## РАЗВИТИЕ СТРУКТУРЫ ЭКСПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

УДК 727:069 ББК 85.11:79.1

## Е.В. Ермоленко

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

## Аннотация

Анфилады и галереи экспозиционных залов, используемые в архитектуре классического музея XIX века, в XX веке перестали отвечать требованиям новых музейных зданий. Появление концепции универсального пространства, предложенное Людвигом Мис ван дер Роэ, во многом, повлияло на становление нового типа экспозиционного пространства, ставшего одним из наиболее часто используемых в современных музеях. Одним из направлений развития принципиально иной линии структурирования внутреннего пространства, основной особенностью которой стало заполнение экспозиционного зала многочисленными стендами и выгородками, с последующим их замыканием в сложные пространственные группы. Подобная тенденция привела к парадоксальному явлению: внутренняя структура музея стала имитировать структуру города. В статье рассмотрены наиболее характерные примеры подобных трансформаций экспозиционного пространства. 1

**Ключевые слова:** экспозиционное пространство, свободный план, структурирование пространства, музей-город, современный музей

# THE REAVILING OF THE EXHIBITION SPACE STRUCTURE OF CONTEMPORARY MUSEUMS

## E.V. Ermolenko

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

#### Abstract

The Suite of galleries and exhibition halls used in the classical architecture of the Museum of the XIX century, in the XX century ceased to meet the requirements of the new Museum buildings. The emergence of the concept of universal space proposed by Ludwig Mies van der Rohe, in many ways, influenced the development of a new type of exhibition space, which became one of the most commonly used in modern museums. In parallel was the development of a fundamentally different lines of structuring of the internal space, the main feature of which was the filling out of the exhibition hall stands and numerous "partitions", followed of "short" complex spatial group. This trend has led to a paradoxical phenomenon: the internal structure of the Museum was to mimic the structure of the city. The article considers the most typical examples of such transformation of the exhibition space.<sup>2</sup>

**Keywords:** exhibition space, free plan, composition of the space, the museum-city, contemporary museum

AMIT 4(41) 2017

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Для цитирования: Ермоленко Е.В. Развитие структуры экспозиционного пространства современного музея // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №4(41). – С. 179-190 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <a href="http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/13">http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/13</a> ermolenko/index.php

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> **For citation:** Ermolenko E.V. The Reaviling of the Exhibition Space Structure of Contemporary Museums. Architecture and Modern Information Technologies, 2017, no. 4(41), pp. 179-190. Available at: <a href="http://marhi.ru/eng/AMIT/2017/4kvart17/13">http://marhi.ru/eng/AMIT/2017/4kvart17/13</a> ermolenko/index.php

Изменения в пространственной структуре музея, проходившие на протяжении всего XX века, не могли не отразиться на организации экспозиционного зала. Значительным событием, повлиявшем на эти изменения, стало появление концепции универсального пространства, которую предложил в начале 1940-х годов Людвиг Мис ван дер Роэ. Один из величайших мастеров в истории современной архитектуры, сформулировавший «новую грамматику архитектуры», он предложил для музея принципиально новое решение — освободить экспозицию от любых ограничений, от привычных «скучных» анфилад, сделав внутреннее пространство сплошной выставочной зоной. «Я стараюсь делать здания нейтральной рамкой, в которой люди и произведения искусства могут жить своей собственной жизнью. Это требует скромности <...> Только таким образом создается свободное пространство» — говорил Мис ван дер Роэ [6, с.60]. Наметившаяся как идеал архитектора еще в известном павильоне в Барселоне лаконичность архитектурных приемов и свободное размещение экспонатов внутри музея нашли свое воплощение в проекте музея для маленького города и здании Новой национальной галереи в Берлине.

Свободная планировка экспозиционного зала, предложенная Мис ван дер Роэ, стала довольно часто использоваться при проектировании современных музеев. Сегодня свободный план как принцип понимается и реализуется сегодня по-разному. Как правило, в свободном экспозиционном пространстве присутствуют узлы вертикальных коммуникаций, которые являются единственно жестко закрепленными в нем элементами. Невысокие стенды, используемые для развески картин, могут быть расставлены произвольно и меняться в зависимости от требований оформителей выставки.

Характерным примером является здание Нового музея Современного искусства в Нью-Йорке, арх. Бюро «Sanaa». Музей «собран» из шести прямоугольных блоков, поставленных друг на друга со значительным смещением (рис. 1). Все верхние этажи музея, в том числе и те, на которых размещена экспозиция, закрыты от города, лишь на пятом этаже, где расположен образовательный центр, присутствует лента остекления. Интерьер выставочных залов традиционно лаконичен, стены выкрашены в нейтралный цвет, и только пол из бетона сделан словно бы растрескавшимся от времени.

Смещение глухих коробок этажей музея формирует запоминающийся фасад — кажется, что вся эта конструкция неустойчивая и в любой момент может развалиться. Единственными «устойчивыми» в плане элементами остаются узлы вертикальных коммуникаций. Как и в Новой национальной галерее в Берлине, здесь узлы коммуникаций не привязаны ни к внешним стенам, ни к геометрическому центру. Построение экспозиции на каждом этаже может видоизменяться в заивисмости от пожелания музейных работников и художников.

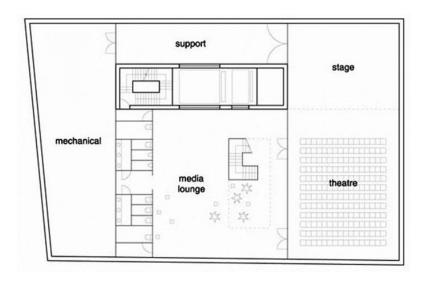


Рис. 1. Новый Музей Современного искусства в Нью-Йорке

Схожий пример построения внутреннего пространства музея можно увидеть в здании музея «Jumex», спроектированного Д. Чипперфильдом в 2014 году (рис. 2). Музей имеет ярусное построение. На первом этаже расположена входная зона, этажом выше — общественное пространство, располагающееся в преимущественно остекленном светлом объеме. Два верхних уровня вмещают экспозицию, временную и постоянную, и, наконец, самый верхний этаж венчает зубчатая кровля с фонарями верхнего света. Глухой объем экспозиционных залов музея музея скрывает свободную внутреннюю планировку, единственными жестко закреленными элементами остаются узлы вертикальных коммуникаций.

Примеры подобой пространственной организации можно увидеть в Музее X. Бастиана в Берлине, (Д. Чипперфилд, 2006), Музее моря и людей в Нидерландах (Месапоо, 2012) и других современных музеях.

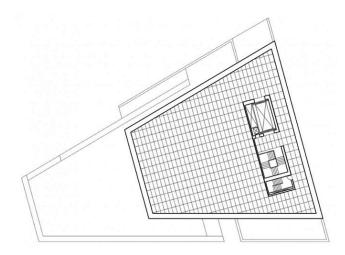


Рис. 2. Музей Фонда-коллекции Jumex в Мехико

Принципиально иное понимание свободного плана мы видим в музее П. Цумтора (рис. 3). Цумтор отвергает популизм и нарочитую яркость, эпатажность архитектуры. «Лучше, чтобы эмоции рождались в здании, а не от здания <...> если строение достаточно точно отвечает месту и назначению, оно станет мощным и без худжественных ухищрений» – говорит мастер<sup>3</sup>. Эту концепцию он подтверждает архитектурой музея Кунстхаус Брегенц. Четырехэтажное кубическое здание предельно лаконично. В отличие от предыдущих примеров, в Кунстхаусе коммуникационные узлы расположены не внутри свободного плана, а по периметру здания. Такое расположение лестнично-лифтовых узлов делает пространство музея просторным и свободным, единым. Центром музея у Цумтора становится пространство как таковое, а не узлы коммуникаций. Внешние стены архитектор использует традиционно для развески картин, убирая из экспозиционной зоны и стенды.

Если у Мис ван дер роэ и других архитекторов понимание свободы плана происходит через свободу размещения стендов для развески или свободное расположение коммуникационных узлов, то у Цумтора свободным становится все экспозиционное пространство в целом.

Несмотря на критику, регулярно обрушивающуюся на свободное экспозиционное пространство в музее, такой тип внутренней структуры завоевал популярность. Вместе с тем, параллельно развивается совершенно противоположный процесс, который характеризуется не только намеренным заполнением экспозиционного пространства стендами и внутренними перегородками, но и «сворачиванием» их в сложные по форме

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <a href="http://exteriorcenter.ru/blog/arhitektor-peter-zumthor">http://exteriorcenter.ru/blog/arhitektor-peter-zumthor</a>

выгородки, своеобразным «замыканием». В ряде музеев эти замкнутые структуры сформировали целые пространственные группы. Важнейшей чертой подобных замкнутых внутренних структур становится их проявление на фасаде, а также прямая связь между конфигурацией выгородок и формой плана музея. В современных музеях развитие этой идеи пошло по двум направлениям, в зависимости от формы внутренних перегородок. В свободном пространстве музея перегородки формируют сложные системы линейного или криволинейного абриса.

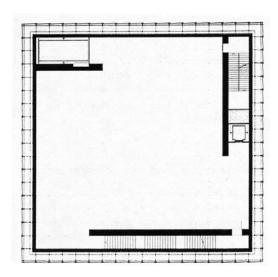


Рис. 3. Кунстхаус в Брегенце

Замыкание элементов внутренней линейной структуры можно проследить в Музее Барокко в Мексике, арх. Т. Ито (рис. 4). План музея представляет собой квадрат, который словно бы собран из 20 более мелких квадратных и прямоугольных выставочных пространств. Стены залов мягко изгибаются, напоминая барочные мотивы. Соединенные между собой разновысокие перегородки формируют своего рода «перетекание» одного пространства в другое. Так, внутренние структуры создают подобие залов, с той лишь разницей, что залы эти не соединены одной осью галереи или анфилады. Каждый зал имеет свое название и рассазывает о той или иной стороне искусства барокко.

В Центре Современного искусства Андалусии, построенном архитектурным бюро «Nieto Sobejano», внутренняя структура плана состоит из многочисленных соединенных между собой шестиугольных ячеек (рис. 5). По словам архитекторов, они вдохновлялись мотивами арабско-испанской культуры, благодаря чему возникло современное здание, пронизанное традиционными мотивами архитектуры Кордовы.

Шестигранник – фигура, часто используемая в исламской архитектуре, поэтому не случайно именно ее взяли за модуль. Самое крупное в плане помещение – многофункциональный зал – имеет форму неправильного шестиугольника, из которого «произрастают» более мелкие ячейки. Ломаная форма шестиугольников «прорывается» сквозь внешние стены, выходя на фасад и образуя многочисленные изрезанные остроугольные линии. Некоторые из шестиугольных залов имеют фонари верхнего света, а некоторые полностью открыты, становясь внутренними двориками. По периметру стен, обращенных соответственно к реке и улице, располагаются мастерские и общая галерея, в связи с чем эти фасады, имеют четкие границы и формы.

Шестиугольник как модуль используется не только в плане и общем контуре здания, но и в виде декоративного решения внешних стен — различные по размеру многоугольники заглублены в плоскость фасада, образуя своеобразные ниши, которые вечером подсвечиваются и отражают водную гладь расположенной рядом реки. Таким образом,

внутренние замкнутые системы залов, подчиненные шестиугольной форме, находят свое воплощение и в абрисе здания, и в деталях фасада.

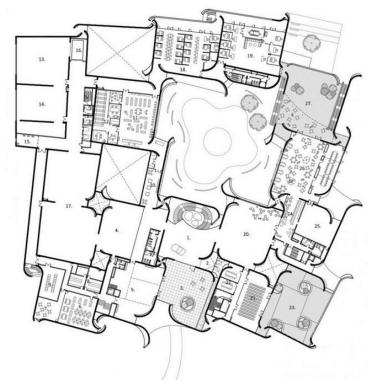


Рис. 4. Национальный музей искусства барокко в Мексике

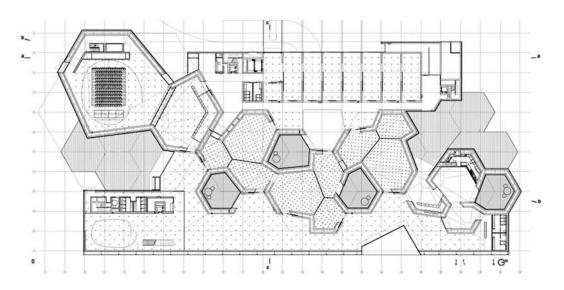


Рис. 5. Центр Современного искусства в Андалусии

Примером формирования систем перегородок криволинейного абриса может служить Музей Первобытной истории в Южной Корее, арх. бюро «X-TU Architects» (рис. 6). Внутреннее пространство музея задумывалось в виде архаичного интерьера, навевающего ассоциации с древними пещерами, в которых обитали люди. Для воплощения этой идеи архитекторы использовали единый материал для отделки стен, пола и потолка, а также ввели во внутренне пространство своеобразные «сталактиты», опускающиеся с потолка до пола. Благодаря этому нестандартному решению формируются границы различных экспозиционных зон.

Овальные, круглые, продолговатые выгородки, разбросанные хаотично внутри пространства музея, разделяют единую экспозиционную зону на множество различных пространств. Декоративная перфорация стен вокруг экспозиции, различные уровни освещенности, толщина «сталактитов» – все это влияет на восприятие пространства не как единого целого, а как сотканного из нескольких помещений. Криволинейный абрис внутренних выгородок проступает во внешнем контуре музея.

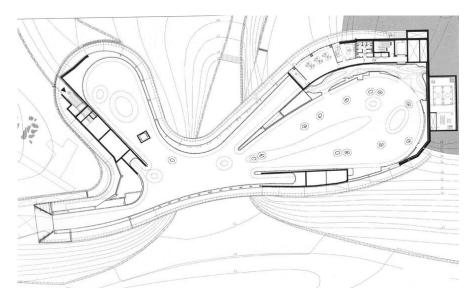


Рис. 6. Музей Первобытной истории в Южной Корее

Не менее выражена данная тенденция в проекте Музея человеческого тела во Франции («BIG», 2013), Музее искусств Пингтама («MAD», 2011), Музее Фаэно (3. Хадид, 2005)

Очевидна тенденция заполнения выставочной зоны все более сложными структурами, когда стенды превращаются в перегородки, перегородки формируют отдельные помещения и постепенно становятся стенами. Все это привело к различным вариантам своеобразной интерпретации схемы анфиладного построения традиционного музея. В ряде музеев подобное заполнение зачастую настолько сплошное, что залы занимают все внутреннее пространство. В подобных зданиях нет пространственного ядра, традиционного акцента на входной зоне, доминирующего в плане или интерьере помещения или каких бы то ни было ярких конструктивных деталей. При этом, перемещение внутри подобных музеев становится возможным только в пределах выставочных залов, либо же мимо них, но также через обособленные пространства.

Проведенный анализ позволил выделить две группы музеев: с *частичным* и *сплошным* заполнением экспозиционными залами внутреннего пространства.

Примером частичного заполнения пространства музея является проект Музея в Милане, арх. бюро «Sanaa». В плане экспозиционный корпус музея представлен правильным четырехугольником, внутри которого установлены шесть стеклянных выгородок. Размеры и очертания у каждой выгородки разные, от совсем камерных, близких к форме круга, до вытянутых, овальных структур, приспособленных под сценические пространства. Несмотря на очевидно свободное размещение выгородок внутри здания, в данном примере отчетливо прослеживается тенденция к заполнению свободного плана, к его структурированию, но не первоначальными стендами, которые использовал в своем проекте Мис ван дер Роэ, а замкнутыми, закрытыми структурами, которые, пусть и полностью прозрачные, но имеют пространственные характеристики зала.

В проекте Нового музея провинции Гуандун Э. Мосс предложил здание, квадратное в плане, внутри которого размещались четыре массивные структуры. К музею, по замыслу

архитектора, приводила дорога, вдоль которой размещались семиметровые стеклянные деревья («стеклянный лес»). Само здание архитектор называл «Горой с четырьмя вершинами», дорога получила громкое имя «марш искусств». Каждый кубический элемент – замкнутая структура, спрятанная в основном здании, посвящалась соответственно искусству, истории, природе и времени. Таким образом, внутри единого пространства экспозиции создавались четыре закрытые структуры, каждая из которых вмещает определенную тематику.

Сплошное заполнение характеризуется «разрастанием» внутри экспозиционного пространства музея сложных структур, полностью заполняющих собой объем здания. Важно отметить, что подобное заполнение уже не имеет привязки к форме или размеру выгородок, которые настолько тесно прижаты друг к другу, что перемещение внутри музея становится возможным только из одной структуры в другую.

Основной идеей, заложенной в концепции Музея искусств Томихиро (арх. бюро «ААТ») стало желание разнообразить внутренние пространства, отойти от «белых кубов», ставших уже традиционными в современном музейном зодчестве (рис. 7). Квадратный в плане музей полностью заполнен круглыми стеклянными и глухими перегородками, настолько тесно прилегающими друг к другу, что не оставляют места для коридоров или проходов. При этом образованные при стыки разных по размеру круглых залов промежуточные пустоты становятся своеобразными «закоулками», в ряде случаев используемые как световые колоды или открытые дворики.

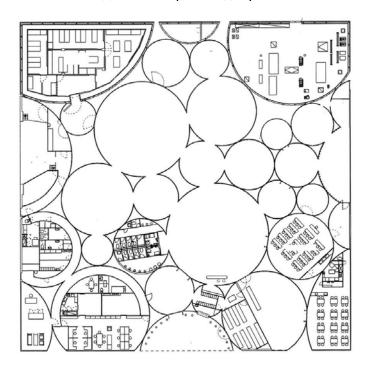


Рис. 7. Музей искусств Х. Томихиро

Сплошное заполнение внутреннего пространства музея можно проследить на примерах нового павильона музея Толидо в США (Sanaa, 2007), Музее XXI века в Канадзава (Sanaa, 2004) и ряде других современных зданиях.

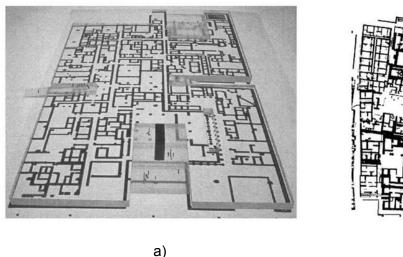
Стремление максимально заполнить и структурировать внутреннее пространство музея привело в ряде случаев к парадоксальному, удивительному явлению: внутренняя структура музея стала имитировать структуру города. Музей как город – идея не новая и довольно часто встречающаяся. Музейный остров в Берлине или квартал ГМИИ им. Пушкина в Москве, музейный квартал в Вене или музейная улица во Франкфурте-на-Майне, музей Поля Гетти в Лос-Анджелесе, примеров можно привести много. Однако во

всех этих случаях речь идет о соединении нескольких музеев в единый городской квартал, или же о формировании комплекса в течение длительного периода времени. В рассматриваемом случае речь идет о принципиально ином явлении, когда внутренняя структура одного здания подражает структуре города.

Ярким примером подобного музея-города является проект Рема Колхаса и его бюро «ОМА» для Лос-Анджелеса, «LACMA» (рис. 8а). Говоря о том, что сегодня место музея в жизни города изменилось, и что музей принял на себя роль новой общественной площадки, Колхас дает понять, что музей-город сегодня — это закономерный виток развития. «Когда-то все континенты составляли одно целое. Затем они разошлись. Мы предлагаем отменить «континентальное» разделение. Представьте себе почти утопию, в которой историю искусств можно трактовать как единое целое и одновременное повествование, показывая хронологические моменты совпадения, самостоятельности, влияния и сближения» — говорится об этом проекте на сайте фирмы<sup>4</sup>.

Комплекс задумывался как система горизонтальных слоев, в которых экспозиционная часть располагается над открытым городским пространством, входящим внутрь музейного комплекса. Верхнее выставочное пространство должно было бы структурироваться своеобразными «улицами»-проходами, разделяя различные по тематике залы. Прозрачный купол должен был накрывать все уровни музея. Сложнейшая внутренняя структура, с одной стороны, самостоятельна и обособлена от города, формирует «город в городе», с другой стороны, захождение городской ткани внутрь музея позволяет говорить о включении всего комплекса в современный Лос-Анджелес.

Сложнейшая многоуровневая структура музея в плане напоминает города древних цивилизаций. Проводя аналогии, можно сравнить этот проект с планом города Мохенджо-Даро, относящегося к Хараппской цивилизации (рис. 8б).



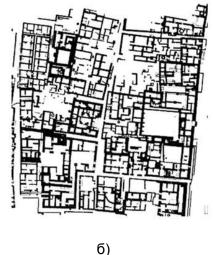


Рис. 8. a) Проект музея искусств для Лос-Анджелеса; б) план г. Мохенджо-Даро, III-II век до н.э.

Проект Национального музея в Китае — еще один пример музея-города, спроектированного также Р. Колхасом (рис. 9а). По замыслу архитектора здание должно было состоять из двух частей — самого «Города» в виде двухуровневого основания музея и подвешенного над ним «Фонаря». В плане четко прослеживается структура, имитирующая город с центральной площадью и пятью лучами, отходящими от нее в разные стороны. Получившиеся в результате такого построения «кварталы» живут своей жизнью, развиваясь по своим законам. Так, в каждом квартале имеются разные по

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <a href="http://oma.eu/projects/lacma-extension">http://oma.eu/projects/lacma-extension</a>

размеру и форме экспозиционные пространства. В центральной части музея-города Р. Колхас оставляет свободную площадь, над которой нависает конструкция из многоэтажного «фонаря», предназначенного для временных экспозиций. «Две части музея — «Город» и «Фонарь» — дополняют друг друга, как и сегодня в городе они предлагают радикально разные впечатления: малый масштаб, сложное состояние традиционной городской ткани Китая и современную эпоху радикальной модернизации"<sup>5</sup>. Подобную структуру можно увидеть в теоретической модели нового города Л. Кибла середины XX века (рис. 9б).

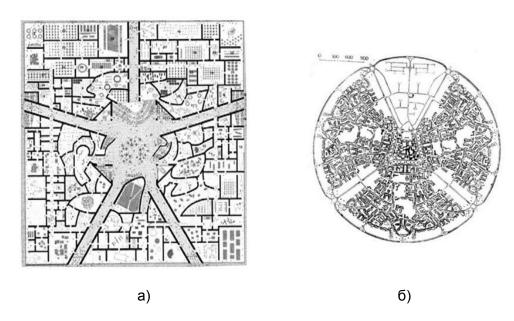


Рис. 9. a) Проект Национального музея в Китае; б) теоретическая модель нового города Л. Кибла

В упомянутом выше музее XXI века в Канадзава архитекторы бюро «Sanaa» трактуют внутреннее пространство как городской парк (рис. 10a). Круглый в плане объем полностью остеклен и состоит из многочисленных пространственных элементов – залов, комнат, выгородок, квадратных, круглых или прямоугольных. В музее нет классического понятия «вход», так как основное пространство музея спрятано внутри. Прозрачные внешние стены словно «собирают» разрозненные элементы музея. Между залами проходят «улицы», появляются открытые дворики и площади. Сами архитекторы говорят о том, что внутри музея должна быть воссоздана структура города. С одной стороны, внутри музея зарождается город, а с другой стороны, проницаемость музея реальной городской средой обеспечивает единое городское пространство. Проводя аналогии, нельзя не вспомнить план «идеального города» Винченцо Скамоцци (рис. 10б), который был разработан во времена Ренессанса.

Несмотря на кажущуюся на первый взгляд хаотичность разноразмерных залов музея, общая структура настолько четкая, динамичная, встроенная в ортогональные направляющие, что создается ощущение «регулярного» плана городского квартала, а не одного здания. Встроенность в круглые внешние стены – по аналогии с круглыми стенами города-крепости – еще более систематизирует план. Несмотря на то, что архитекторы говорят о «случайности» и «проницаемости» музея, его жесткая структура выглядит обособленной и самостоятельной, такой, каким и должен быть город-крепость.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <a href="http://oma.eu/projects/national-art-museum-of-china">http://oma.eu/projects/national-art-museum-of-china</a>

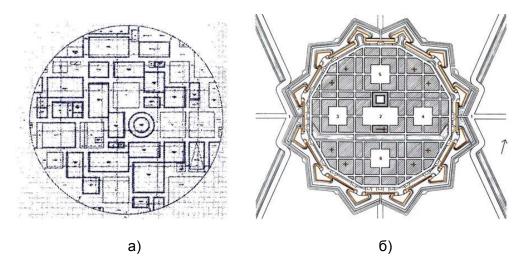


Рис. 10. a) Музей XXI века в Канадзава; б) план "идеального" города В. Скамоцци

В заключении можно констатировать, что анализ процесса развития структуры экспозиционного пространства современного музея позволил выделить два основных направления. С одной стороны, в течение более чем полувека в музейных зданиях использовался свободный план или универсальное пространство, предложенное Людвигом Мис ван дер Роэ. Многие архитекторы предлагали свои варианты развития этой концепции, по-своему понимая природу этой свободы. Отсутствие заданного маршрута движения внутри анфилады или галереи, свободная расстановка стендов или их полное отсутствие являлись альтернативой пространственной организации системы залов в классических музеях.

С другой стороны, параллельно шел обратный процесс. Свободное экспозиционное пространство музея постепенно заполнялось многочисленными перегородками, стендами, выгородками, создавая в конечном итоге сложные пространственные структуры. Эти структуры в ряде случаев настолько плотно заполняли пространство музея, что образовывали систему транзитных залов, возвращая посетителей к традиционному заданному маршруту движения.

Квинтэссенцией подобного рода пространственной организации становятся музеи, планы которых настолько сложны и универсальны, что начинают имитировать структуру города. В итоге можно утверждать, что несмотря на всю кажущуюся непохожесть, свободный план Новой Национальной галереи в Берлине и сложнейший, напоминающий город план музея в Канадзава выступают как две ветви общего процесса развития экспозиционного пространства современного музея.

#### Источники иллюстраций

Рис. 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://archi.ru/projects/world/3296/novyi-muzei

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

https://archi.ru/projects/world/5942/muzei-jumex

Рис. 3. Museums for a new millennium / edited by V.M. Lampugnani. – Germany, Prestel, 2001. – 224p.

Рис. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://archig.ru/proekt-barogue-museum-ot-stydii-toyo-ito/

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

https://archi.ru/projects/world/8059/andalusiiskii-centr-sovremennogo-iskusstva

Рис. 6. По [8] в авторской интерпретации.

Рис. 7. По [8] в авторской интерпретации.

Рис. 8а. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://oma.eu/projects/lacma-extension

Рис. 8б. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://history.minot.ru/history/graph/pictures/jpg/4-3-003-3.gif

Рис. 9а. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://oma.eu/projects/national-art-museum-of-china

Рис. 9б. Кибл Л. Городская и районная планировка. Принципы и практика планировки городов Великобритании / в пер. М. О. Хауке, Г. В. Морозовой. – М.: Строиздат, 1965. – 152 с.

Рис. 10а. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://archi.ru/projects/world/5907/muzei-iskusstva-xxi-veka-v-kanadzava

Рис. 10б. Бунин А.В. Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма / А. В. Бунин. – М.: Строиздат, 1979. – 496 с.

## Литература

- 1. Андреева И.В. Информационный подход к изучению музейной экспозиции как эпистемологический инструмент // Вопросы музеологии. 2013. 1(7). С.93-99.
- 2. Дженкс Ч. Зрелищный музей между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // ПИНАКОТЕКА. 2000. № 12. С.5-12.
- 3. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. СПб.: Петрополис, 2008. 243 с.
- 4. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля / М. Т. Майстровская. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.
- 5. Мис ван дер Роэ / под ред. А. Барагамяна. М.: Директ Медиа, 2015. 71 с.
- 6. Сурикова К.В. Эволюция музейного образа: от мусейона к белому кубу // Вопросы музеологии. 2012. № 2(6). С. 11-17.
- 7. Тойо Ито / под ред. А. Барагамяна. М.: Директ Медиа, 2015. 71 с.
- 8. Broto Ch. New concepts in museum architecture / Ch. Broto. Barcelona, Spain, LinksBooks, 2013. 299 s.
- 9. Hoffmann H. W. Construction and design Manual Museum Buildings / H. W. Hoffmann. Berlin, DOM publishers, 2016. 415 s.
- 10. Museums / edited by Li Xiaolu. Hong Kong, Design Media Publishing Limited, 2010. 287 s.
- 11. Museum philosophy for the Twenty-first Century / edited by H. H. Genoways. Oxford, UK, AltaMira Press, 2006. 300 s.
- 12. Pizzocheri L. New Museums. A quantitative analyze of the contemporary situation / L. Pizzocheri. Saarbrucken, Deutschland, LAP Lambert Academic Publishing, 2011. 86 s.
- 13. Self R. The architecture of art museums. A decade of design 2000-2010 / R. Self. London, NY, Routledge Taylor and Francis Group, 2014. 297 s.
- 14. Rayaprolu V. R. Changes at Museums in Europe. Towards turn of Centuries / V. R. Rayaprolu. Saarbrucken, Deutschland, LAP Lambert Academic Publishing, 2008. 107 s.

#### References

- 1. Andreeva I. V. *Informacionnyj podhod k izucheniyu muzejnoj ehkspozicii kak ehpistemologicheskij instrument* [Information approach to the study of Museum exhibitions as an epistemological tool. Magazine Voprosy muzeologii]. 2013, no. 1(7), pp. 93-99.
- 2. Dzhenks Ch. *Zrelishchnyj muzej mezhdu hramom i torgovym centrom. Osmyslenie protivorechij* [Spectacular Museum between the temple and the shopping centre. Awareness of the contradictions. Magazine PINAKOTEKA]. 2000, no. 12, pp. 5-12.
- 3. Kalugina T.P. *Hudozhestvennyj muzej kak fenomen kultury* [Art Museum as a cultural phenomenon]. St. Petersburg, 2001, 224 p.
- 4. Majstrovskaya M.T. *Muzej kak ob"ekt kul'tury. Iskusstvo ehkspozicionnogo ansamblya* [The Museum as a cultural object. Art exhibition ensemble]. Moscow, 2016, 672 p.
- 5. Mis van der Roeh. Ed. by A. Baragaman. Moscow, 2015, 71 p.
- 6. Surikova K.V. *Evolyuciya muzejnogo obraza: ot musejona k belomu kubu* [The evolution of the Museum: from the Museion to the white cube. Magazine Voprosy muzeologii]. 2012, no. 2(6), pp. 11-17.
- 7. Tojo Ito. Ed. by A. Baragaman, Moscow, 2015, 71 p.
- 8. Broto Ch. New concepts in museum architecture. Barcelona, Spain, LinksBooks, 2013, 299 p.
- 9. Hoffmann H.W. Construction and design Manual Museum Buildings. Berlin, DOM publishers, 2016, 415 p.
- 10. Museums. Edited by Li Xiaolu. Hong Kong, Design Media Publishing Limited, 2010, 287 p.
- 11. Museum philosophy for the Twenty-first Century. Edited by H.H. Genoways. Oxford, UK, AltaMira Press, 2006, 300 p.
- 12. Pizzocheri L. New Museums. A quantitative analys of the contemporary situation. Saarbrucken, Deutschland, LAP Lambert Academic Publishing, 2011, 86 p.
- 13. Self R. The architecture of art museums. A decade of design 2000-2010. London, NY, Routledge Taylor and Francis Group, 2014, 297 p.
- 14. Rayaprolu V. R. Changes at Museums in Europe. Towards turn of Centuries. Saarbrucken, Deutschland, LAP Lambert Academic Publishing, 2008, 107 p.

#### ОБ АВТОРЕ

## Ермоленко Елена Валентиновна

Старший преподаватель, кафедра Советская и современная зарубежная архитектура, Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия e-mail: <a href="mailto:gemma80@bk.ru">gemma80@bk.ru</a>

## **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

AMIT 4(41) 2017