

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*



**СУРИКОВА Ксения Васильевна**

**КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

**Специальность - 24.00.01 – теория и история культуры.**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии**

**Санкт-Петербург, 2017**

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном учреждении высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

**Научный руководитель:**

**Маковецкий Евгений Анатольевич** – доктор философских наук, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»)

**Официальные оппоненты:**

**Сапанжа Ольга Сергеевна** – доктор культурологии, доцент (ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»);

**Никонова Светлана Борисовна** – доктор философских наук, доцент (НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов»).

**Ведущая организация:**

ФГБУК «Российский этнографический музей»

Защита состоится «5» апреля 2018 года в 17 часов 30 минут на заседании диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5, Институт философии, ауд. 24

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <https://disser.spbu.ru>

Автореферат разослан «26» февраля 2018 года.

**Ученый секретарь Диссертационного Совета**

доктор философских наук

  
А.Е. Радеев

## Общая характеристика работы.

Музей является сложным и многоплановым феноменом, который в европейской культуре не только выполняет функции по собиранию и хранению артефактов, но и отражает социокультурную ситуацию во всем многообразии ее аспектов.

В современном музееведении музей может рассматриваться, во-первых, в качестве научно-исследовательского и образовательного учреждения (Й. Бенеш, И. Неуступный); во-вторых, как специфическое отношение человека к действительности, осуществляемое посредством наделения объектов реального мира качеством «музейности» (З. Странский, А. Грегорова); в-третьих, как коммуникативная система (Д. Камерон); в-четвёртых, в качестве механизма культурного наследования (М. С. Каган, З. А. Бонами, В. Ю. Дукельский).

Для данного исследования ключевым является философско-культурологическое понимание музея как «культурной формы»<sup>1</sup> (Т. П. Калугина, А. А. Сундиева), поскольку оно позволяет вычленить то общее, что происходит при возникновении новых культурных потребностей в обществе. Сначала потребность осознается. Затем возникают различные формы ее удовлетворения. В процессе эволюции культуры одна из этих форм закрепляется в социальной практике и может стать культурной нормой для некоего сообщества, определяя, в числе других форм, культурное своеобразие этого сообщества.<sup>2</sup>

Применительно к исследованию музейной архитектуры эту теорию можно рассматривать как существенную часть целостного музейного организма. Здание музея – это не только оболочка для сохранения произведений искусства или часть экспозиционного ансамбля, это инструмент, способствующий пониманию и восприятию предметов.

Понятие «музейная архитектура» охватывает и приспособленные под музей здания любого назначения, и специально построенные здания. По данным ЮНЕСКО, более восьмидесяти процентов музеев размещается в помещениях, первоначально служивших другим целям<sup>3</sup> – во дворцах, церквях, усадьбах, общественных зданиях и т. д. Многие из зданий являются памятниками истории, культуры, архитектуры, и организация в них музеев преследует двоякую цель: сохранение архитектурного наследия и использование под музейные функции. Существенным недостатком приспособления зданий, строившихся для иных функций, является то, что они несут в себе иные смыслы, сообщают коллекциям дополнительные коннотации, которыми они изначально не обладали. Здесь же кроются и вопросы этического

---

<sup>1</sup> См.: Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008; Сундиева А. А. Культурная форма как категория музейного дела // Триумф музея? СПб., 2008. С. 104-111.

<sup>2</sup> См.: Сундиева А. А. Культурная форма как категория музейного дела // Триумф музея? СПб., 2008. С. 106.

<sup>3</sup> По данным официального сайта Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры [Электронный ресурс] // URL: <https://ru.unesco.org/themes/muzei> (дата обращения 20.10.2017)

характера, например, допустимо ли выставлять в культовом здании часто провокационное современное искусство. Специально же построенные здания лишены предыстории, и представляют собой целостное сооружение, где, по замыслу, музейные функции находятся в единстве со всеми элементами здания.

В настоящей работе под музейной архитектурой понимается не вся совокупность музейных зданий, а лишь те, которые изначально были спроектированы и возведены для музеев, потому что именно они, благодаря целостности всех элементов, служат визуальным выражением темы и профиля музея и являются воплощением его социокультурного статуса.

В данном исследовании предпринимается попытка рассмотреть культурный контекст становления, развития и современного состояния музейной архитектуры, являющейся неотъемлемой частью музея как культурного института, и обладающей способностью делать зримыми трансформации, происходящие как в самом музее, так и в культуре в целом.

Для выявления закономерностей и контекста эволюции музейной архитектуры предлагается алгоритм исследования, включающий в себя выявление особенностей восприятия прошлого, характерных для определенного периода в истории культуры, и функций музея, возникших под воздействием той или иной стратегии, а также рассмотрение их влияния на архитектуру специально построенных музейных зданий.

Разнообразные подходы к исследованию музея как культурного института позволяют проследить его генезис и эволюцию основных форм. Так, на протяжении веков изменялась не только внутренняя сущность музея как культурного института, но и его пространственная, архитектурная составляющая. Музейное пространство постепенно эволюционировало от тесных, замкнутых, и статичных объемов ренессансных кабинетов к современным обширным, легко трансформирующимся зданиям музейных комплексов.

Архитектура имеет свою семиотику, систему знаков, которая позволяет идентифицировать назначение сооружения. Причинами трансформации музейной архитектуры могут быть как факторы стилистического (смена течений и направлений в искусстве, личных предпочтений архитектора и пр.), так и мировоззренческого характера. Один из таких существенных факторов – это стратегии отношения к прошлому. Музей как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма возникает в тот момент, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»<sup>4</sup>. Будучи хранилищем артефактов истории, музей выступает, таким образом, как особая форма отношения к прошлому и связан с особенностями его восприятия в тот или иной период.

---

<sup>4</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. С. 52.

Стратегии отношения к прошлому можно определить, как ориентацию на определенный образец, как исторический прототип и моделирование современности по образцу идеализированного исторического прошлого. В европейской истории предлагается выделить три ключевые стратегии, нашедшие свое отражение в архитектуре музеев: эстетизация прошлого, характерная для Ренессанса; сциентистское отношение к прошлому, характерное для новоевропейского сознания; утилитарное отношение к прошлому, особенно ярко выразившееся в XX-XXI вв. Совокупность этих ключевых стратегий отношения к прошлому и принимается в нашем исследовании за тот *культурный контекст*, в пространстве которого определяются факторы эволюции музейной архитектуры

Эстетическая стратегия интерпретации прошлого, возникшая в эпоху Возрождения вместе с первыми формами коллекционирования, характеризуется прежде всего восприятием его как эстетического объекта. «Открытое» гуманистами античное искусство, изменив художественные представления эпохи, стало вызывать восторженное преклонение. И, став предметом коллекционирования, оно начало восприниматься и как источник знаний, и как источник эстетического наслаждения. На данном этапе у подобных собраний живописи или скульптуры (которые считаются протомузейными формами) была только одна функция – они не исследовались, не хранились (в современном понимании этого слова), не реставрировались, ими только наслаждались. Соответственно, для реализации этой функции формируются и первые музейные пространства.

В Новое время в мировоззрении начинает доминировать сциентистская<sup>5</sup> (научно ориентированная) составляющая, которая оказала сильнейшее воздействие на все сферы культуры. Одним из главных факторов здесь стала новая, по сравнению с Возрождением, стратегия отношения к прошлому: акцент с эстетического наслаждения «объектами прошлого» смещается на их изучение, осмысление исторической реальности. Сциентистская парадигма характеризуется ориентацией на фактичность, рефлексивностью, то есть, критическим отношением к прошлому, и систематичностью подхода, которая выражается в выстраивании объяснительных схем к прошлому. В связи с этим, эстетическая функция трансформируется в демонстрационную и отходит на второй план, доминируют теперь исследовательская и образовательная функции, что непосредственно сказывается на облике музейных зданий.

В XX в. некогда единый облик музея распадается и начинает зависеть от целей, которые преследовали создатели при проектировании музея. Музей становится заложником тенденции к идеологизации прошлого, к использованию его для решения политических, экономических и социальных

---

<sup>5</sup> Термин «сциентистский» используется автором для обозначения рационального, научно ориентированного мировоззрения Нового времени, в противовес Ренессансному мировоззрению, и никак не связан со «сциентизмом» - позицией, в основе которой лежит представление о научном знании как о наивысшей культурной ценности и достаточном условии ориентации человека в мире, и идеалом для которой выступает не всякое научное знание, а прежде всего результаты и методы естественнонаучных познания.

задач. Теперь, несмотря на то, что основными для музея декларируются функции хранения и просвещения, действительным предназначением для него становится формирование культурной среды того или иного региона и культурного уровня конкретных социальных групп<sup>6</sup> (что хорошо видно на примере строительства музеев в так называемых “депрессивных районах”). Именно эта особенность музейной архитектуры XX-XXI вв. не позволила сохранить в третьей части исследования хронологический порядок изложения, использованный в первых двух частях, автор лишь выделяет ключевые пути ее развития в этот период.

Сами по себе, стратегии отношения к прошлому являются внешним по отношению к музею феноменом и непосредственно на облик музея не влияют, но под их воздействием формируется культурная ситуация, которая меняет соотношение уже существующих функций музея и добавляет новые. А так как все элементы музейной системы тесно взаимосвязаны, то любые изменения, происходящие в ней, будут сказываться на структуре и облике музейного здания. Так, например, одна из основополагающих функций музея – функция документирования, то есть, доказательства, подтверждения посредством музейных предметов истории развития общества, культуры или природы, она отвечает научным и культурным потребностям общества и реализуется главным образом в процессе комплектования музейных фондов, их хранения и изучения.<sup>7</sup> Для реализации данной функции необходимо достаточное пространство, к которому предъявляются исключительно технические требования. С позиции функции документирования, музейное здание должно представлять собой удобное вместительное для собрания предметов и проведения научной работы, в котором соблюдены все необходимые требования, касающиеся микроклимата, освещения и безопасности, при этом, оно может быть полностью лишено какой-либо художественной ценности и образной насыщенности. Примером такого типа музейной архитектуры могут служить здания музея в Фишборне (Великобритания), выстроенные над местом раскопок римского дворца I в. н.э. и музея «Васа» (Швеция)<sup>8</sup>, сооруженного для консервации шведского военного корабля XVII в. Эти здания представляют собой лаборатории по консервации, в которые открыт доступ для посетителей, их образ подчеркнуто прост и лаконичен, что подтверждает их утилитарное предназначение.

Сегодня можно наблюдать воплощение стратегий памяти и отношения к прошлому в музейной архитектуре. Различные рецепции прошлого, воплощенные в зданиях музеев, на фоне сооружений XX в. оказываются легко обнаружимыми и самоочевидными, тем самым, манифестируя изменяющуюся роль музея в культурно-историческом континууме. Взаимосвязь между стратегиями отношения к прошлому – эстетизацией, сциентистским и

---

<sup>6</sup> Акулич Е. М. Музей как социокультурный институт: дис. ... д-ра социол. наук. Тюмень, 2004.

<sup>7</sup> Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: Теория и практика. М., 2005. С. 48-49.

<sup>8</sup> Чугунова А. В. Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения: дис. ... кандидата культурологических наук. СПб., 2012. С. 39.

утилитарным отношением – и архитектурой музейных зданий демонстрирует универсальность музея как культурного феномена, способного воплощать и интегрировать различные модусы культуры.

### **Актуальность темы**

Проблема статуса музейной архитектуры в общекультурном контексте предполагает выделение парадигм отношения к музею в разные периоды истории, что позволяет определить обстоятельства, повлиявшие на музейную архитектуру на каждом этапе эволюции культуры. Данная проблема мало разработана отечественными специалистами, и является актуальной и перспективной по нескольким причинам.

Во-первых, аналитика архитектурного облика музея оказывается сегодня значимой для культурологии и искусствоведения с точки зрения создания единой картины музея и интерпретации его роли в культуре. Практика философско-культурологических исследований феномена музея, ставших особенно актуальными в России в последнее десятилетие, сделала очевидными многие выводы, известные до сих пор только философам. Например, то, что реальность музея укладывается в аристотелевскую философскую парадигму и что развитие новоевропейской рациональности совпадает с развитием современных музейных форм, поэтому и коррелятивный анализ рациональности и музея как формы ее актуализации в культурном пространстве может оказаться весьма продуктивным. Кроме того, архитектура музея способна продемонстрировать исследователю конкретные эстетические программы.

Во-вторых, исследование архитектурной компоненты музеев представляется значимым в связи с интенсивным созданием новых музеев (и музейных комплексов) в России и Европе. Модернизация и расширение российских музеев (Государственный Эрмитаж, ГМИИ им. Пушкина, Государственный исторический музей и др.), строительство новых музеев (Музей русского импрессионизма, Музей оружия в Туле, Музей геологии, нефти и газа в Ханты-Мансийске, Музей М. Т. Калашникова в Ижевске и др.), а также их фондохранилищ (фондохранилища Государственного Дарвиновского музея, Государственного Эрмитажа) указывают на тенденцию к развитию музеев в России, что предполагает необходимость адекватной эстетической концепции, основывающейся не только на тенденциях и запросах современной культуры, но учитывающей историко-культурный опыт строительства музеев в России и в Европе в целом.

Наконец, развитие отечественного музееведения в последнее десятилетие подразумевает проведение исследований всего спектра проблем, касающихся музея, среди которых не последнюю роль играют вопросы музейной архитектуры, а именно ее эволюция и современные стратегии развития, а также особенности трансформации архитектурного облика музея.

## Степень научной разработанности проблемы

В отечественной философии культуры и культурологии проблема музея представлена, главным образом, в работах З. А. Бонами, М. С. Кагана<sup>9</sup>, Т. П. Калугиной, С. В. Пшеничной.

Вопросы историзма и восприятия истории и событий прошлого в различные эпохи, разрабатывались М. А. Баргом<sup>10</sup>, А. Я. Гуревичем<sup>11</sup>, Э. Трельчем<sup>12</sup> и др. Роли и функции музея в культуре посвящено несколько работ М. С. Кагана<sup>13</sup>.

Идея музея как дискурсивного пространства, отражающего в своей структуре и функциях культурные феномены, характерные для той или иной эпохи, которая используется автором для построения парадигм памяти в культуре, подробно рассмотрена в работах Беззубовой О.В.<sup>14</sup>

Комплексное исследование музея как социокультурного института, как одного из системных элементов культуры и социально-культурного феномена было предпринято Юрениной Т.Ю.<sup>15</sup>, рассмотревшей факторы и механизмы генезиса и эволюции музея, основные тенденции, этапы и особенности этого процесса, его сопряженность с социокультурной динамикой различных регионов мира. В работе автор последовательно анализирует различные манифестации «музейного отношения» человека к действительности, выявляет способы и механизмы культурогенной «музейной» деятельности, а также взаимоотношения людей как субъектов этой деятельности. Особый интерес для данного диссертационного исследования представляет проведенный Юрениной Т.Ю. анализ характера функционирования вещи в культуре как одного из важнейших факторов, детерминировавших генезис музея и его эволюцию.

Исследования по теории архитектуры, на сегодняшний день, выходят на первый план во многих областях гуманитарного знания. Интерес к этому вопросу во многом основывается на «буме» музейного строительства, произошедшем в Европе и США в последней четверти XX в. В России этот процесс начался несколько позже – в конце 1990-х – и протекал не так

---

<sup>9</sup> Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4 (94). С. 445-460; Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996; Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

<sup>10</sup> Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987.

<sup>11</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

<sup>12</sup> Трельч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994.

<sup>13</sup> Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4 (94). С. 445-460; Каган М. С. Философия культуры. СПб 1996; Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

<sup>14</sup> Беззубова О.В. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры // Триумф музея? СПб, «Осипов», 2005. С.6-27; Музей как объект философско-антропологического исследования // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. СПб, 2001. С. 179-183; Беззубова О. В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов: дис. ... канд. филос. наук. СПб, 2003.

<sup>15</sup> Юренина Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003; Юренина Т.Ю. Музей в истории мировой культуры: генезис и эволюция: дис. ... д-ра ист. наук. М., 2004

интенсивно, что, однако, не отменило интерес исследователей к феномену музея.

В СССР здания музеев изучались в основном с точки зрения развития истории музейного дела. основополагающие статьи на эту тему опубликованы в выпусках неперiodического издания «Очерки истории музейного дела в СССР». С 1957 по 1970 г. вышло семь выпусков. Среди прочих, в них помещены статьи: Разгон А. М. Охрана исторических памятников в дореволюционной России (М., 1957, вып. 1); Он же. Российский Исторический музей (М., 1960, вып. 2); Он же. Исторические музеи России (с начала XVIII в. до 1861 г.) (М., 1963, вып. 5); Равикович Д. А. Из истории организации сибирских музеев в XIX в. (вып. 1); Михайловская А. И. Из истории промышленных выставок в России в первой половине XIX в. (М., 1961, вып. 3).

В 70-е гг. появились работы по исследованию музейной архитектуры Ревякина В. И.<sup>16</sup> и Матвеевой Н.<sup>17</sup> Монография Ревякина В. И. «Музеи мира. Архитектура», написанная на материале докторской диссертации автора, освещает прикладные вопросы проектирования и строительства музейных зданий и интересна, прежде всего, широким освещением отечественной практики музейного строительства советского периода.

Значительным вкладом в изучение музейной архитектуры стала коллективная монография «Музейная эстетика и архитектура музеев», выпущенная НИИ Культуры Министерства Культуры СССР в 1972 г.<sup>18</sup> В этих работах основные этапы развития музейного здания рассматриваются сквозь призму истории архитектуры, авторы уделяют основное внимание техническим и функциональным характеристикам этого типа построек.

На современном этапе, вопросы архитектуры музейных зданий рассматривает Чугунова А.В. Ряд статей и диссертационное исследование автора посвящены музейной архитектуре в контексте современной культуры.<sup>19</sup> Несмотря на то, что автор использует не искусствоведческий, а культурологический подход к анализу материала, в работах рассматривается и анализируется исключительно современный этап развития музейной архитектуры, а весь период становления и развития архитектуры музейного здания, дающий богатый материал для понимания современных тенденций, остается за рамками исследования.

---

<sup>16</sup> Ревякин В. И. Архитектура музеев 80-х гг. М., 1979; Ревякин В. И. Закономерности формирования архитектуры музейных зданий: диссертация ... доктора архитектуры: 18.00.02. М., 1994; Ревякин В. И. Историко-краеведческие музеи. М., 1983; Ревякин В. И. Музеи мира: Архитектура. М., 1993; Ревякин В. И. Новые музеи (Обзор). М., 1973; Ревякин В. И. Художественные музеи. М., 1991.

<sup>17</sup> Матвеева Н. Я. Художественные музеи. Тенденция в зарубежном строительстве: обзор. М., 1972.

<sup>18</sup> Музейная эстетика и архитектура музеев. М., 1972.

<sup>19</sup> Чугунова А.В. Музейная архитектура в контексте современной культуры // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 34-43; Чугунова А.В. «Дом» для музея: к вопросу о функциях музейной архитектуры // Вестник СПбГУКИ. 2013. №4 (17). С.126-128; Чугунова А.В. Современная музейная архитектура: синтез традиций и новаций // Музей. 2012. № 1. С. 24-28.

Существует корпус работ, представляющих практически рекомендации, касающиеся планировочных решений, вопросов освещения и конструктивных особенностей музейных зданий. В качестве примера подобного руководства, выполненного специалистом в области музейного дела, можно привести «Задание на проектирование зданий для краеведческих и художественных музеев», составленное в 1968 г. А. И. Михайловской. Автор определяет обязательные технологические требования, состав и размеры помещений, необходимых для экспозиционной части музея, фондохранилищ и подсобных помещений.

Те исследователи, которые предпринимают попытки теоретического осмысления музейной архитектуры, рассматривают ее, в большинстве случаев, как часть экспозиции, настаивая на необходимости полного подчинения архитектурно-художественного оформления «общему художественному замыслу, помогающему наиболее эффективно выразить содержание экспозиции»<sup>20</sup>.

Одной из первых попыток отечественных авторов рассмотреть архитектуру музея как самостоятельный объект для исследования и охарактеризовать музей как особый «архитектурный организм» была предпринята в статье «Пространство храма муз», опубликованной в журнале «Декоративное искусство» за 1976 г. Ее авторы подчеркнули множественность факторов, определяющих архитектурный облик музея, и попытались очертить основные этапы развития этого типа здания, основываясь не на теории архитектурных форм, а на выделении в нем функциональных, структурных и образных характеристик.<sup>21</sup>

В коллективной монографии «Музееведение. Музеи исторического профиля», вышедшей в 1988 г. отдельная глава посвящена зданиям исторических музеев. Ее автор, Е. К. Кроллау, формулирует необходимость подхода к музейным проектам с учетом основных функции музея как научно-исследовательского и научно-просветительского учреждения.<sup>22</sup>

Современный этап исследовательской деятельности в области музейной архитектуры характеризуется вниманием не к истории музейной архитектуры, а к новым музейным сооружениям,<sup>23</sup> преимущественно, музеям современного искусства,<sup>24</sup> внешняя оболочка которых, оказывается иногда главным побудительным мотивом для их посещения.

Значительный вклад в развитие представлений об эволюции музейного пространства внесла монография М.Т. Майстровской «Музей как объект

---

<sup>20</sup> Михайловская А. И. Музейная экспозиция (организация и техника). М., 1964. С. 101.

<sup>21</sup> Гозак А. Пространство храма муз // Декоративное искусство. 1976. №9. С. 13-16.

<sup>22</sup> Кроллау Е. К. Здания исторических музеев // Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1988.

<sup>23</sup> Худякова Л. А. Музейная архитектура сегодня: проблемы и решения // Философии связующая нить... (к юбилею Э. П. Юровской). СПб, 2009. С. 95-100; Чугунова А. В. Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения. СПб, 2012.

<sup>24</sup> Шукурова А. Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. М., 1990.

культуры»<sup>25</sup>, вышедшая в 2016 году, где представлены становление, развитие, формы и принципы построения музейной экспозиции. Музейная экспозиция рассматривается автором как специфическая сфера искусства, архитектуры и «как экспозиционный ансамбль, обладающий качествами уникальной системы социально-ценностной информации, обусловленной научными доктринами музея и общехудожественными тенденциями эпохи»<sup>26</sup>. Данная монография обобщает исторический опыт развития музейных экспозиций в их художественном аспекте и рассматривает различные периоды становления европейской экспозиционной практики с ее зарождения до конца XIX–начала XX века.

Помимо указанных работ, существуют работы, рассматривающие конкретные музейные здания и проекты.<sup>27</sup>

Среди отечественных работ, посвященных вопросам архитектуры музеев и истории музейных зданий, явным образом отсутствует исследование, которое бы останавливалось не только на вопросах планирования, проектирования и строительства музейных зданий. Другой крайностью является наличие множества описаний музейных зданий, но с отсутствием какого-либо культурологического анализа. Таким образом, в современном гуманитарном знании музейная архитектура понимается достаточно узко: не как феномен, имеющий широкое вхождение в историко-культурный контекст, а либо как часть музейного пространства, либо как арт-объект.

Аналогичным образом, история музейного строительства трактуется в смысле возведения конкретных зданий, и фиксации разных образцов этого типа архитектуры, и отсутствует комплексное изучение и интерпретация исторических форм музейной архитектуры, что необходимо для установления общей картины и парадигм эволюции музеев.

Зарубежная наука занимается музейной архитектурой приблизительно с середины XX в., однако, как уже отмечалось, интенсификация исследований происходит, начиная с 70-80-х гг. Помимо монографий, посвященных исключительно техническим вопросам строительства музейных зданий<sup>28</sup>, появляются исследования, связанные с концептуальным осмыслением феномена музея и его здания. К ним относится и коллективная монография «Архитектура музея. Символические структуры, городской контекст»,<sup>29</sup> посвященная проблемам функционирования музея и его здания в городской среде и формирования городской идентичности с помощью музейной архитектуры.

---

<sup>25</sup> Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. М., 2016.

<sup>26</sup> Там же. С. 8.

<sup>27</sup> Некрасова Е. А. Из истории русской науки об искусстве: к 50-летию Государственного музея изобразительных искусств // Вестник МГУ. Серия 9. История. 1962. № 3. С. 55-68; Власюк А. И. К истории проектирования и строительства Музея изящных искусств в Москве // Архитектурное наследие. 1972. № 19. С. 137-145.

<sup>28</sup> Rosenblatt A. Building type basics for museums. John Wiley & Sons, 2001.

<sup>29</sup> The architecture of the museum – symbolic structures, urban contexts. Manchester, 2003.

Монография «Перестройка музейного пространства: архитектура, дизайн, экспозиция» (Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions)<sup>30</sup> содержит интенцию осмысления архитектуры музея в глобальном смысле, с точки зрения одновременно нескольких горизонтов: культурологического, философского и искусствоведческого. В частности, в одной из статей С. Маклеод, отмечает, что зачастую музейная архитектура неверно трактуется как эстетический феномен и результат творческой деятельности архитектора, тогда как, на самом деле, она является постоянно видоизменяющимся продуктом культуры и общества.<sup>31</sup>

В иностранных исследованиях также проводятся многочисленные попытки типологизации музейных зданий.<sup>32</sup> Так, американская исследовательница М. Зайгер предлагает разделять все музеи на три группы:

1. Музей как общедоступное пространство («civic pavilion»);
2. Музей как площадка для развития экономики и культуры региона («regional response»);
3. Музей как самоценное произведение искусства («object d' art»).

Однако эти классификации хотя и отражают разнообразие образов, заключенных в музейной архитектуре, особенно на современном этапе ее развития, все же не объясняют их происхождение и не выявляют их взаимосвязи с ролью музея в культуре.

Таким образом, исследования, посвященные музейной архитектуре, содержат разнообразный аналитический материал, однако не содержат комплексного анализа явления во всем его многообразии, перечисленные работы не дают системного представления о сущности музейной архитектуры, об этапах ее развития и контексте трансформаций. Неполнота данных исследований (с точки зрения излишней специализации и концентрации на отдельных музейных объектах) может компенсироваться настоящим исследованием, призванным систематизировать и обобщить ключевые положения междисциплинарных исследований музея и его архитектуры.

**Целью** диссертационной работы является выявление ключевых факторов генезиса и трансформации музейной архитектуры в связи с эволюцией роли и функций музея как социокультурного института.

#### **Задачи диссертационного исследования:**

1. определить понятие музейной архитектуры;
2. выделить основные этапы ее эволюции и проанализировать

---

<sup>30</sup> Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions. N.-Y., 2006.

<sup>31</sup> MacLeod S. Rethinking museum architecture: Towards a site-specific history of production and use // Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions. N.-Y., 2006. P. 9-25.

<sup>32</sup> Типологизация музейных сооружений по различным признакам представлена в работах Naredi-Rainer P. Museum building – a design manual. Basel, 2004; Newhouse V. Towards a new museum. New York, 1998; Giebelhausen M. Museum architecture: a brief history // A companion to museum studies. Blackwell Publishing, 2006. P. 223-244.

<sup>33</sup> Zeiger M. New Museums: Contemporary museum architecture around the world. N.-Y., 2005.

культурный контекст генезиса и развития музейной архитектуры;

3. описать взаимосвязь, существующую между мировоззрением и архитектурой музейного здания на каждом этапе эволюции музейной архитектуры;

4. выявить характерные для каждого периода особенности структуры музейного пространства;

5. выделить основные типы музейных зданий и осуществить их комплексный анализ исходя из понимания феномена музея и музейной архитектуры как целостной системы;

6. установить степень влияния западноевропейской и национальной традиций на внешний облик отечественных музеев.

**База исследования:** музейные сооружения, находящиеся в странах Западной Европы и в России.

**Хронологические рамки** исследования охватывают период с конца XV в. до настоящего времени.

Географические рамки исследования охватывают Европейский регион и Россию, что обусловлено схожестью культурных процессов на исторических этапах, рассматриваемых в диссертационном исследовании, которые позволяют объединять культурные процессы в единые тенденции и выявлять закономерности в развитии музейной архитектуры.

### **Теоретико-методологическая основа исследования**

В связи с тем, что исследование направлено на анализ архитектурных форм музея, их трансформации в историко-культурном контексте, на выявление соответствующих социокультурных функций музея, то представляется логичным применять комплексный метод изучения вопроса. Специфика применяемых методов и подходов обуславливается следующими факторами. Во-первых, музей с его зрелищной доминантой, осуществляющий своего рода «институализацию взгляда» в современной культуре и продуцирующий критерии и оценки произведений искусства, сам очень редко становится предметом анализа в качестве единства своих пространственных и социокультурных характеристик. Во-вторых, музей представляется синтетическим культурным феноменом, в котором переплетаются не только эстетические и культургенерирующие, но и утилитарные смыслы (вплоть до идеологических).

На основании данной установки, анализ архитектуры музея следует проводить на нескольких уровнях. Первый уровень – историко-культурный – позволит аккумулировать наиболее очевидную и доступную информацию о содержании архитектурной формы музея, начиная с появления первых музеев и заканчивая современными проектами. Следующие уровни анализа – герменевтический и семиотический. Именно данные подходы позволят осуществить аналитику конкретных архитектурных музейных форм и сформировать общую картину стратегий развития музейной архитектуры как

символической структуры в культуре. Историко-культурологическое исследование с элементами философской рефлексии является заключительным этапом на пути к построению единой картины эволюции архитектурных форм музея. Указанный метод даст возможность обобщить накопленный на предыдущих уровнях исследования материал.

Для упорядочения совокупности изученных примеров музейной архитектуры на основе присущих им общих признаков автором применялся типологический анализ.

Кроме того, исследование опиралось на коммуникативную модель музея, разрабатывающуюся в работах М. Б. Гнедовского, В. Ю. Дукельского, З. Странского, Е. Е. Кузьминой, Н. Г. Макаровой, Т. П. Полякова, М. Ю. Юхневич и др.<sup>34</sup>. Информационно-семиотический подход к музею рассматриваются в трудах Н. А. Никишина, воспринимающего музей, как носитель особого вида социокультурной информации и инструмент познания.

Согласно научной позиции словацких музееведов З. Странского и А. Грегоровой, суть музееведческих исследований должна состоять в познании специфического «музейного отношения» человека к действительности, следствием которого и являются музейные коллекции и сам музей.

Базовым для данного исследования является подход к музею, как к институту памяти, одна из ключевых задач которого состоит в хранении и актуализации объектов прошлого, в «обеспечении участия ретроспективной информации в деятельности современного человека»<sup>35</sup>. Теоретические основания для такого подхода к музею содержатся в работах исследователей культурной памяти: П. Нора, Я. Ассман, А. Ассман, П. Хаттона.

Поскольку европейская культура рассматриваемого периода представляет собой сложный и многоплановый феномен, в рамках исследования предлагается выделить ряд ключевых особенностей, влияющих на роль и функции музея в культуре, как хранителя объектов прошлого, и объединить их в парадигмы, которые можно охарактеризовать как стратегии отношения к прошлому. Каждая из этих стратегий соответствует определенному этапу развития музейной архитектуры и позволяет определить культурный контекст, в котором происходила ее эволюция. Предлагается выделить три ключевые стратегии отношения к прошлому, нашедших свое отражение в архитектуре

---

<sup>34</sup> Гнедовский М.Б., Дукельский В.Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музей – культура, общество: сб. науч. тр. М., 1992; Гнедовский М.Б. Коммуникационный подход в музееведении: теоретические и прикладные аспекты: дис.... канд. ист. наук. М., 1994; Дукельский В.Ю. Пространство публичного одиночества // Музей и личность. М., 2007; Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. М., 1991; Кузьмин А. С., Кузьмина Е. Е. О диалектике функций историко-культурного музея (музей как средство межкультурной трансляции и внутрикультурной рефлексии) // Музеи мира. Музееведение. Сб. науч. тр / НИИ культуры. М., 1991; Макарова Н. Г. Музей как социально-эстетический феномен: дис.... канд. философ. наук. М., 1987; Поляков Т. П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) М., 1997; Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей. М., 2001 и др.

<sup>35</sup> Грусман М.В. «Музей как институт формирования исторической памяти» [Электронный ресурс] // URL: <https://cvberleninka.ru/article/n/muzev-kak-institut-formirovaniya-istoricheskoy-pamyati> (дата обращения 20.10.2017)

музеев: эстетизация прошлого, характерная для Ренессанса; сциентистское отношение к прошлому, характерное для новоевропейского сознания; утилитарное отношение к прошлому, особенно ярко выразившееся в XX веке. Доминирование какой-то одной стратегии не означало отсутствие других: они продолжали существовать, дополняя друг друга.

### **Научная новизна исследования**

В работе прослеживаются последовательные изменения музейной архитектуры в исторической перспективе, ее связь с местом музея в культурном пространстве, а также, связь экспозиции музея с его внешним обликом. Ключевая идея исследования состоит в том, чтобы показать взаимосвязь роли музея в культуре в разные эпохи с его архитектурным обликом, то есть, что архитектура музея непременно коррелирует с его социокультурной функцией. В исследовании связываются конкретные архитектурные формы и стили с исторической ролью музея в новоевропейской культуре. Опыт анализа музейной архитектуры в таком аспекте проводится впервые и представляется важным не только для теории и истории культуры и искусствоведения, но и для философии.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Музейная архитектура в качестве системного элемента музейной деятельности может быть рассмотрена как инструмент для достижения различных целей – от личностной идентификации до экономического и культурного развития региона.
2. Этапы развития музейной архитектуры отражают последовательные изменения роли и функций музея как социокультурного института.
3. Взаимосвязь между стратегиями отношения к прошлому и архитектурой музейных зданий демонстрирует универсальность музея как культурного феномена, способного воплощать и интегрировать различные модусы культуры.
4. Структура внешнего и внутреннего пространства музея зависит от специфики отношения к хранимому предмету.
5. Появление новых форм музейной архитектуры в XX в. отражает изменения, произошедшие в самосознании европейской культуры.

### **Теоретическая значимость работы**

Музей как культурная форма приобрел иной ракурс анализа с позиции архитектуры. Это вносит вклад в теорию музееведения, поскольку тип музейного здания связан с функциями музея и, следовательно, невозможно рассмотрение его как культурного института вне связи с музейной архитектурой.

Кроме того, разработанный автором алгоритм исследования, предполагающий выведение наиболее существенных характеристик архитектуры музейных зданий из культурной ситуации различных эпох, может

быть использован при изучении других структурных элементов системы музея и выявлении взаимосвязей между ними.

### **Практическая ценность диссертационного исследования**

Выводы диссертационной работы можно использовать при подготовке лекционных курсов по теории и истории культуры и по музееведению (например, в лекциях, посвященных музейной экспозиции, теории музейной коммуникации, в рамках курса «Музеи мира», «Архитектура музея»).

**Структура диссертации** включает в себя введение, три главы, заключение и библиографию.

### **Основное содержание работы**

В западноевропейской культуре музей выполняет не только функции по собиранию и хранению артефактов, но и является отражением социокультурной ситуации во всем многообразии ее аспектов.

Будучи «культурной формой» в самом широком значении, музей содержит и удерживает определенный культурный смысл. Он фактически является «лицом» или «ликом» культуры, воплощая ее внутренние динамические процессы, и отзываясь на них изменением собственной формы. Однако, музей обладает и собственной фактической данностью – коллекциями, идеей, историей и т.п. С этой точки зрения, он предстает уникальной «формой», которая помимо воплощения общекультурного, то есть не своего собственного, а чужого смысла, содержит еще и автономную идею.

Оставаясь формой культуры, одним из ее измерений, музей включает в себя содержание, которое также вынуждает его формироваться, принимать облик. Вследствие чего, можно утверждать, что музей подвержен в качестве культурного топоса влиянию двух факторов: действию общекультурных смыслов, которые невозможно игнорировать, и обременению внутренними смыслами. В результате музей еще до всякой конкретизации в виде культурного института, площадки, организации, коллектива и проч. вынужден конституировать себя исходя из влияния двух этих факторов. По своей сути и структуре история музея и представляет собой постоянный процесс объединения двух факторов в единый вектор развития музея.

Рефлексия оказывается не второй, а первой природой музея и единственным его смыслом. Казалось бы, музей является хранителем знания, однако именно музей создавая конфликт в сущем, читай в культуре, путем разрыва контекста этой культуры, - усиливает культурные смыслы. Пока не зафиксирована хотя бы одна система отсчета (музей), культура оказывается в ситуации глобального движения, эквивалентного покою, музей же создает возможность рефлексивного движения, то есть формирования условий культурной самоаналитики и саморефлексии.

Одним из вариантов, к которому мы можем прибегнуть, описывая музей в качестве культурной формы, будет обращение к следующим концептам: история, архив и память. Все три феномена имеют непосредственное

отношение к фиксации сущего (культуры). Однако не все они проясняют идею и смысл музея в контексте культурного движения.

История, будучи результатом рефлексии уже не может стать источником культурной рефлексии. Исторический нарратив уже тем, что является нарративом (то есть чем-то «сказанным») закрывает любые возможности в улавливании сущего. Архив, представляя собой неупорядочиваемое множество смыслов и предметности, скорее выступает одним из свойств культуры, которое, согласно Б. Гойсу, обеспечивает ее временную длительность и продолжительность, но не выдвигает никакой собственной возможности по отношению к культуре. По своей сути культура и есть архив, бесконечно существующий и постоянно трансформирующийся. Таким образом, архив не схватывает идею музея с его противоположным культуре движением, и оборачиванием ее «вспять».

Последний феномен – память – более всего подходит для аналитики музея. Музей, забирая у реальности ее фрагменты и обращая их на самих себя, производит то же, что и память, которая отбирает уже «снятые» формы у реальности и komponует их в пластичные актуальные конструкции смыслов, которые благодаря своей доступности и способности к изменению оптики и валентности, как бы противостоят сущему, тем не менее, это сущее ставя под вопрос, тем самым его легитимируя.

Музей оказывается даже не коллективной памятью, а памятью культуры вообще. Потому как архив не обеспечивает возможность взгляда культуры на саму себя, а история в очень узком диапазоне фиксируется на конкретных элементах культуры. Музей более пластично организует память культуры, тем самым, не давая ей саму себя бесконечно и хаотично воспроизводить.

Феномен памяти реализуется в процессе аккумуляции и трансляции знания о прошлом. Музей, проводя постоянную работу по комплектованию и экспонированию коллекций, распространяя знания о прошлом, в том числе посредством широкого спектра образовательных программ, создает социальную память, вместе с тем выполняя присущий ей комплекс социальных функций.

Музей как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма возникает в тот момент, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»<sup>36</sup>. Будучи хранилищем артефактов истории, музей выступает, таким образом, как особая форма отношения к прошлому и оказывается связан с особенностями его восприятия в тот или иной период. То есть в музее производятся и творчески развиваются ценности и нормы, регулирующие взаимодействие индивидов, групп, общества с историческим прошлым и по поводу прошлого, вырабатываются механизмы достижения социального согласия относительно концептуальных моделей прошлой действительности.

Воспоминание на индивидуальном или коллективном уровне не является нейтральным, формирование образа прошлого происходит под влиянием

---

<sup>36</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 52.

разных интересов социальных групп и индивидуумов, а функциональная специфика музея как института заключается в генерализации и стабилизации смыслового консенсуса относительно прошлых состояний общества. Являя собой один из элементов системы культуры, музей осуществляет функцию осмысленно-селективной переработки социокультурного опыта, производства, сохранения и воспроизводства, творческого преобразования историко-культурного образца. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Генерализация музейных интерпретаций прошлого происходит в процессе комплектования коллекций, научно-фондовой, экспозиционно-выставочной работы; разрабатываемые концептуальные схемы обретают характер объективности, материализуясь в виде отдельных музейных предметов, коллекций, собраний, экспозиций и выставок.

Статус, авторитет, значимость транслируемых музеем культурных и исторических оценок, установок и мнений в качестве истины очень высоки. Это происходит главным образом потому, что музейные способы передачи знаний основаны на непосредственном контакте с предметами — подлинными фрагментами, остатками ушедшей действительности, свидетельствами конкретных явлений, событий, фактов.

Музей институционализирует нормативные модели, образцы поведения, которые определяют, что в данном обществе считается должным, законным или ожидаемым образом действия в отношении исторического прошлого и предшественников, формирует отношение (ценностные и когнитивные аспекты) к миру символических объектов, репрезентирующих прошлое. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Любое знание о прошлой реальности для признания его в качестве истины должно соответствовать вырабатываемым экспертами правилам, критериям<sup>37</sup>. Последние подвижны, изменчивы, но существуют в каждом обществе в каждый момент времени, в том числе и для научного знания о прошлом (исторического знания). Лишь отвечая определенным требованиям и будучи признанным соответствующим экспертным сообществом, тот или иной исторический дискурс начинает участвовать в конструировании прошлой реальности.

Многообразие вариантов прошлого, существующих одновременно в обществе, зависит от степени дифференциации социальной структуры, появление же новых происходит по мере ее изменения. Однако в любом обществе существует некая общая картина прошлого, позволяющая осуществлять социальное взаимодействие на основе единой общепринятой системы значений; признание последней конкретным обществом (группой,

---

<sup>37</sup> Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 244.

коллективом) в качестве ценностно-нормативных образцов, репрезентирующих прошлое, означает ее институционализацию.

Для музея, имеющего дело с материальными объектами, интерес представляет идея о трех типах прошлого, сформулированная М. Окшоттом<sup>38</sup>. Первое прошлое является составной частью настоящего. Оно объединяет все созданное в прошлом и используемое в настоящем, при этом фактически не воспринимаемое как Другое. Второе прошлое — зафиксированное или сохранившееся — по сути, является тем, что в современной терминологии именуется источниками или, если типологизировать исторические источники, «остатками» (воспринимаемые как созданные в прошлом, т. е. отличные от современных, артефакты, продолжающие свое бытование или вышедшие из употребления, но при этом сохраняемые). Третье прошлое — это образ, модель прошлой реальности, который конструирует знания о ней.

Именно третий тип прошлого, находя отражение в интерпретативных схемах, может быть источником положительного или отрицательного опыта и находить выражение в архитектурном облике музея.

Становление исторического сознания в Новое время привело к тому, что уже в XVIII в. история превратилась в важный социокультурный фактор. С этим связаны и высокий общественный авторитет истории, и интерес к историческим знаниям, ставший чуть ли не обязательной характеристикой любого образованного человека. В XIX в. продолжало расти общеобразовательное влияние истории; знание прошлого, чтение исторических сочинений стали ключевыми показателями образованности уже весьма широких слоев населения. Появились разнообразные исторические общества, журналы, популярными стали путешествия по историческим местам, создавались публичные музеи с коллекциями древностей, возникло экскурсионное дело. Назначение истории было не только образовательным, но и пропагандистским. XIX век был временем, когда общественное мнение образованных слоев стало заметным фактором влияния на политический процесс, производимые историей знания широко востребовались и обществом, и политической властью. Однако в начале XX в. общественный интерес к истории стал убывать, что объясняется процессом становления отдельных социальных наук: социологии, антропологии, экономики, психологии, взявших на себя исследование многих актуальных проблем развития современных обществ, ранее изучавшихся в рамках исторического знания<sup>39</sup>. Однако уступив социальным наукам многие задачи, связанные с необходимостью осмысления настоящего, история по-прежнему сохраняет функции, связанные с упорядочением и конструированием прошлого, его презентацией в настоящем.

Изменения, происходящие в коллективном самосознании, способствуют учреждению новых, с точки зрения содержания деятельности, или трансформации тематики уже существующих музеев. Выявленные взаимосвязи

---

<sup>38</sup> Герасименко Е. Е. Музей в институализации социальной памяти. СПб., 2012. С.90

<sup>39</sup> Там же.

свидетельствуют об исторической изменчивости характера взаимодействия этих явлений, что представляется важным для анализа роли музеев в функционировании коллективной идентичности.

Соответственно и созидание прошлого происходит дифференцировано в рамках различных конститутивных элементов, образующих социальную структуру данного общества и вырабатывающих специфические системы значений, представляющих собой различные в тематическом отношении «смысловые подуниверсумы».

Таким образом, определения прошлой социальной реальности, формируемые в религии, науке, искусстве и других культурных традициях, будут иметь принципиальные различия, обусловленные (помимо того, что их носителями являются различные группы экспертов, выражающие определенные социальные интересы) свойствами самих символических систем, посредством которых образцы обретают свое содержательное воплощение, и могут аналитически рассматриваться как дифференцированные сегменты социальной памяти.

Музей, таким образом, наравне, с библиотеками и архивами оказывается важнейшим институтом памяти, что выражается в том числе и в их архитектурном облике.

Архитектура музея отражает три параметра: 1) тематику деятельности, т. е. аспекты историко-культурной действительности, социального опыта, которые становятся объектом интерпретационной деятельности музеев; 2) типы артефактов, посредством которых объективируются данные концептуальные схемы, в более широком смысле составляющие основу деятельности музеев; 3) типологическую специфику музея, обусловленную его связью с другими компонентами институциональной структуры, определяющими, в конечном счете, и селекцию тем, и типы предметов, и интерпретацию материала.

Причинами трансформации музейной архитектуры могут быть как факторы стилистического (смена течений и направлений в искусстве, личных предпочтений архитектора и пр.), так и мировоззренческого характера, один из них – стратегии отношения к прошлому. Они включают репрезентируемые в настоящем, объективированные в символической форме смыслы относительно прошлых состояний общества, признаваемые его членами в качестве фактической реальности и ценностных образцов, и актуализируемые также в их деятельности по аккумуляции и трансляции этого знания.

Под воздействием стратегий отношения к прошлому формируется культурная ситуация, меняющая соотношение уже существующих функций музея и добавляющая новые. А так как все элементы музейной системы тесно взаимосвязаны, то любые изменения, происходящие в ней, будут сказываться на структуре и облике музейного здания.

Стратегии отношения к прошлому можно определить, как ориентацию на определенный образец как исторический прототип и моделирование современности по образцу идеализированного исторического прошлого. Поскольку общество – это постоянно эволюционирующая система, то

содержание памяти находится в постоянной динамике, изменяясь вместе с его социальной структурой, что выражается в появлении новых, актуализации, переозначивании уже существующих, а также изменении объяснительных схем, устанавливающих смысловые связи между отдельными фрагментами объективированного опыта.<sup>40</sup>

Картина прошлого, составляющая содержание социальной памяти, формируется в различных системах теоретической традиции, а именно мифологии, теологии, науки, одновременно сосуществующих в обществе. Научная картина прошлого формируется в рамках комплекса обществоведческих/гуманитарных дисциплин, собирательно именуемых историей или исторической наукой, субъектом этого процесса выступают и музеи. Социальный статус, функции истории детерминируют развитие музеев, содержание их деятельности, общественную роль, поскольку именно социальные функции истории определяют объем и в определенной степени содержание циркулирующего в обществе исторического знания<sup>41</sup>.

Итак, музей как культурная память, выступает в конкретном виде, - а именно в виде архитектурного сооружения. Отбрасывая монументальность, материальность и конструктивизм архитектуры в качестве стереотипов, мы редуцируем музей к конкретной логике возврата сущего самому себе, разворота культуры к самой культуре, смыслополагание к смыслу, не обеспеченному конкретной формой и, следовательно, утратой части смысла. В итоге, архитектура музея это прежде всего архитектура памяти, а значит совершенно не очевидно, что идею архитектуры музея следует выводить из идеи музея. Архитектура по отношению к музею выступает возможностью и способом конституировать музей, и вслед за ним культурную память

Поэтому логичным кажется рассматривать эволюцию музейной архитектуры именно в контексте эволюции социальной памяти. Для выявления закономерностей эволюции музейной архитектуры предлагается алгоритм исследования, включающий выявление особенностей восприятия прошлого, характерных для определенного периода в истории культуры, функций музея, возникших под воздействием той или иной стратегии, и рассмотрение их влияния на архитектуру специально построенных музейных зданий.

В современной литературе под «музейной архитектурой» понимаются и приспособленные под музей здания любого назначения, и специально построенные здания. По данным ЮНЕСКО, более восьмидесяти процентов музеев размещается в помещениях, первоначально служивших другим целям – во дворцах, церквях, усадьбах, общественных зданиях и т. д. Многие из зданий являются памятниками истории, культуры, архитектуры, и организация в них музеев преследует двоякую цель: сохранение архитектурного наследия и использование под музейные нужды. Один из главных недостатков подобного приспособления заключается в том, что здания, строившиеся для иных функций, несут в себе иные смыслы, сообщают коллекциям дополнительные

---

<sup>40</sup> Герасименко Е. Е. Музей в институализации социальной памяти. СПб., 2012.

<sup>41</sup> Савельева И. М., Полетаев А. В. Знания о прошлом: теория и история. Т. 1. — С. 375.

коннотации, которыми они изначально не обладали. Здесь же скрываются и вопросы этического характера, о том, например, допустимо ли выставлять в бывшем здании церкви зачастую провокационное современное искусство. Специально построенные здания лишены предыстории и представляют собой целостное сооружение, где музейные функции находятся в единстве с фасадами и интерьерами.

В европейской истории можно выделить три ключевые стратегии, нашедшие свое отражение в архитектуре музеев: эстетизация прошлого, характерная для Ренессанса; сциентистское отношение к прошлому, характерное для новоевропейского сознания; утилитарное отношение к прошлому, особенно ярко выразившееся в XX-XXI вв. Динамизм их содержания также является объективным свойством и обусловлен, во-первых, особенностями механизмов аккумуляции и трансляции знания о прошлом общества от поколения к поколению, а также происходящими в самом обществе трансформациями, в результате которых изменяются статусные позиции единичных и коллективных социальных субъектов, задающих те или иные перспективы видения прошлого.

Эстетическая стратегия интерпретации прошлого, возникшая в эпоху Возрождения вместе с первыми формами коллекционирования, характеризуется прежде всего восприятием его как эстетического объекта. Открытое гуманистами античное искусство, изменив художественные представления эпохи, стало вызывать восторженное преклонение. И, став предметом коллекционирования, оно начало восприниматься и как источник знаний, и как источник эстетического наслаждения. На данном этапе у подобных собраний живописи или скульптуры (которые считаются протомузейными формами) была только одна функция – они не исследовались, не хранились (в современном понимании этого слова), не реставрировались, ими только наслаждались. Соответственно для реализации этой функции формируются и первые музейные пространства.

В Новое время в мировоззрении начинает доминировать сциентистская<sup>42</sup> (научно ориентированная) или познавательная составляющая, которая оказала сильнейшее воздействие на все сферы культуры. Одним из главных факторов здесь стала новая, по сравнению с Возрождением, стратегия отношения к прошлому: акцент с эстетического наслаждения «объектами прошлого» смещается на их изучение, осмысление исторической реальности. Сциентистская парадигма характеризуется ориентацией на фактичность, а также рефлексивностью, то есть критическим отношением к прошлому, и систематичностью подхода, которая выражается в выстраивании объяснительных схем к прошлому. В связи с этим эстетическая функция трансформируется в демонстрационную и отходит на второй план, доминируют

---

<sup>42</sup> Термин «сциентистский» используется автором для обозначения рационального, научно ориентированного мировоззрения Нового времени, в противовес Ренессансному мировоззрению, и никак не связан со «сциентизмом» – позицией, в основе которой лежит представление о научном знании как о наивысшей культурной ценности и достаточном условии ориентации человека в мире, идеалом для которой выступает не всякое научное знание, а прежде всего результаты и методы естественнонаучных познания.

теперь исследовательская и образовательная функции, что непосредственно сказывается на облике музейных зданий.

В XX в. пути музея и истории расходятся. Некогда единый облик музея распадается и начинает зависеть от целей, которые преследовали создатели при проектировании музея. Музей становится заложником тенденции к идеологизации прошлого, к использованию его для решения политических, экономических и социальных задач. Теперь, несмотря на то, что основными для музея декларируются функции хранения и просвещения, действительным предназначением для него становится формирование культурной среды того или иного региона и культурного уровня конкретных социальных групп<sup>43</sup> (что хорошо видно на примере строительства музеев в так называемых “депрессивных районах”). Именно эта особенность музейной архитектуры XX-XXI вв. не позволила сохранить в третьей части исследования хронологический порядок изложения, использованный в первых двух частях, автор лишь выделяет ключевые пути ее развития в этот период.

Гендерные, этнические, региональные и прочие группы претендуют на свое видение прошлого. Средством визуализации этих концепций становятся музеи и отдельные музейные экспозиции, для создания которых используются объекты, значимые для данного конкретного сообщества: «их ценность, цена, их символическое, связанное со статусом, значение суть социальные факты»<sup>44</sup>. Таким образом, расширяется тип памятников или объектов наследия, включаемых в систему музейной деятельности. Актуальные с точки зрения группы явления, факты прошлого не всегда, в том числе и по объективным причинам, могут быть обеспечены подлинными памятниками, и тогда они предметно, материально репрезентируются посредством копий, реконструкций или воспроизведений объектов. Таким образом, социальная память становится одним из непосредственных факторов, обуславливающих расширение типа музеефицируемых объектов, а также появление музеев, в работе которых наличие подлинных памятников не играет решающей роли. Этот феномен уже стал объектом теоретической рефлексии, в музееведческой классификации появились понятия «учреждения музейного типа», «парамузеи»<sup>45</sup>.

Сегодня можно наблюдать воплощение стратегий памяти и отношения к прошлому в музейной архитектуре. Различные рецепции прошлого, воплощенные в зданиях музеев, на фоне сооружений XX в. оказываются легко обнаружимыми и самоочевидными, тем самым манифестируя изменяющуюся роль музея в культурно-историческом континууме. Взаимосвязь между стратегиями отношения к прошлому – эстетизацией, сциентистским и утилитарным отношением – и архитектурой музейных зданий демонстрирует универсальность музея как культурного феномена, способного воплощать и интегрировать различные модусы культуры.

---

<sup>43</sup> Акулич Е. М. Музей как социокультурный институт. Автореф. диссер. М., 2004.

<sup>44</sup> Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 40.

<sup>45</sup> Чувилова И. Классификация музеев и проблемы наследия. Музей. № 5. 2009 С. 24.

## **Заключение**

В ходе исследования были рассмотрены закономерности развития музейной архитектуры на основе культурологического подхода, и сделан вывод, что данный феномен отображает историю развития музея как социокультурного института, которая детерминируется процессами, происходящими в культуре.

В качестве одного из таких процессов были рассмотрены стратегии отношения к прошлому, то есть ориентация в ту или иную эпоху на определенный образец как исторический прототип и моделирование современности по образцу идеализированного исторического прошлого. Изменения в системе музея, происходившие под воздействием этих парадигм, неизбежно влияли на состояние и соотношение всех его структурных элементов. В связи с чем на каждом этапе развития культуры возникал новый образ музея, который находил воплощение в архитектуре музейных зданий.

Различные формы музея, рассмотренные в исследовании, их генезис и развитие, свидетельствуют о том, что нельзя говорить о существовании единой формы и единой концепции музейной архитектуры. В частности, можно обозначить некоторые пространственные формы экспозиции, предшествующие появлению специально построенных зданий, такие как кабинеты естественной истории, студиоло, кунсткамеры как первый тип публичного музея. Обусловленные наличием у ренессансных частных собраний одной функции, они представляли собой простейшие архитектурные формы, но при этом имели ряд принципиальных отличий от сходных пространств, существовавших в эпоху Античности и Средние века.

Становление музея как социокультурного института и музейной архитектуры, как самостоятельного типа зодчества, связано с изменением стратегии памяти с эстетической, характерной для эпохи Возрождения, на сциентистскую, и привнесением в его деятельность социальных функций, таких идеологическая, образовательная, экономическая. То есть музейное собрание становится, прежде всего, не носителем научного знания или источником эстетического переживания, а важным элементом социальной структуры. Изменение статуса музея в культуре и увеличение числа его функций не только потребовало обособленного здания, но и определило его облик. Так возник образ музея-храма и позднее музея-дворца. Два этих типа музейного здания были распространены по всей территории Западной Европы и просуществовали дольше чем парадигма памяти, их определившая. Их отголоски можно найти и в образцах новейшей музейной архитектуры начала XXI в.

XX в. привнес в культуру ряд изменений, поставивших под сомнение основы существования музея в его классической форме. Единая стратегия памяти, существовавшая на предыдущих этапах развития музея, исчезает, прошлое продолжает трактоваться исходя из существующего контекста, однако он сменяется чрезвычайно быстро и оказывается подчинен большому числу

факторов. В результате возникает ряд противоречий между декларируемыми целями и задачами музея и функциями, которые он на этом этапе действительно выполняет в культуре, что порождает не характерное для XVIII-XIX вв. разнообразие архитектурных решений. Музей оказывается в зависимости от внешних по отношению к нему факторов, политической, экономической, культурной ситуации.

На основе проведенного анализа наиболее известных примеров музейной архитектуры с XVIII по XXI вв. можно сделать следующий вывод: современные музейные здания выполняют не только служебную роль оболочки для экспозиции, но сами представляют собой центр внимания, в то время как в прошлом роль архитектуры музея была более подчиненной.<sup>46</sup> Музейное здание само по себе становится объектом интереса, приобретая черты самоценного музейного экспоната с присущими ему свойствами аттрактивности и ассоциативности. Музейные здания в этот период насыщены символикой, что активно воздействует на зрительный опыт посетителей. Они будят воображение, творческие способности зрителей, активно коммуницируют с ними, заставляя думать.

На многочисленных примерах было показано, как музейная архитектура делала зримыми различные модели и концепции музея. Очевидно, что из средства передачи сообщений специализированная архитектура музейных зданий к настоящему моменту сама превратилась в сообщение, обрела свое самостоятельное значение.

Если говорить о перспективах, то за рамками данного исследования оказались приспособленные под музеи постройки. Вопрос приспособления зданий различного назначения под музейные функции, остается актуальным, несмотря на активизацию музейного строительства последних десятилетий. Особенно активно в этот процесс вовлечена индустриальная архитектура, тогда как ранее для этих целей в основном использовались дворцовые и культовые постройки. В этом контексте представляется интересным вопрос механизма выбора типа сооружения под приспособление, обусловленность его идеологическими или экономическими факторами. Особый интерес представляет проблема восприятия архитектурного комплекса музейными посетителями и его воздействия на процесс музейной коммуникации.

---

<sup>46</sup> Чугунова А. В. Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения. СПб., 2012. С. 95.

### **Список работ, опубликованных автором по теме диссертации.**

**Статьи, опубликованные автором в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России:**

1. Сурикова К.В. Экзистенциальные основания музейной архитектуры // Обсерватория культуры. 2010. № 5. С. 62-65.
2. Сурикова К.В. Развитие архитектуры музея в России в контексте европейского музейного строительства // Этносоциум и межнациональная культура. 2009. № 7 (23). С. 137-148.
3. Сурикова К.В. Рецепции прошлого в образе музея // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2009. № 4. С. 108-112.
4. Сурикова К.В. Стратегии отношения к прошлому как фактор эволюции музейной архитектуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2009. № 2. С. 225-230.
5. Сурикова К.В. Генезис музеефикаторской парадигмы в эпоху Возрождения // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Серия «Философия», № 4, 2009. С. 199-206

**Иные публикации автора по теме диссертации:**

1. *Surikova K.* Memorialisation of the Events of the Second World War in Russia and Belarus // Catastrophe and challenge - Cultural heritage in post-conflict recovery. Conference Proceeding. Cottbus: Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg IKMZ-Universitätsbibliothek, 2017. P. 209-216.
2. Сурикова К.В. Музей в эпоху новых медиа // В сборнике: Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах – важнейшие факторы стабильного развития России. Омск: Издательский дом «Наука». 2016. С. 417-419.
1. Сурикова К.В. Форма и функция в музейной архитектуре XX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2015. № 2. С. 79-84.
2. Сурикова К.В. Музей и культурная память в контексте эволюции музейной архитектуры // В сборнике: Музеи, библиотеки и архивы как институты исторической памяти. Сборник научных статей, докладов и тезисов VI Международных музейных чтений. 2014. С. 85-91.
3. Сурикова К.В. Архитектура современного мемориального музея // В книге: Вестник Ленинского мемориала. Материалы межрегиональной научной конференции «Мемориальный музей и общество». Министерство искусства и культурной политики Ульяновской области, Областное государственное автономное учреждение культуры «Ленинский мемориал». 2013. С. 59.
4. Сурикова К.В. Эволюция музейного образа: от музейона к белому кубу // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 11-17.