дрездене (арх. Г. Земпер, 1855 г.), еще один пример того, как главное ядро музея представлялось в виде центрального зала. Парадный вестибюль выделялся колоннами с коринфским орденом, лестничные пролеты были фланкированы классическим портиком, кессонированный потолок и многочисленные арочные проемы подчеркивали значимость места, куда попадал посетитель. Важно отметить, что лестничные марши, скрытые за парадными портиками и колоннадами, не привлекали к себе внимания, оставаясь на данном этапе только функциональными.

Картинная галерея в Филадельфии (арх. Г. Шварцманн, 1874-1876 гг.), Императорская галерея в Вене (арх. Г. Земпер, 1872-1889 гг.), галерея в Готе (арх. Ф. Нейманн, 1864-1867 г.), а также ряд других музеев демонстрируют в своей планировочной структуре принцип музея-храма, где в основе композиции лежит пространственное смысловое ядро, выраженное парадным залом.

Отдельного рассмотрения заслуживает Каирский музей (арх. М. Дюнон, 1902 г.). Этот музей также можно отнести к зданиям, где центром композиции является смысловое ядро, однако здесь оно представлено в виде двусветного экспозиционного зала, в котором размещаются главные скульптурные группы – сидящие фараоны. Являясь собранием наиболее выдающихся археологических находок, зал создает ассоциации с колонными залами Древнего Египта. Композиционной доминантой музея, его пространственным и смысловым ядром выступает центральный экспозиционный зал. Тем не менее, не отходя от традиций своего времени, для фиксации центральной оси

симметричного фасада, архитектор возводит купольный свод над камерным, по сравнению с главным залом, вестибюлем и фланкирует входное пространство мощными пилонами.

Пространственное ядро как сочетание смысловой и коммуникационной ролей

Одним из вариантов традиционной схемы построения пространства музея является центральное пространственное ядро, совмещенное с лестничными маршами, носящими, однако, не только утилитарный характер, но и подчеркивающими значимость движения к осмотру коллекции. Так постепенно стали получать развитие музеи, в которых входное пространство включало торжественно оформленную парадную лестницу.

Художественно-исторический музей в Вене был построен архитектором Г. Земпером в 1889 году. Пространственное ядро выражено центральным блоком, в котором расположена парадная «лестница Славы» и восьмиугольный зал, перекрытый большим куполом с центральным отверстием-фонарем (рис. 2). Помимо центральной парадной лестницы в музее также есть функциональные лестничные блоки, служащие только для циркуляции внутри здания. Однако, очевидно, что значение парадной лестницы было не только в функциональном коммуникационном ключе, но и в особенностях восприятия музея как «культового» сооружения, и значение движения к началу осмотра экспозиции можно сравнить с восхождением процессии на Афинский Акрополь.



Рис. 2. Художественно-исторический музей в Вене

Музей Фридрицианум, построенный в 1779 году архитектором Симоном Луисом де Реем также совмещает в себе сдвоенное пространственное ядро – из вестибюля посетитель направляется на широкую многопролетную лестницу. Парадный вестибюль утверждается как центральное пространство музея двумя парами массивных пилонов, расположенных по оси входа, а также четырьмя центральными колоннами, расположенными на продольной оси выставочных залов. Тема центрального пространства с четырьмя колоннами повторяется в экспозиционных залах, расположенных на стыке фронтальной части здания и его боковых крыльев.

Новый музей в Берлине (арх. Ф. Штюлер) был построен в 1855 году. Созданный в классической схеме с двумя внутренними дворами, Новый музей встречал посетителей

массивной парадной лестницей, украшенной на всем пути фресками известного немецкого живописца Вильгельма фон Каульбаха. Изначально фрески располагались по некой временной оси – от Вавилона и Греческой Античности на первом этаже и до Реформации на последнем, то есть, по сути, музей должен был иллюстрировать развитие и историю человечества, а аллегория восхождения по лестнице символизировала время. Таким образом, лестница в Новом музее являлась и пространственным, смысловым, и функциональным ядром здания.

ГМИИ им. А.С. Пушкина, построенный в Москве архитектором Р.И. Клейном и открытый для публики в 1912 году, также является одним из наиболее ярких примеров, демонстрирующих совмещение пространственного и смыслового ядра в функциональной схеме с центральной парадной лестницей главного вестибюля. Парадный вход здания, украшенный в классической традиции колоннами и портиком, располагается на высоком стереобате. Вестибюль является лишь распределительной зоной, основа композиции – высокая парадная лестница, фланкируемая колоннадой на верхнем уровне, завершается центральным колонным залом с апсидой, еще раз возвращающая нас к идее музея-храма.

Таким образом, в музеях XIX века, в которых пространственное ядро совмещалось с коммуникационным (выраженным многопролетной парадной лестницей), по-прежнему оставалось смысловым. Лестница, олицетворявшая историческую эволюцию или «священный» путь к осмотру предметов искусства, обязательно усиливалась композиционными и архитектурными приемами. Зачастую парадная лестница имела «дублиеры» в виде утилитарных незаметных лестничных маршей. Важно, что в ряде музеев происходило раздвоение пространственного ядра на две составляющие – собственно парадной залы и лестницы. В ряде случаев парадная лестница практически полностью заменяла просторный вестибюль и становилась центром композиции плана.

На протяжении XX века шел поиск новых пространственных схем построения музеев. Тотальное отрицание классической архитектуры требовало создания не только новых форм на фасадах, но и новых систем в планах. Зачастую рассмотрение этих схем приводит в замешательство – настолько разнообразными и непохожими они воспринимаются на первый взгляд. Кажется, что в современных схемах вовсе отсутствует понятие пространственного ядра. Однако графический анализ схем позволяет говорить лишь о видоизменении центрального ядра, о замещении парадного зала или лестницы то световым колодцем, то кафе или зоной информации, а то просто вызывающей инсталляцией, распложенной во дворе музейного здания. Иными словами, идеологического, смыслового значения пространственное ядро уже не несло, но само по себе в композиции оно присутствовало в том или ином варианте. Его смысловое, а во многих случаях и мемориальное значение совершенно утрачивается.

Рассматривая современные музеи, зачастую встречаешь здания, в которых центральным элементом по-прежнему являются лестничные марши. Однако изменение общей конфигурации планов и акцент на функциональной, утилитарной функции лестницы, полностью меняет восприятие пространства. Одним из наиболее ярких примеров такого решения может служить Боннефантен музей (арх. А. Росси, 1995 г.). На первый взгляд кажется, что схема практически повторяет дворцовую, где симметричный план «насаживается» на центральную ось, вдоль которой располагается парадная лестница. Однако А. Росси, известный мастер постмодернизма, достаточно иронично подошел к проекту. Используя классические приемы, он полностью лишил их смысловой нагрузки. «Парадная лестница», довольно узкая и длинная, заканчивается маленьким «перешейком», ведущим в башню-обсерваторию. Массивные кирпичные стены еще больше «сужают» пространство вокруг пролетов, а поручни, расположенные ровно посередине лестницы и утверждающие ось движения, подчеркивают ее сугубо функциональное назначение (рис. 3).

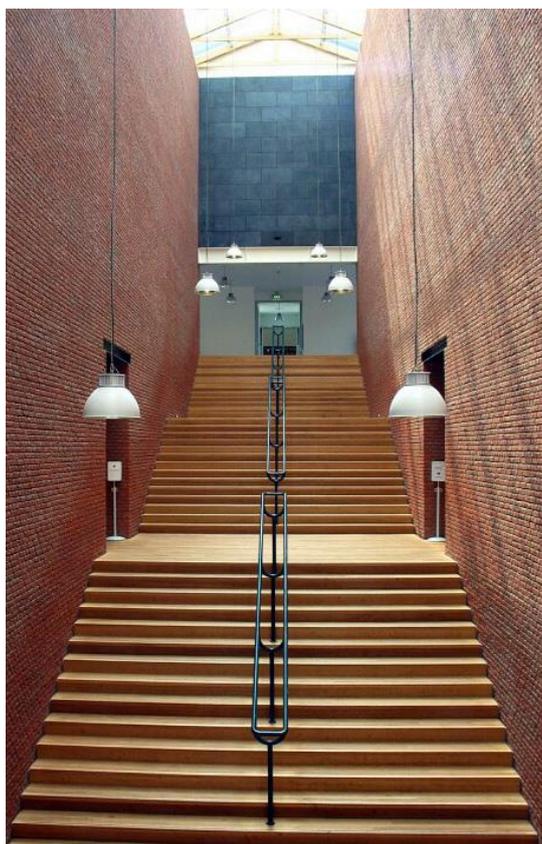


Рис. 3. Музей Бонефантен в Маастрихте

Пространственное ядро как коммуникационный узел

Здание Новейшей Пинакотеки в Мюнхене (арх. С. Браунфельс, 2002 г.), демонстрирует совмещение лестничного пролета и центрального пространства, выраженного многосветным атриумом. В плане лестница читается как значимая, формирующая пространство. В интерьере же она практически незаметна, так как масштаб внутреннего пространства фойе и лестничного пролета несоизмеримы. Можно утверждать, что композиционной доминантой плана является центральный атриум и лестничный пролет.

Еще одним типом музеев, где пространственной доминантой являются лестницы, становится обширная группа с так называемыми «плавающими» лестницами. Этот термин, вероятно, не в полной мере объясняет структуру плана, однако наводит на ассоциации с дрейфующими глыбами – именно так выглядят разбросанные хаотично лестницы в структуре музеев Н. Фостера в Неме, Новое здание музея в Нью-Йорке (арх. бюро «Sanaa»), музея Конфлюенс (арх. бюро «Coop Himmelblau») и других.

У Нормана Фостера CarreD'Art в Неме не был первым музейным проектом. Название «Квадрат искусства» должен был наводить посетителя на прямую ассоциацию с расположенным вблизи древнеримским храмом, так называемым Квадратным домом. В самом центре плана расположен просторный холл с каскадной лестницей. По замыслу архитектора это пространство должно отсылать посетителей к традиционным народным внутренним дворикам.

В этом музее лестница – коммуникационное функциональное ядро, служащее для распределения посетителей. Интересно, что занимая значительную площадь во входной зоне, являясь частью «экспозиции мастерства архитектора», направленного, в первую очередь, на создание выразительных ракурсных видов, лестница является именно утилитарным узлом.

Когда лестница потеряла свое смысловое значение, какое было ей присуще в классических музеях, став исключительно утилитарной, началось ее видоизменение – постепенно в коммуникационном ядре здания лестницы дополнились пандусами, зачастую идущими в разных направлениях. В некоторых музеях лестничные марши начали «обвивать» лифтовые шахты, тем самым создавая причудливый план, но при этом доводя до абсолютной функциональной бессмысленности их истинное назначение. Лифт сам по себе является средством коммуникации, а пандусы и лестницы вокруг, очевидно, служат для создания «яркого» образа музея. Увеличение коммуникационного узла, выражаемого в виде пересекающихся в пространстве под разными углами, на разной высоте пандусов, огибающих лифтовые шахты или ведущих просто через просторное фойе из одной части музея в другую – все это стало квинтэссенцией современных музейных зданий. Очень важно подчеркнуть, что эти коммуникации не носят функционального значения. Речь идет о замещении функции внешними «признаками современности» архитектуры и демонстрацией ее конструктивных возможностей. Наличие в одном небольшом по размеру музее и лестниц, и пандусов, и лифтов кажется функционально излишним, однако ровно до тех пор, пока рассматривать их как средство передвижения, а не как средство эффектного формирования пространства. Примерами таких музеев могут служить постройки лидеров деконструктивизма – группы «СоорHimmelblau», Захи Хадид, Даниеля Либескинда и других.

Пространственное ядро представлено «световым колодецем»

Наиболее часто в XX и XXI веках встречаются примеры, когда пространственным ядром музея является световой колодец или атриум. Основная функция этого пространства – зрелищная или коммуникативная. Атриум или «световой колодец» стали местом осмотра архитектуры музея. Примерами таких музеев могут служить как самые известные здания – Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке (арх. Ф.Л. Райт), Новое крыло Национальной галереи в Вашингтоне (арх. Й. М. Пей), так и сравнительно новые музейные здания П. Цумтора, К. Курокавы, Ф. Гери, М. Ботты и др.

В современных музейных зданиях «световой колодец» может быть просто рекреационной зоной, а может совмещать в себе функциональные задачи (распределительный узел, коммуникационный центр).

Одним из самых первых современных музеев, вызвавший в свое время множество негативных отзывов и нареканий и ставший впоследствии иконой архитектуры XX века, является музей Гуггенхайма в Нью-Йорке архитектора Ф.Л. Райта, являющийся, одним из первых новых публичных музеев, предложивших отличное от традиционных схем пространственное решение. Райт сыграл на образе «музея-храма», сделав основным пространством огромное многосветное фойе, перекрытое куполообразным фонарем. Внутри просторного атриума собраны различные функции. Так, здесь находятся стойки информации, лифты, отсюда начинается осмотр коллекции: лифт поднимает посетителей на верхний уровень, откуда по спиральному пандусу вдоль экспозиции происходит спуск вниз. Такая схема позволила сделать единую ось движения и осмотра, то есть, по сути, речь идет о галерейном типе построения осмотра с той лишь разницей, что Райт сделал галерею трехмерной, добавив ей параметр высоты. С другой стороны, общая рекреационная зона атриума позволяла добавить ощущение воздуха и свободы, чего практически нет в классических схемах чередования залов вдоль оси.

Важно отметить следующее: когда Райт проектировал музей Гуггенхайма, он оставлял световой атриум как единое цельное завершенное пространство. В нем не предполагалось создание экспозиции как таковой, и в этом одна из характерных черт музея. Атриум чувствовался и воспринимался как зал-ротонда в классических музеях. При этом, перекрывая его стеклянным фонарем, Райт добавлял еще больше неба в метафоричную идею купола как небесного свода.

Со временем интерпретация пространства атриума принципиально изменилась. Пространство атриума стало использоваться под инсталляции, причем авторы проектов намеренно создают их не в плоскости земли, а подвешивают к фонарю верхнего света специальной конструкцией. Это принципиально меняет внутреннее пространство, делая его не просто функциональным, но экспозиционным. Вместе с тем, эпатажные инсталляции полностью уничтожают то самое искомое воздушное пространство, объединяющее всю экспозицию, которое в свое время создавал Райт.

Схожий пример пространственной организации можно увидеть в Новом крыле Национальной галереи в Вашингтоне (арх. Й.М.Пей). Центральное пространство выражено многосветным атриумом, перекрытым фонарем верхнего света. Однако, в отличие от проекта Райта, у Пея световой колодец работает на различных уровнях и совмещает в себе большее число функций. Пей создает на каждом этаже переходы и лестницы, которые выходят под различными углами друг к другу и пересекают световой атриум. Таким образом, на разных уровнях атриум «выхватывает» различное назначение музея. На первом уровне в атриуме находятся информационные щиты, кассы, вестибюль, зеленая рекреационная зона и лестницы, ведущие к осмотру экспозиции. На других ярусах внутрь этого многосветного пространства попадают пандусы и переходы между различными залами. На верхнем уровне в атриум выходят только балконы, тем самым создавая ощущение пребывания в зоне амфитеатра, над сценой. Й.М.Пей в одном из своих интервью сравнил это пространство с музеем Гуггенхайма Райта: «Я хотел, чтобы атриум был местом, дающим человеку силу. Я помню, что в молодые годы мы часто на выходных возили детей в музей. Метрополитан музей имеет прекрасную коллекцию, но дети его не любили. Им нравился Гуггенхайм. Им нравился широкий просторный атриум и змееподобный пандус, где можно вдоволь побегать. Мне хотелось создать что-то похожее. <...> Я не принижаю значимость притягательной среды.» [8, с. 65].

Атриум как пространственное ядро музея у Пея несет функциональную нагрузку, создает единый композиционный центр, однако, практически полностью лишен идеологии. Здесь пространственное ядро – это хорошо проработанное архитектурное решение.

В «МОМА» в Сан-Франциско, архитектор Марио Ботта создал определенный сценарий восприятия пространственного ядра. В центре просторного атриума расположены четыре колонны, симметричные лестничному маршу. Направленное освещение через фонарь верхнего света создает плотное световое пространство, в которое «уходит» лестница. Интересно, что лестница не открытая, а фланкируемая темными пилонами, несколько смахивающими на театральные кулисы. В 1995 году, когда музей открылся для посещения, перед входом на лестничный марш были симметрично расставлены стойки информации. Этот пример очень ярко иллюстрирует современную тенденцию в музейном зодчестве. Потеряв смысловое значение мемориала, но оставив пространственное ядро как центр плана, архитектор сталкивается с задачей – чем заполнить это ядро? Что может находиться в центре? Статуя или инсталляция современного искусства? Коммуникационный узел или рекреационная зона? Ботта отвечает на это по-своему. Центральную роль сегодня он отдает системе информации и коммуникации, скорости и удобству ее получения. Скорость жизни в современном обществе, невероятная ценность времени при его полном отсутствии, внешние коммуникации – все это веяния современности. И Ботта устанавливает в атриуме абсолютно функциональный «памятник» этой системе ценностей, «мемориал времени» (рис. 4).

Постепенно в музейном пространстве подобные световые зоны, атриумы становятся не просто пространственно значимее самой экспозиции. Зачастую они становятся именно тем завлекающим элементом нового музея, ради которого посетители и стремятся в него. Наиболее яркий примером подобного явления можно считать музей Гуггенхайма в Бильбао (арх. Ф. Гери). Термин «эффект Бильбао» прочно закрепился не только в архитектурном знании, но также и в мировом экономическом опыте. После появления этого музея небольшой город стал знаменитым на весь мир благодаря удивительной архитектуре здания. Кажущийся, на первый взгляд, совершенно хаотичным, план музея

на самом деле имеет очень четкую структуру, в центре которой расположено пространственное ядро в виде многоуровневого атриума. Наклоненные внутрь стены, сложные по форме «колодеобразные» фонари, дающие не столько освещение, сколько причудливый силуэт и необычные тени – в этом музее сама архитектура является смыслом пространственного ядра. Подобные примеры пространственного построения можно увидеть в музее Ханса Холляйна и Питера Цумтора, Николаса Гримшоу и многих других.



Рис. 4. Музей Современного искусства в Сан-Франциско

«Световой колодец» как пространственное ядро современного музея демонстрирует переход от смыслового значения к полному приоритету того или иного формального пространственного эффекта. Он становится сосредоточением посетителей не из-за функциональной насыщенности, не из-за присутствия важнейших элементов музейной экспозиции, а исключительно из-за необычных форм, пространственных и световых эффектов, привлекающих людей. Видовая точка, обзорная площадка, часть экспозиции архитектуры здания – пространственное ядро становится самодостаточным зрелищем, не имеющим прямого отношения к изначальному назначению музея.

Пространственное ядро в виде открытого двора

Развитием или продолжением этого направления в архитектуре современных музеев становится еще один вариант изменения пространственного ядра. Так, в ряде музейных зданий пространственное ядро представлено открытым двором. Примерами таких зданий являются Музей Современного искусства Р. Легоретты, Новое здание Галереи в Штутгарте (арх. Дж. Стирлинг), музей во Франкфурте-на-Майне Р. Мейера. В этих зданиях внутренний двор, очевидно, формирует некий пространственный композиционный центр. В некоторых музеях открытые дворы используются как экспозиционные пространства, однако, в большинстве случаев они пустуют.

Казалось бы, в классической традиции внутренние дворы в музее существовали всегда. Однако с середины XX века в ходе проводившихся реконструкций крупных музеев появилась новая тенденция – внутренние дворы перекрывали фонарями, создавая, тем самым, дополнительные экспозиционные зоны. Так, были перекрыты дворы в музеях Лувр, Рейксмузеум, Прадо и многих других.

В современных музеях, где присутствует открытый двор, ситуация диаметрально поменялась. Если современные архитекторы в соответствии с традицией создавали открытые дворы, то художники не стремились заполнять эти пространства экспозицией. Новая галерея в Штутгарте (арх. Дж. Стирлинг), является примером музея, где открытый двор формируется вокруг «пустоты». Вокруг двора расположены террасы со скульптурами, вход в музей начинается с пандуса, завинченного вокруг двора, однако само пространство двора остается пустым. Казалось бы, прямая цитата из архитектуры классических зданий, то есть Античности, и, вместе с этим, пространство, лишённое смысла не может восприниматься значимым и работать должным образом (рис. 5).



Рис. 5. Новая галерея в Штутгарте

У Рикардо Легоретты в Музее современного искусства в Монтеррее, внутренний двор отсылает к традиционным типам архитектуры Мексики. У Алвара Сиза в музее внутренний двор является, скорее, частью интерьера, не неся в себе ни коммуникативной, ни функциональной, ни смысловой нагрузки. Пространственное ядро в ряде современных музеев перерождается в пустой композиционный центр – прямую оппозицию парадному залу-ротонде в классических музеях.

Нельзя не отметить совершенно иной прием работы с пустотой внутреннего двора, как это делает в своих музеях Тадао Андо. «Мастер, играющий с пустотой, находящий и фокусирующий внимание на тихой красоте закрытого пространства» – сказал о нем Джастин Хендерсон, автор ряда книг, посвященных музейной архитектуре [10, с.164]. Андо работает в сочетании японских традиций и современных веяний, создавая свои здания из синтеза прямолинейных объемов и света, воды, воздуха. Его пустые

внутренние пространства музея наполнены смыслом и глубиной и ввиду своей сложности требуют отдельного исследования.

Таким образом, анализ планировочной структуры зданий музеев – от традиционных классических и до современных – позволил выделить и классифицировать основные варианты изменений их пространственного ядра. На одном конце находятся музеи, пространственное ядро которых является смысловым, значимым, важным. На другом расположены музейные здания, в которых пространственное ядро присутствует как дань традициям, но не несет в себе ни смыслового значения, ни, хотя бы, функционального наполнения. Неизменным остается то, что пространственное ядро почему-то все равно необходимо музейному зданию вне зависимости от того, чем оно будет выражаться. Возможно, ассоциации с настоящим высоким искусством, представленные в лучших художественных музеях мира, все равно настраивают архитекторов на традиционные приемы организации среды. Возможно, центральный зал в музее – это уже история об искусстве, о времени, о значимом.

Источники иллюстраций

Рис. 1. фото автора.

Рис. 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.wien.info/ru/sightseeing/museums-exhibitions/top/kunsthistorisches-museum>

Рис.3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://m5.i.pbase.com/u13/eml/upload/38374745.Bonnefanten_trap.jpg

Рис.4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://archi.ru/projects/world/6019/muzei-sovremennogo-iskusstva-v-san-francisko>

Рис.5.[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.architravel.com/architravel/building/neue-staatsgalerie/>

Литература

1. Ермоленко, Е.В. Античные прототипы современных художественных музеев / Е.В. Ермоленко // В сб.: Новые идеи нового века 2015: Материалы XV Международной научной конференции. – Хабаровск: Издательство ТОГУ, 2015. – № 1. – С. 95-100.
2. Ермоленко, Е.В. Й.М. Пей Пространственные построения в музейных зданиях / Е.В. Ермоленко // Архитектура и строительство Москвы. – 2010. – № 4 (552). – С.54-64.
3. Ермоленко, Е.В. Проблема пространственного и смыслового ядра в структуре музея / Е.В. Ермоленко // В сб.: Современная архитектура мира / под ред. Н.А. Коноваловой. – М.-СПб.: Нестор-История, 2014. – Вып. 4. – С.346-358.
4. Калугина, Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – СПб.:Петрополис, 2001. – 224 с.
5. Музей и личность / под ред. А.В. Лебедева, состав. М.Ю. Юхневич. – М.: Лаборатория музейного проектирования, Российский институт культурологии. – 2007. – 168 с.
6. Ревякин, В.И. Современные музеи мира: учебное пособие. – М. : Гос. ун-т по землеустройству, 2012. – 352 с.

7. Юренева, Т.Ю. Музеи мира: история и коллекции, шедевры и раритеты / Т.Ю. Юренева. – М.:Эксмо, 2011. – 496 с.
8. Boehm, von Gero. Conversation with I.M.Pei. Light is the key / Gero von Boehm. – Munich, London, NY, Prestel Verlag, 2000. – 128 s.
9. Greub, S., Greub, Th. Museums in the 21th century. Concepts, projects, buildings / S. Greub, Rh. Greub.–Munich, Berlin, London, NY, Prestel, 2006. – 225 s.
10. Henderson, J. Museum architecture / J. Henderson. – Glouchester, Massachusetts, J Rockport Publishers, 1998. – 225 s.
11. Jodidio, Ph. Architecture now. Museums / Ph. Jodidio. – Taschen, 2010. – 416 s.
12. Seemann, E.A. The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage / E. A. Seeman. – Leipzig, 2009. – 239 s.
13. Speech. Музей. – DomPublishers. – 2013. – № 116. – 288 s.
14. Steffens, M. K.F.Schinkel. An architect in the service of beauty / M. Steffens. – Taschen, 2003. – 95 s.

References

1. Ermolenko E.V. *Antichnye prototipy sovremennyh hudozhestvennyhmuzeev* [Ancient prototypes of the modern art museums]. Habarovsk, 2015, pp. 95-100.
2. Ermolenko E.V. *J.M. Pej Prostranstvennyepostroeniya v muzejnyhzdaniyah* [Spatial construction in the Museum buildings]. Moscow, 2010, no. 4 (552), pp. 54-64.
3. Ermolenko E.V. *Problemaprostranstvennogoismyslovogoyadra v strukture muzeya* [The problem of spatial and semantic kernel in the structure of the Museum]. Moscow,2014, Issue.4, pp. 346-358.
4. Kalugina T.P. *Hudozhestvennyjmuzejkakfenomenkul'tury* [Art Museum as a cultural phenomenon]. St. Petersburg, 2001, 224 p.
5. *Muzejlichnost'* [Museum and identity]. Moscow, 2007, 168 p.
6. Revyakin V. I. *Sovremennye muzei mira.Uchebnoeposobie* [Modern museums in the world.Tutorial]. Moscow, 2012, 352 p.
7. YurenevaT.Yu. *Muzeimira:istoriyaikollekcii, shedevryiraritety* [Museums of the world: history and collections, masterpieces and rarities]. Moscow, 2011, 496 p.
8. Boehm von Gero. Conversation with I.M.Pei. Light is the key, Munich, London, NY, Prestel Verlag, 2000, 128p.
9. Greub S.Greub, Th. Museums in the 21th century. Concepts, projects, buildings, Munich, Berlin, London, NY, Prestel, 2006, 225 p.
10. Henderson J.Museum architecture. Glouchester, Massachusetts, J Rockport Publishers, 1998, 225 p.
11. Jodidio Ph.Architecture now.Museums, Taschen, 2010, 416 p.

12. Seemann E.A. The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage, Leipzig, 2009, 239 p.
13. Speech: Museum 2010, no. 4 (552), pp. 54-64.
14. Steffens M.K.F. Schinkel. An architect in the service of beauty, Taschen, 2003, 95 p.

ОБ АВТОРЕ

Ермоленко Елена Валентиновна

Старший преподаватель, кафедра Советская и современная зарубежная архитектура, Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail: gemma80@bk.ru

ABOUT THE AUTHOR

Ermolenko Elena

Tutor, Department of Soviet and Foreign Architecture, Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia
e-mail: gemma80@bk.ru