

УДК 069; 72.03; 725  
ББК 85.11  
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-242-281

Владимир Фролов

# Архитектура музеев архитектуры. От здания-учебника к «коллекции функций»

В мире всего несколько музеев архитектуры, обладающих специально построенными для них зданиями. Тем они важнее: подобное сооружение неизбежно становится своего рода манифестом зодчества. В статье рассмотрены наиболее значимые примеры объектов указанного жанра: Королевский музей архитектуры в Лондоне, Германский музей архитектуры во Франкфурте, Музей ArkDes в Стокгольме, а также Датский архитектурный центр. Во всех случаях облик сооружения раскрывает идеологию музея, а само оно становится еще одним «экспонатом». Архитектура музея проанализирована во взаимосвязи с программно-концептуальным характером институций, а также стилиевой эволюцией зодчества XIX—XXI веков.

Ключевые слова:

музей архитектуры,  
Унгерс, Монео, Колхас,  
здание-экспонат,  
неоготика, постмодернизм, эклектика,  
суперэлектика.

## ВВЕДЕНИЕ

Когда мы говорим «музей», то имеем в виду институцию и/или ее здание. В случае музея архитектуры ситуация особая: музей-здание выступает в качестве вместилища для коллекции, цель которой — репрезентировать произведения зодчества, а это прежде всего другие здания<sup>1</sup>. Проблема демонстрации архитектуры в музее, как формулирует Джон Харрис, по сути, состоит в том, чтобы «внести внутрь некоторую идею о том, что собой представляет внешний предмет» [42, p. 21].

Архитектура музея старше музея архитектуры. Эмансипация музея в качестве отдельного культурного феномена произошла в эпоху романтизма [9, с. 30]. Западная культура со времени Ренессанса двигалась ко все большей специализации и фрагментации, а соответственно и к усложнению системы репрезентации искусств. Внутри ориентированного на античность классицизма зарождалась эклектика. Музей, существовавший сперва под сенью монархической власти, постепенно превращался в общедоступную площадку, что требовало организации отдельного пространства. Проекты музейных зданий появились еще в начале XVIII века<sup>2</sup>, а в 1779 году в Касселе императором Фридрихом II был открыт первый публичный музей Фридрицианум, построенный по проекту Симона Луи дю Ри. Программа институции отражала идею репрезентации универсума, а потому под одной крышей здесь собрались как художественная, так и естественно-научная коллекция. Стилем, способным создать достойное обрамление для подобного объединения, стал неоклассицизм. Во второй половине XVIII столетия сложилась

<sup>1</sup> Общая эволюция архитектурного музея рассмотрена нами в статье: [25].

<sup>2</sup> В 1704 году проект музея был создан Леонхардом Кристофом Штурмом, далее возник целый ряд предложений подобных сооружений, в том числе эскизы Корнелиуса Джонсона и Джона Варди для Британского музея (1754) и известные «идеальные музеи» Этьена-Луи Булле (1783) и Жана-Никола-Луи Дюрана (1800). См.: [23, с. 39–42; 41, p. 21].



1. Жак Лаваль. Зал музея французских памятников со статуей Генриха IV, короля Франции. 1815  
Эстамп. Государственная библиотека, По, Р. 67.44.13

и ведущая пространственная типология музейного помещения — галерея, позволяющая выставить предметы в определенном порядке, отделив их от интерьерного декора<sup>3</sup>.

Новый импульс развитию музеев и их специализации дала Французская революция. Художественные ценности становились «народным достоянием», а сама система искусств требовала равенства жанров. Так, в проекте идеального музея Ж.-Н.-Л. Дюрана предполагалось выделить одинаковые по объемам залы для каждого из знатнейших искусств: живописи, скульптуры и архитектуры<sup>4</sup>. История превращения королевской резиденции Лувра в общедоступный музей (открыт

3 Один из первых примеров подобной типологии — галерея Виллы Альбани, построенная по проекту Карло Марцонио в Риме в 1761 году [45, р. 115].

4 Одной из вех, обозначивших начало процесса обособления и эмансипации родов искусств, предполагавшей их строгое разграничение, стал трактат Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Представляется, что указанный процесс обусловил и необходимость создания образовательных и репрезентационных институций (музеев), соответствующих направлениям. О долгосрочных дискурсивных эффектах труда Лессинга (теория медиум-специфичности у К. Гринберга и Р. Краусс) см.: [10, с. 21].

в 1793 году) демонстрирует логичное желание инициаторов процесса дать в нем место и для архитектурного отдела [48, р. 34]. Здание королевской резиденции было необходимо приспособить для наиболее удобной демонстрации произведений различных видов искусств, но экспонаты зодчества (прежде всего подлинные фрагменты декора, слепки) оказывались чересчур громоздкими и тяжелыми элементами, и до реализации планов, в которые были активно вовлечены зодчие Ж.-Г. Легран и Ж. Молино, дело так и не дошло<sup>5</sup>. В то же время сам бывший королевский дворец, лишившись первоначальной функции, превращался в своего рода ценный историко-архитектурный экспонат.

Французская революция, как столетия спустя русская, вела к социально-политическим реформам, предполагавшим, в частности, радикальную секуляризацию, а значит, существенным образом менялась иерархия типов зданий. В определенном смысле именно музей занимал теперь место храма, и сам храм становился музеем.

Для исследуемой нами темы парадигматическое значение имеет возникший в результате указанного процесса в Париже Музей французских памятников. И хотя это учреждение, разместившееся в монастыре Малых августинцев, не было в строгом смысле архитектурным музеем, тем не менее его вполне можно считать явлением родственным. История основанной в 1795 году Александром Ленуаром институции подробно проанализирована в статье Э. Видлера [51]. Коллекция музея к 1799 году, согласно изданному тогда каталогу, насчитывала свыше 500 скульптур и архитектурных декоративных элементов. В 1796–1800 годах Ленуаром и его коллегами была осуществлена адаптация монастырского пространства к новой функции. Следуя за Винкельманом, Ленуар поделил экспозицию на сегменты, соответствовавшие историческим эпохам, имевшим определенные стили. Причем здание бывшей церкви стало «вводной комнатой, которая энциклопедически показала объекты, представляющие каждое столетие, обеспечивая [общий] “обзор” “младенчества искусств у готов, их рост во времена Людовика XII, расцвет при Франциске I и признаки упадка при Людовике XIV”, — как объяснял сам Ленуар в 1800 году, — “наконец, посетитель прослеживал один за другим монументы нашего века, реставрацию

5 Концепция была изложена Ж.-Г. Леграном в его «Эссе по общей истории архитектуры» (1799). См.: [41, р. 22].

античного стиля в нашей стране...» [51, р. 170]. Оформление всех залов, кроме вводной комнаты, осуществлялось в стиле эпохи, которой была посвящена экспозиция. (Ил. 1.) И в соответствии с «винкельмановским духом» выходило, что эпохи оказывали на зрителя неравноценное воздействие: готический зал казался посетителям мрачным (по легенде Наполеон, войдя сюда сказал: «Ленуар, вы отправляете меня в Сирию» [51, р. 171]), в то время как коллекция объектов времен французского Ренессанса при Франциске I представала в максимально выгодном свете. Как пишет Видлер о Ленуаре: «...его театральная виртуозность пересилила точность исторического соответствия» [51, р. 172].

Музей, в котором, как мы видим, были заложены принципы, повлиявшие развитие в эпоху эклектики и историзма, закрылся в 1816 году в ходе Реставрации<sup>6</sup>. В отношении же структуры и пространства нам важно отметить, что детище Ленуара представляло собой симбиоз открытых и закрытых средовых комплексов, создав таким образом основу для развития не только жанра музея архитектуры *per se*, но и музея под открытым небом.

#### «СОЛИДНОЕ ОСНОВАНИЕ». МУЗЕЙ ДОРИЧЕСКОГО ОРДЕРА

Архитектура как особый вид искусства, по Винкельману, оказывалась в тени скульптуры, а потому и в концепции Музея Ленуара играла второстепенную роль. Тем не менее, не получив своего полновесного отдела и в экспозиции Лувра, она будто требовала справедливого к себе отношения в системе культурной репрезентации времени «свободы, равенства и братства». Ей необходим был свой музей. Первая попытка создать подобную институцию в реальности города была осуществлена упомянутыми Ж. Г. Леграном и Ж. Молино в качестве частной инициативы. Открытый ими в Париже в 1800–1802 годах Музей дорического ордера получил и собственную архитектурную артикуляцию. Французский историк зодчества Вернер Замбьен подробно рассказывает о том, как Легран и Молино декорировали фасад здания на улице Сан-Флорентин, 6, где они проживали, для отражения концепции музея: «Дом возведенный в 1789 году уже представлял собой оммаж дорическому

ордеру...» [48, р. 57]. Этот «наиболее солидный» классический стилиевой порядок фактически стал в основание архитектуры музея зодчества, однако в ходе работы над фасадом авторы, по словам исследователя, модифицировали его, а в качестве элементов декора ввели инициалы L и M, тем самым еще более персонифицировав свой проект. «Беглое описание дома показывает, что сама его архитектура “говорит”, формируя ясную программу» [48, р. 57]. Напомним, что современное значение выражение «говорящая архитектура» (*architecture parlante*) получила в XIX столетии, при осмыслении наследия Леду [13]. В результате влияния Леду внешность сооружения теперь должна была указывать не на социальное положение владельца, а на его профессию/образование [32, р. 210].

Характерно, что главный труд Леду, его трактат, изначально посвященный российскому императору Павлу, а после его убийства — наследнику Александру, имел рабочее название «Архитектурный музей, или Сентиментальная архитектура» [18, с. 18]. В энциклопедическом по своему формату издании, которое Леду готовил на протяжении трех десятков лет, собрал примеры «чувствительной архитектуры, включающей все типы зданий, известных общественному порядку» [18, с. 20]. Пропагандируя своего рода предромантическую впечатлительность, автор и в своих реальных проектах был, как известно, склонен к драматизации, риторическим гипперболизациям, что в значительной степени проявилось в его фантазиях о городе Шо. Здесь зодчий заставил «говорить» некий протофункционалистский, протоиндустриальный порядок, но в значительной мере опирались эти высказывания на язык наиболее грубого («мануфактурного») дорического ордера [51, р. 37]. Тот факт, что именно дорика оказалась в центре музея Леграна и Молино, отражает, таким образом, не только идею обращения к первоисточкам архитектурного порядка, но и указывает на определенную прогрессивность авторов, провозглашая тем самым актуальный характер зодческой профессии начала XIX столетия, как проводника нового технологического уклада.

В доме на рю Сен-Флорентин «фасад получил метафорическое измерение, — пишет Замбьен, — два автора здания (L и M) водрузили дорический ордер, на солидное основание в виде рустованного цоколя в итальянском духе» [48, р. 57]. Обращает на себя внимание, что уровень, решенный в дорике, получил протяженный балкон с простой решеткой без вертикальных ритмических членений, что сегодня кажется своего рода протомодернистским приемом. (Ил. 2.) Представим, как посетители музея выходят на свежий воздух и на этой «галерее под открытым небом»

<sup>6</sup> Музей французских памятников был фактически возрожден в 1879 году во дворце Трокадеро Виолле ле Дюком в виде «Музея сравнительной скульптуры». Сегодня его коллекция является частью *Cité de l'architecture et patrimoine* во дворце Шайо.



2. Дом № 6 на рю Сен-Флорентин в Париже (бывший Музей дорического ордера)  
 Фото: Лионель Аллорж, 2012  
 Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6\\_rue\\_Saint-Florentin\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6_rue_Saint-Florentin_2.jpg)

предаются беседам о дорическом начале. Балкон становится своего рода маркером наличия фасадной «экспозиции», занимающей специально выделенный для достижения указанной цели этаж.

«Если экстерьер посвящен инновации, то внутренняя часть отдана во власть воспроизведения», — продолжает Замбьен, затем погружая читателя в атмосферу двора, полную сюрпризов. Здесь дорические пилястры фасада формируют поэтажные членения двух его уровней, и каждый ряд поддерживает аркаду, что вносит некую «римскую» ритмику в композицию. Верхний этаж декорирован барельефом, состоящим из копий скульптур Жана Гужона, выполненных для Фонтана невинных, возведенного Пьером Леско в 1547–1549 годах. Аркады здесь уже отсутствуют, и фигуры свободно обитают в простенках между окнами. Замбьен уточняет, что именно Легран и Молино были ответственны за разборку церкви Святых Невинных и прилегающего кладбища в годы революции. Любопытно, что оригинальный фонтан также имел

ордерное оформление, но композитное, а не дорическое. Естественно, что на фасадах дома Леграна и Молино нет иных ордеров, кроме самого солидного, но, как мы видим, верхний этаж дворового фасада все же содержит некий «легкий каприз», и это отнюдь не противоречит самой сути коллекционирования.

Что же касается экспозиции Музея дорического ордера, то Замбьен приводит описание самих Леграна и Молино из их редакторского вступления к 46-му номеру «Журнала искусств, наук и литературы» за 1800 год: «Чтобы получить коллекцию дорического ордера греков, в вестибюле мы находим четыре колонны, формирующие правдивый портрет ордера Афинских пропилей, а также колонны храма Тезея, портика Августа в том же городе, и того, что в большом храме Пестума... Мы завершаем двумя изящными плафонами храма Дианы в Ниме» [48, р. 59].

Музей дорического ордера был манифестом частного характера, отражавшим становление культуры капитализма, с ее нацеленностью на выявление индивидуальности и, в конце концов, коммерциализацию. Можно усомниться в том, что Легран и Молино создали посредством применения ордеров такое послание, которое однозначно указывало бы случайному прохожему на музейную функцию сооружения. Однако применение ими авторских ордерных решений все же указывало на некую особую «архитектурность» здания (прочитаем его, например, так: «Этот дом принадлежит зодчим»). Экспериментальное построение фасадов провозглашает риторическую свободу, в том числе и свободу апроприации мотивов других сооружений и их сопряжения. Сам фасад здесь приобретает музейный (коллекционный) характер: здесь сосуществуют принципы перечислительности (разные виды дорических опор, аркады), включения исторических экспонатов (копии рельефов) и организации зрительской инфраструктуры (балкон). Произведение Леграна и Молино имело парадигматический характер для всего последующего развития *архитектуры музеев архитектуры*.

Первая попытка найти архитектурную форму для музея зодчества (пусть его темой стал лишь один из ордеров) была осуществлена и оказалась вполне убедительной. Мы можем констатировать определенное соответствие между принципом экспонирования и порядком самой «говорящей архитектуры» фасадов. Коллекция сформирована по энциклопедическому принципу, нацелена на создание полного представления о предмете у зрителя. Архитектурная оболочка интерпретирует тему институции, но не лишена своеобразия, манерности и даже

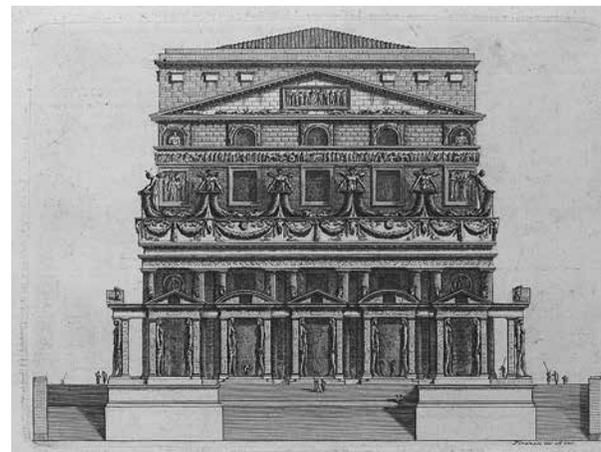
волюнтаризма. Нужно ли добавлять, что подобный принцип предвосхищает стиль грядущей эпохи — эклектику.

Хотя знаменитый итальянский художник, зодчий и археолог Джованни-Баттиста Пиранези и не построил своего музея, но его мастерскую называли «Музеем Пиранези», и ее вполне можно считать одним из образов архитектурного музея, и одновременно коммерческой галереи/шоу-рума. По словам В. Замбьена, венецианец был «центральным персонажем для молодых французов» [48, р. 14] — то есть тех, кто сформулировал в конце XVIII века идею интересующей нас институции.

Николай Молок в статье об этом визионере, в частности акцентирует внимание на его фантазиях в форме конкретных фасадных композиций, служащих иллюстрациями к его же трактату «Суждение об архитектуре. Диалог» (1765). Полемичность текста Пиранези, направленного против канонов классицизма, радикальна, он предлагает буквально «антиархитектуру»: «...здания без стен, без колонн, без фриз, без карнизов, без сводов, без крыш» (цит. по: [12, с. 203]). Иллюстрации же, напротив, вовсе не содержат лишнего декора «коробок», как мы могли бы подумать, прочитав его высказывание и опираясь на визуальный опыт модернизма XX века, вместо этого мы видим богатые в формальном плане композиции, чей ордер причудлив и экспериментален, «основан на воображении и полете фантазии» [12, с. 206].

Архитектурные композиции, представленные в трактате, содержат наброски разных ордеров, а также самые невероятные их инварианты, навеянные, судя по всему, египетскими и этрусскими прототипами. (Ил. 3). В целом утяжеленные и перегруженные деталями листы производят впечатление едва ли не более сильное (и давящее), чем его знаменитые офорты с тюрьмами и руинами. Кажется, что размонтированный и собранный вновь ордер у Пиранези представляет собой как бы готовый конструктор зодчего. Мы можем представить себе перетасовку и изменение масштаба тех или иных элементов — достаточно всего лишь желания автора (и его последователей)<sup>7</sup>.

7 Персонализированный дорический ордер Лигурии и Молино, коллажный «инструментарий фантазера» Пиранези, и конечно, проекты Булле и Леду мы относим к порождениям «эстетики чрезмерности», одной из движущих сил эклектики XIX века, а затем и современной «суперэлектики» [28]. Фундаментальным свойством этой эстетики стали именно «музейность», экспозиционность среды, где в пределе все состоит из взаимозаменяемых объектов-экспонатов, а пространство стремится к превращению в архитектурно-художественную инсталляцию.



3. Джованни-Баттиста Пиранези  
Ил. из кн.: *Piranesi G. B. Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette... e Parère su l'architettura*. Rome: Generoso Salomoni, 1765. P. 24



4. Джованни-Баттиста Пиранези  
Ил. из кн.: *Piranesi G. B. Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette... Tav. III*

Книга Пиранези завершается гравюрами с изображением фрагментов различных архитектурных орнаментов этрусского происхождения. Пиранези занимает проблема «преимущества каменотесов»: этрусков или греков. Орнаментальные фризы здесь — уже не фантастические композиции, а как бы готовые стандартные элементы для проектирования. (Ил. 4.) Неудивительно, что сыну Пиранези, Франческо, принадлежит особая роль в создании протомодернистского по своей сути проекта эклектического декора. Именно Франческо Пиранези основывает первое серийное производство керамических архитектурных элементов.

В. Замбьен описывает этот, как сейчас бы сказали, «стартап» в контексте сложения концепции архитектурного музея [48, р. 69]. Действительно, для последнего необходимы экспонаты, а значит, их следует либо привезти (фрагменты подлинников), либо произвести (слепки, макеты и, конечно, гравюры — тиражные вещи). В начале 1800-х годов Пиранези Младший основал производство в Морфонтене, где была хорошая глина, сконцентрировавшись на вазах и малых архитектурных формах. Однако дело не пошло [48, р. 71]. Тем не менее сама идея

массового производства архитектурных деталей может рассматриваться как одно из оснований будущего модернистского строительства, которое возникло в рамках капиталистической системы. Оставалось лишь соединить принципы комбинаторики, найденные в фантазиях Пиранези Старшего, с индустриальными экспериментами его сына.

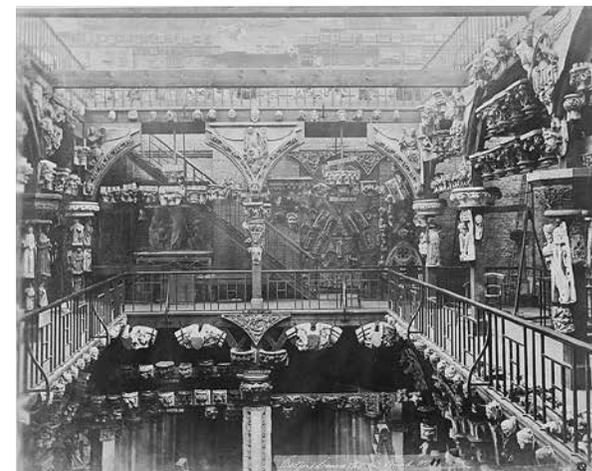
Не менее важным шагом на пути к музею архитектуры, чем дом Леграна и Молино, а также теоретические и практические эксперименты отца и сына Пиранези, стала галерея Луи-Франсуа Касса, открытая этим известным художником и путешественником в 1806 году в Париже на рю де Сен, 8 (здание не сохранилось). Не получившая собственного оригинального архитектурного оформления, галерея тем не менее служит маркером распространения нового мощного средства репрезентации зодчества — пробковых архитектурных макетов. Считается, что пионером феллопластики — легкой и быстрой технологии создания моделей зданий, был итальянский художник Аугусто Роза. С 1770-х годов, когда им были вырезаны первые произведения, к началу XIX века макетирование стало не менее важным компонентом архитектурной экспозиции, чем гравюра или слепок. В своей галерее, которую Н. Молок называет «первым в мире архитектурным музеем» [14, с. 62], Касса представил 76 макетов различных сооружений «всех народов». В 1813 году коллекция, еще подросшая к тому времени, была продана государству и стала затем частью собрания Школы изящных искусств [48, pp. 65–68].

#### **СВЕТОЧ ЖЕРТВЫ. КОРОЛЕВСКИЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ В ЛОНДОНЕ**

В 1851 году в Лондоне возникла первая в мире институция, получившая название Музея архитектуры. Вскоре к этим двум словам прибавилось третье, ставшее первым — Королевский. Англичанам удалось сделать то, о чем французы лишь рассуждали, либо что реализовывали в качестве частных проектов (музей Леграна и Молино и галерея Касса). Лондонский музей — первопроходец и в смысле обретения собственного, специально спроектированного, сооружения. История институции подробно рассмотрена в статьях Е. Боттомс [34] и И. Флор [39]. Мы же остановимся на архитектурном облике постройки, насколько нам позволяют имеющиеся изображения: к несчастью, само здание было разрушено в 1935 году.



5. Королевский музей архитектуры в Лондоне  
Фасад  
Ил. из журнала:  
*The Builder*. 1869.  
Vol. 27. No. 1381.  
24 July. P. 587



6. Королевский музей архитектуры в Лондоне. Интерьер. 1872  
Фотография  
Музей Виктории и Альберта, Лондон

Музей был создан по инициативе Джорджа Гилберта Скотта и группы зодчих, проникнутых идеями «готического возрождения», и стал манифестом и даже «учебником» этого стиля. Первоначально он располагался в помещениях верфи на Кэннон роу, но в 1869 году по проекту Эвана Кристиана и Джозефа Кларка в Вестминстере на Тафтон-стрит был сооружено достойное вместилище для его обширной коллекции. Именно с этого момента мы и можем говорить об *архитектуре музея архитектуры* в полном смысле слова.

Сохранились изображение фасада здания, опубликованное в журнале *The Builder* за 24 июля 1869 года, и ряд фотографий интерьера, демонстрирующих экспозицию. (Ил. 5, 6.) Фактически перед нами характерный романтический особняк, напоминающий рыцарский замок. Над входом — скромная по габаритам надпись *Architectural Museum*. В трехосевой структуре фасада, а также характере декора, легко считываются реминисценции храмового зодчества.

Одним из протагонистов музея был сам Джон Рёскин, для которого сакральная составляющая строительного искусства имела

первостепенное значение [21, с. 78]. Мыслитель строго отделял архитектуру как искусство от утилитарного строительства. Поэтому в благословленном им самим музее могли содержаться лишь экспонаты высокого содержания («светочи», вероятно, сказал бы ученый), соответствующие некоему «духовному порыву» («жертве») [20, с. 58]. Архитектура самого музея не могла быть иной, кроме как достойной такого наполнения, а значит, уподобиться храмовой.

Характерно, что и для писавшего уже в XX веке британского критика Николауса Певзнера культовое зодчество сохранило определяющее значение при разговоре о национальной традиции: «...вряд ли можно найти что-нибудь столь же английское, как большие английские приходские церкви позднего Средневековья», — утверждает автор, при этом, однако, сближая готические прообразы и модернизм, адептом коего он являлся [16, с. 106]. Для него храмы «перпендикулярного стиля» — это «дома из стекла, ясные, светлые, большие и просторные, лишённые всякой таинственности» [16, с. 106]. Очевидно, что Рёскин с таким суждением бы не согласился, но в самой возможности двояко трактовать готику (как ретроспективное и «антипромышленное» по своей идеологии явление и как прогрессивное с конструктивно-пространственной точки зрения) содержится сложно-составной и разновекторный смысл образа первого архитектурного музея.

Облик музея репрезентирует, а также интерпретирует его содержание. Произведение Кристиана и Кларка становится маркером-маяком, указывающим путь новому зодчеству: следует хранить и изучать прошлое, чтобы на его основе создавать современные постройки. Опираясь на исследование Игнаси де Сола-Моралес «Происхождение современного эклектизма: теории архитектуры во Франции начала XIX века», мы можем трактовать здание Королевского музея архитектуры как воплощение начавшегося еще в эпоху романтизма концептуального перехода архитектуры от идеи миметического искусства к идее «искусства как процесса созидания, радикального изобретения новых форм и новых содержаний» [47, р. 122]. Сооружение демонстрирует одновременно два подхода: *еще-миметический* (традиционалистский) и *уже-проектный*, стимулирующий производство и внедрение новых форм. При этом вторая, протомодернизационная, сторона скрыта внутри постройки.

Судя по фотографиям, выставочный зал обладал тремя уровнями и получил верхний свет, то есть решение пространства было для того времени вполне инновационным. Атриум, опоясанный балконами

с металлическими ограждениями, позволил разместить крупногабаритные слепки элементов готических сооружений так, чтобы их можно было наблюдать с большого расстояния. Важно было не только дать любителям древностей насладиться прекрасным, существовала и более практическая цель — сюда приходили мастера-каменотесы, дабы внимательно рассмотреть образцы, здесь же шли занятия в архитектурных классах. В конце концов, именно образовательная функция и поглотила музей, а затем привела к его закрытию. В последние годы существования институции ее курировала Архитектурная ассоциация, которая в 1916 году отдала здание Национальной библиотеке для слепых, коллекция же попала в фонды Южно-Кенсингтонского музея (ныне — Музей Виктории и Альберта). Судьба оболочки музея оказалась накрепко связана с его содержимым: утрата собрания сделала, по всей видимости, бессмысленной в глазах англичан неоготическую форму фасада, а интерьер содержал слишком малую долю инновационности, чтобы послужить причиной сохранения здания в качестве памятника<sup>8</sup>.

Дидактический характер Королевского музея архитектуры становится более очевидным, если мы сопоставим его с появившимся несколько ранее в Лондоне «прото-музеем» архитектуры — Домом сэра Джона Соуна, который еще при жизни завещал сделать из него публичный музей (1833). О здании написано значительно больше, чем о его «конкуренте», отчасти благодаря его сохранности, отчасти из-за эксцентричности владельца-собираателя [35; 14]. В стилистическом отношении пара Музей Соуна — Королевский музей архитектуры в какой-то степени иллюстрирует «битву стилей» между неоклассикой и неоготикой, ставшей хрестоматийной страницей истории зодчества Великобритании XIX века. Битва эта велась не просто за наиболее адекватный времени или правильный (идеальный) стиль, но и за то, чтобы репрезентировать саму английскую архитектуру.

Для такого критика, как уже упомянутый Н. Певзнер, автор книги «Английское в английском искусстве», неоготический музей архитектуры в интерпретации Кристиана и Кларка вряд ли бы стал удовлетворительным ответом на вопрос о национальной форме. Его фасад кажется

8 Впрочем, и почти ровесник Королевского музея архитектуры, и также важнейший герой истории экспозиционной архитектуры в целом, «Хрустальный дворец» Дж. Пэксона, где баланс «миметичности/инновационности» был решен в пользу последней, тоже не дожил до наших дней.

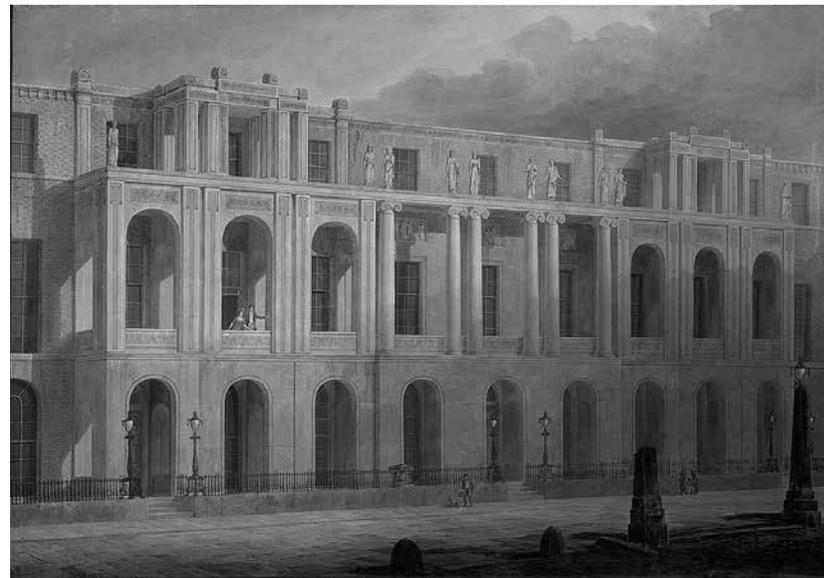


7. Музей сэра Джона Соуна в Лондоне. Фрагмент фасада  
Фото: Тони Хисгетт, 2014  
Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sir\\_John\\_Soane\\_Museum\\_\(13952611347\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sir_John_Soane_Museum_(13952611347).jpg)



8. Джозеф Майкл Гэнди  
Вид купольного зала в Музее Соуна. 1811  
Акварель, 137 × 80  
Музей сэра Джона Соуна, Лондон

слишком логичным, в то время как для Певзнера важнейшим качеством английскости является как раз нелогичность [16, с. 120]. Зато свойство это в чрезвычайной мере присуще Музею Соуна, чей неоклассический фасад при всей строгости состоит как будто из двух «слоев»: трехчастная «триумфальная» каменная арка приставлена к спокойной кирпичной стене скорее неоренессансного строя. (Ил. 7) Внутри музея — и вовсе «набитый фрагментами лабиринт» [14, с. 61]. Дмитрий Швидковский, анализируя архитектуру дома Соуна, свидетельствует, что в этом, на первый взгляд, привычном жилом доме «все не так, “как надо”». Вместо колонн — выемки, капители же как бы повисли в воздухе, потеряв опоры. Кариатиды играют роль статуй, и «ничего не поддерживают» [30, с. 159]. «Греческая форма есть форма математическая, готическая форма есть форма живая», — так сформулировал суть аппозиции ве-



9. Джозеф Майкл Гэнди. Проект реконструкции зданий по Линкольн Инн Фильдс, 13–15. 1813  
Акварель, 76,5 × 111,2  
Музей сэра Джона Соуна, Лондон

ликий английский поэт и художник Уильям Блейк (цит. по: [16, с. 180]). Однако благодаря Соуну мы видим, что применение принципа алогичности (и пиранезианской комбинаторики) позволяет и в рамках неоклассики эффективно создавать впечатление живости (а значит, и «английскости»). И хотя сохранившийся рисунок Джорджа Бейли, а также проект Джозефа Майкла Гэнди (ил. 9) свидетельствуют о планах зодчего со временем упорядочить экспозицию музея, осуществив ряд перестроек, факт заключается в том, что он эти планы реализовывать не стал, но вместо этого продолжил закупать книги, картины, скульптуры и демонстрировать их, как сформулировала Хелен Дорей, «скорее в манере вдохновляющей, чем рациональной» [35, р. 159].

Музей Соуна и Музей дорического ордера Лиграна и Молино имеют нечто общее не только в смысле опоры на античность, но и в том,

что и тот и другой суть частные проекты, призванные продемонстрировать и подчеркнуть индивидуальность владельца дома и коллекции и одновременно демиурга-зодчего, репрезентируя эти сущности и через эклектический архитектурный образ, и через сам характер собрания (в случае Соуна оно уже не столько архитектурное, сколько «тотальное», приближающееся по своему формату к художественной инсталляции; ил. 8).

Королевский музей архитектуры, напротив, был попыткой реализовать более строгий подход к историзму. Его создатели не желали полного разрыва с миметической традицией. Главным образом, противопоставленная стратегия институции, основанной Гилбертом Скоттом, состояла в ее моностилловом характере, что исключало важнейшую составляющую идеи эклектического музея архитектуры — наличие максимально широкого выбора референций. Хотя архитектура Королевского музея и не связана с античным орденом, она в какой-то степени даже более упорядочена, чем творение Леграна и Молино. Рёскин, согласно теории которого истинных орденов есть только два (один отражает «законную дисциплину», другой — «законную свободу» [46, р. 321]), вероятно, мог бы увидеть в работе английских зодчих своего рода антитезу ордерным экзерсисам Леграна и Молино (не обладающим, конечно, нужной дисциплиной).

Сдержанная архитектура неоготического музея не должна была становиться ярче своих прототипов — великих творений английской готики. Кристиан и Кларк возвели идеальный музей архитектуры эпохи историзма (произведение своего рода «строгой эклектики»)⁹. Однако некоторая догматичность и скованность проекта все же сослужили зданию плохую службу. В конце концов, даже сам Рёскин утверждал, что для готического духа важна определенная грубость и сила [19, с. 15]. Королевский музей архитектуры как манифест неоготики пал жертвой битвы стилей, но победившей силой в итоге оказался не неокласси-

9 Другие примеры идеального музея архитектуры эпохи эклектики, не являющиеся музеями архитектуры в собственном смысле, с точки зрения критика Курта Форстера, дают здания Старого музея (1825–1830) Карла-Фридриха Шинкеля и Нового музея (1843–1855) его ученика Фридриха-Аугуста Штюлера. По словам Форстера — это «компендиумы архитектурных идей» [40, р. 58]. Здесь сам облик сооружения приобретает характер музея архитектуры. И тогда «не так уж нужны музеи архитектуры, если архитектура музеев может [сама] справиться с задачей и сделать это лучше», — заключает Форстер [40, р. 64].

цизм и даже не эклектизм, а модерн — порождение самой неоготики и романтизма. Именно он перенес внимание профессионалов с необходимости скрупулезного изучения деталей старины на свободное творчество и стилизацию, постепенно освободив дорогу модернизму<sup>10</sup>. Нам осталось изображение фасада Королевского музея архитектуры, что-то наподобие портала в мир Средневековья, который теперь кажется навсегда закрытым. По крайней мере, англичане сами затворили эту дверь для себя. Экцентричный поступок, вполне в английском духе<sup>11</sup>.

### В ПОИСКАХ МОДЕРНИСТСКОГО МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ

Жизнестроительный пафос раннего модернизма, вероятно, не позволял его пионерам сосредоточиться на теме музея зодчества. Авангардистов, стремившихся соединить искусство и быт, беспокоили иные жанры. Тем не менее, уже на излете периода, в 1934 году, в Москве возник Музей архитектуры при Академии архитектуры СССР, после ряда трансформаций названный в честь несомненно наиболее влиятельного зодчего эпохи, стоявшего у истоков проекта, Алексея Викторовича Щусева. Институция, на первый взгляд, напоминает нам Музей французских памятников в монастыре августинцев, однако между ними есть и принципиальные смысловые отличия. Если экспозиция Ленуара была тенденциозной и отражала критическое отношение к наследию прошлого, где зрителю следовало последовательно изучить «все стадии несовершенства, совершенства и упадка» (цит. по: [50, р. 173]) монументального искусства, то для москвичей принципиально важным оставался момент сохранения осколков старого мира: размещение музея в стенах Донского монастыря, где с 1929 года располагался авангардный по своей сути Антирелигиозный музей (см.: [17]), стало символическим: в некотором смысле институция приобретала антимодернистские черты, что, впрочем, совпадало с поворотом всей советской культуры

10 Здесь уместно вспомнить об известном литературном произведении ученика Рёскина и крупнейшего мастера модерна У. Морриса «Вести ниоткуда». В эстетической утопии нет места для интеллектуальной рефлексии и философии: это царство чистого искусства-для-искусства, где исчезает всякая необходимость в музеях, так как сама жизнь становится воплощением пассаистической мечты о возрождении прошлого (все также основанного на средневековье, но уже без христианства). Утопия модерна вскоре будет обращена в дистопию модернизма.

11 Симптоматично, что в 1990 году в Лондоне был открыт, но затем точно так же закрыт, первый в мире Музей инсталляций. См.: [10, с. 30].

от авангарда к режиму «освоения наследия»<sup>12</sup>. Находящаяся сегодня в постоянной экспозиции музея на Воздвиженке выставка «Калязин. Фрески затопленного монастыря» состоит из фрагментов убранства разрушенного храмового комплекса и сформирована в результате экспедиции на рубеже 1930–1940-х годов, отражая изначальную «градозащитную», как бы сейчас сказали, направленность музея [4].

Специально спроектированного сооружения московский музей архитектуры не получил. Организаторам было важнее музеефицировать, и таким способом спасти, существующие объекты (Донской монастырь, позже Усадьбу Талызиных). Здесь есть еще одно отличие проекта, условно скажем, «группы Щусева» от ленуаровского: одно и то же действие по адаптации старого храмового комплекса под новую функцию имеет разный смысл. Если для французского историка постройки монастыря не представляли большой ценности (точнее, имели всю ту же дидактическую ценность, что привело к активной переделке комплекса), то Щусев и его коллеги считали старые сооружения экспонатами: по словам Алексея Викторовича, «это [в данном случае речь уже идет об особняке Талызиных] единственный архитектурный памятник, который видит посетитель не в изображениях, чертежах, фотографиях, макетах, а в натуре» [31, с. 527]. Что же касается большевистской власти, то ей музеи были нужны не сами по себе, а скорее, как средство осуществления плавного перехода от старого к новейшему, при котором элементы прошлого переводились в «мертво-безопасный» регистр объектов для исключительно научного изучения (советский музей — по духу всегда научно-исследовательский), чтобы затем результаты исследований использовать в практических целях [1].

С другой стороны, модернизм активно развивал выставочную архитектуру, опираясь на архетип «Хрустального дворца», множа инварианты экспериментальных (в своем роде «образцовых») домов, по сути, таким образом возводя «реальный музей» современной архитектуры под открытым небом. Мы можем подобным образом охарактеризовать период авангардного эксперимента в СССР, но и в Западной Европе шел аналогичный процесс: и павильоны ВСХВ, и дома Баухауза, и виллы Ле Корбюзье, и павильон Миса ван дер Роз в Барселоне — все это объекты-

12 В неопубликованной при его жизни статье «Задачи музея русской архитектуры» А. В. Щусев в 1945 году подчеркивал особую важность «спасения погибающих памятников» русского зодчества [31, с. 525].

экспонаты, не терявшие, впрочем, своего прямого назначения. Если XIX век — время эмансипации музея (в том числе музея архитектуры) в отдельную институцию, обособленную в собственном здании, то следующее столетие показывает постепенное распространение категории музейности на всю архитектуру (здания стремятся стать манифестами авторского стиля, экспонатами, или, пользуясь термином Александра Степанова, «гиперскульптурами» (см.: [22; 27]), и в то же время сложившийся образ здания музея постепенно как бы растворялся, теряясь среди других жанров, где наперебой шло создание «иконических» объектов<sup>13</sup>.

Параллельным процессом, характерным для модернистского периода, стала попытка осуществить своего рода синтез искусств на новом радикальном уровне (скорее, даже «анти-синтез», диктуемый императивом, описанным Екатериной Бобринской: «Вместо обособления каждого из искусств — смешение различных видов художественного творчества, различных техник и языков» [3, с. 83]<sup>14</sup>), что привело к таким «музееподобным» художественным проектам, как, например, известный «Мерцбау» Курта Швиттерса. Созданное им в течение 1924–1936 годов в его собственном доме экспериментальное пространство (прото-инсталляция) соединило в себе объекты искусства и не-искусства, включая случайные и обыденные вещи, что не может не напомнить о музее Соуна. Смешение жанров доходит у Швиттерса до своего апогея<sup>15</sup>, указывая на незаинтересованность авангардистов в репрезентации отдельных видов искусства, при помощи музеев, галерей *etc.*, и вместо этого демонстрируя осуществляемую ими попытку дискредитации самих дисциплин, а также соответствующих им институций.

Если же и создавался подлинно авангардный музей, то он должен был стать чем-то абсолютно оторванным от традиции, да и от реальности: к подобным проектам относится «Воображаемый музей мировой скульптуры» Андре Мальро (1954). «Соборы уже превратили в музеи», — описывает послевоенное состояние культуры в одноименном эссе философ [11, с. 53], тем самым подтверждая, что модернизм был средством

13 См., например, такой «кураторский» подход к новейшей истории зодчества в книге Питера Айзенмана «Десять иконических зданий, 1950–2000». Здесь в основном частные дома, а также библиотека, образовательное учреждение, кладбище, есть и один музей (Еврейский — произведение Даниеля Либескинда).

14 В данном случае речь идет о жанре ассамбляжа, но описание можно экстраполировать и на более широкий контекст.

15 Подробнее см.: [10, с. 198].

своего рода «музеефикации» окружения. «Современное искусство есть присвоение форм, через внутреннюю систему [...]. Изначальная воля современного художника состоит в том, чтобы все подчинить своему стилю, подчинить, прежде всего, самый необработанный, голый предмет» [11, с. 97]. В этих словах мы находим объяснение и «Мерцбау», как некоего антимузея. Все, чего касается подлинный модернист, прямо как в сказке «Золотая антилопа», становится экспонатом: включая старые дома, новые постройки и даже его самого<sup>16</sup>. И потому музеев (в том числе архитектуры), как отдельная и материально ограниченная область репрезентации-рефлексии, для него невозможен.

### «ПАМЯТНИК ИСЧЕЗАЮЩЕЙ АРХИТЕКТУРЕ».

#### ГЕРМАНСКИЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ МАТИАСА УНГЕРСА

В 1984 году во Франкфурте-на-Майне открылся Германский музей архитектуры. Это второй после Королевского музея архитектуры сюжет нашего исследования, полностью отвечающий его теме. Здание для институции было выстроено известным мастером Освальдом Унгерсом. Точнее — пристроено к существующему фасаду: «лицу» городской «двойной виллы» (*doppelhaus*) 1902 года. (Ил. 10.) «Тело» же виллы было тогда же уничтожено во имя создания нового объема.

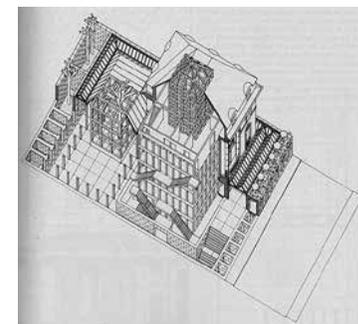
Учитывая отсутствие архитектурного решения темы музея архитектуры в самом модернизме, произведение Унгерса ретроактивно может быть отнесено и к предшествующему периоду. Впрочем, весь постмодернизм вполне законно трактовать как ни что иное, как комментарий к модернизму, а также его прямое продолжение или, как сформулировала Ю. Ребентиш, «критическое преодоление модернизма самим модернизмом» (цит. по: [10, с. 223]).

В проекте реализован ряд определяющих как для Унгерса, так и для самого постмодернизма, принципов: «дом в доме», *coincidentia oppositorum* (заимствование у философа Николая Кузанского, о чем пишет сам зодчий [52, р. 34]) и «дом-город». Воплощение первого принципа приводит к тому, что внутри здания мы не просто сталкиваемся с нейтральным пространством «белого куба», ставшим традиционным

16 Сходный эффект метаморфозы буржуазной среды проявился еще в эпоху модерна и был описан в критическом эссе А. Лооса «О бедном богатом человеке» [8].



10. Освальд Матиас Унгерс. Германский музей архитектуры во Франкфурте. Фасад  
Фото: Мориц Бернулли, 2024  
Источник: <https://archeyes.com/the-german-architecture-museum-in-frankfurt-by-oswald-mathias-ungers/>



11. Освальд Матиас Унгерс. Проект Германского музея архитектуры во Франкфурте. Аксонометрия. 1978  
Источник: [52]

для модернистского музея, но наблюдаем как этот абстрактный «куб» неожиданно приобретает конкретную и даже узнаваемую форму, изображая некий упрощенный архетипический дом с двускатной крышей. (Ил. 11.) Сквозь структуру интерьера прорастает другой экстерьер. Сама установка нового объема внутри старого еще не стала бы манифестом постмодернистской архитектуры, но придание ему облика «второго дома» («настоящего»?) превращает проект в иллюстрацию «двойного кодирования», «сложного целого» — постулатов, которые, благодаря Чарльзу Дженксу и Роберту Вентури, прочно увязаны с постмодернизмом.

Возможно, только постмодернизм и сумел справиться с задачей создания архитектуры музея архитектуры в полной мере. Благодаря самореферентной установке стиля стало возможным осуществить одновременную «музеефикацию» старого здания виллы, путем выделения в ней ценного элемента (фасада), который, по мнению Унгерса, был достоин сохранения-экспонирования (а все остальное, соответственно, нет)<sup>17</sup>, а также создания нового произведения за этим фасадом, которое

17 «Сама вилла, — довольно двусмысленно поясняет Унгерс, — вряд ли имеет большую историческую или архитектурную ценность, поскольку все, чем она является, по общему мнению, основано на архитектурной форме Библиотеки Лауренциана. Настоящая ценность виллы состоит в ее вкладе в коллективную память, которая воплощена в исторической ткани города» [52, р. 34].

также музеефицируется, превращается в экспонат постоянной коллекции, способный при этом быть одновременно и инфраструктурой для демонстрации других экспонатов.

«Германский музей архитектуры во Франкфурте сосредотачивает многое из методологии Унгерса в одном здании», — подчеркивал критик Кеннет Фремптон, видя главную заслугу автора в урбанистическом аспекте проекта, способности «трансформировать простым символический жестом существовавший здесь ранее жилой объект в общественную институцию», но для нас важнее следующая фраза критика: «Возведение одноэтажной стены вокруг всего участка отражало намерение преобразовать дом в экспонат-в-себе» [41, р. 4]. Фремптон отмечает и то, что архитектор, вдохновляясь идеями Николая Кузанского, соединяет не только противоположности старого и нового, но и первой и второй природы: так на плане комплекса появляется открытый куб (сад, репрезентирующий природу) и закрытый параллелепипед, призванный «ассоциироваться с “искусством”». Можно добавить, что постмодернистская игра реализуется здесь и в самой теме удвоения: по всей видимости, «двойная вилла» выбрана в качестве основы для музея не случайно, она (как объект) вписывается в двойственную, диалектическую парадигму постмодернизма.

Особое значение имеет двоякая роль здания музея в городском пространстве — с одной стороны, Унгерс сохраняет старое лицо сооружения ради цельности урбанистической ткани, с другой, так как сам по себе дом не является «иконой», замене подлежит его внутренний объем (начиная с модернизма, архитектура — это не образ или форма — фасад, а именно пространство [22, с. 659]). Парадокс в том, что, несмотря на указанную зодчим вторичность архитектуры виллы, ее внешний вид оказывается сохраненным (то есть все же признается отчасти ценным), артикуляция же внешнего вида нового музея со стороны города не осуществляется. Подобный жест трудно трактовать иначе, чем как признание постмодернизмом своей неспособности к созданию фасадной архитектуры. Точнее: перейдя в свою постстадию, модернизм капитулирует в области создания убедительного оригинального образа, разрешая себе заимствовать внешнюю оболочку у исторического объекта и сосредотачиваясь на решении внутреннего пространства — то есть, с точки зрения модерниста-постмодерниста, подлинной архитектуры.

Здание Унгерса — намеренное средоточие противоречий. «Я выстраиваю некий сценарий, в котором мир переходит от иллюзии к реаль-

ности и обратно», — раскрывает Унгерс свои архитектурные принципы [24, с. 180], и хотя речь здесь не о франкфуртском музее, но он служит прекрасной иллюстрацией к данной сентенции. Противоречия узаконены и множатся, а образ дублируется и отражается (дубль-вилла, «дубль виллы»). Само же новое сооружение превращается в своего рода «инсталляцию», начиная спорить и даже замещать собой содержимое — экспозицию. В этом смысле можно считать Унгерса продолжателем Соуна, а Германский музей архитектуры — новой версией авторского и квазимистериального «храма» зодчества как искусства (для искусства).

По мнению критиков Оле Баумана и Румера ван Торна, здания Унгерса похожи на «памятники исчезающей Архитектуре» и «отличаются твердостью, устойчивостью, симметрией, и, прежде всего, высокой степенью телесного присутствия» [2, с. 169]. Последняя категория принадлежит феноменологическому дискурсу. Именно *присутствие* (иначе *явленность*), заставляющее человека активно включиться в постмодернистский «театр», становится ключевым компонентом эстетики минимализма, а затем и искусства инсталляции [10, с. 22]. Отличие музея Унгерса от соуновского дома именно в том, что последний все же оставался отражением сугубо частного взгляда на зодчество, где в центре лабиринта всегда находился сам Автор. Германский музей есть формальное размышление об архитектуре в принципе, хотя это рассуждение и сверхперсонализировано: «Мы живем в обществе, где вести диалог с каждым днем все труднее», — сетует Унгерс, уточняя: «Если никто не понимает, у меня всегда остается возможность говорить с моим любимым псом Якобом» (2, с. 172). Он также подчеркивает: «Если вы сделаете лишний шаг в сторону архетипа, вы получите стереотип» [2, с. 184].

Музей архитектуры Унгерса содержит пиранезианские мотивы, но в то же время являет собой и оммаж идеальному музею Булле. Оперирование платоновскими формами (в частности, куба и сферы) для Унгерса составляет суть архитектуры [2, с. 182], а последние, как мы понимаем, репрезентируют абстрактное начало. И в то же время принцип «дом в доме» требует сделать эти полшага в сторону архетипа... Поэтому противоречие здесь состоит и в том, что, постулируя незаинтересованность в трансцендентных аспектах профессии («я хочу сильнее артикулировать стену как стену, потому что все хотят ее растворить» [2, с. 171]), зодчий в то же время утверждает потустороннее через саму эту артикуляцию, через материальность музея-инсталляции, ее присутствие, которое

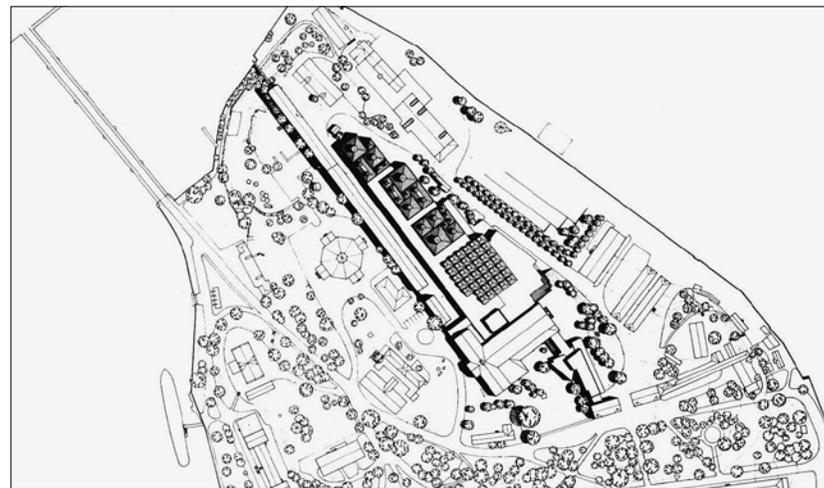
дополнительно подчеркнута путем столкновения со старым (нарочито обыденным) фасадом дубль-виллы. Если музей Унгерса — памятник, то он посвящен несуществующей архитектуре — это меланхолический памятник утопии.

### ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ МУЗЕЙ 2. СЛИЯНИЕ И ПОГЛОЩЕНИЕ

Еще один пример создания архитектурного образа музея зодчества в эпоху постмодернизма мы находим в Швеции. В 1950 году был создан Шведский союз архитекторов, в 1962-м основан Музей архитектуры (сначала как частный фонд; в 1978-м учреждение стало государственным), а в 1990 году был организован архитектурный конкурс на новое здание для двойной институции: Музея архитектуры и Музея современного искусства (*Moderna Museet*) на острове Шеппсхолмен, который выиграл испанец Рафаэль Монео. Через восемь лет здание было построено, и в том же 1998 году комплекс получил престижную премию *Kasper Salin prize*. Еще раньше, в 1996-м, зодчий стал Притцкеровским лауреатом, то есть как раз во время строительства музея. С 2009 года в сферу интересов институции вошел дизайн, а в 2013-м учреждение было преобразована в Шведский центр архитектуры и дизайна (сокращенно *ArkDes*).

Особенность архитектурного конкурса состояла в том, что участники могли выбирать и предлагать конкретный участок строительства на острове. Монео, к тому времени уже известный зодчий, создал вместилище для искусства и архитектуры на бывшей промышленной территории. Обратим внимание на то, как зодчий распределил функции в комплексе (ил. 12): в новом корпусе — *Moderna Museet*, а экспозиционные пространства музея архитектуры обустроены в старых экзерциргаузах военно-морского ведомства (архитектор Фредерик Блом, 1853). (Ил. 13, 14.) В отличие от «замаскированного» старым фасадом творения Унгерса, произведение Монео (имеется в виду комплекс в целом) «выбирается на поверхность», лишь отчасти используя старые постройки, и утверждает собственную форму в городском пейзаже.

Категория формы имеет для Монео определяющее значение. В ходе своей лекции в Архитектурной ассоциации в Лондоне в 1996 году<sup>18</sup>, зодчий критикует многих своих коллег именно за «страх формы». В качестве доминирующих принципов в современной архитектуре



12. Рафаэль Монео. Центр архитектуры и дизайна *ArkDes* и *Moderna Museet*  
План уровня кровли  
Источник: <https://arquitecturaviva.com/works/museos-de-arte-moderno-y-de-arquitectura-estocolmo>

он выдвигает фрагментацию и минимализм. Первая для Монео есть «формальная метафора», описывающая состояния сегодняшнего мира, социальную и культурную нецельность которого зодчий констатирует. Архитектор опирается на высказывания Манфредо Тафури о таком поэте фрагментированного пространства, как Пиранези<sup>19</sup>, и говорит об утверждении принципа фрагментации в искусстве авангарда, а затем в постмодернизме. Монео при этом свидетельствует, что за всяким фрагментированным произведением искусства сегодня лежит глубокая ностальгия по единству. Минимализм для Монео является лишь кажущимся антиподом фрагментации, но он также антиформален, так как оперирует некими первоначальными, а значит, «немыми»

18 Запись лекции Рафаэля Монео *Discussing today's architecture principles* см.: <https://www.youtube.com/watch?v=3Y86KLh4-SM> (дата обращения: 26.03.2023).

19 Анализ Тафури пиранезианского произведения *Campo Marzio*, на который ссылается Монео, содержится в книге: [49].



**13. Центр архитектуры и дизайна ArkDes в Стокгольме.** Главный фасад выставочного корпуса  
Фото: Арилд Воген, 2013  
Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Swedish\\_Centre\\_for\\_Architecture\\_and\\_Design](https://en.wikipedia.org/wiki/Swedish_Centre_for_Architecture_and_Design)



**14. Музей Moderna Museet в Стокгольме**  
Фото: Михаэль Моран  
Источник: <https://rafaelmoneo.com/en/projects/moderna-museet-and-arkitekturmuseum-in-stockholm/>



**15. Центр архитектуры и дизайна ArkDes в Стокгольме**  
Фасад административного корпуса  
Фото: Холгер Эллгаард, 2009  
Источник: [https://en.wikipedia.org/wiki/Swedish\\_Centre\\_for\\_Architecture\\_and\\_Design](https://en.wikipedia.org/wiki/Swedish_Centre_for_Architecture_and_Design)

формами. Зодчий дополняет два общих принципа еще одним — компактностью. Традицию, для которой характерен подобный подход, Монео фиксирует в мусульманском зодчестве, у Скамоцци, а затем у Терраньи. Компактность призвана отчасти компенсировать разъятость реальности и бесформенность современной архитектуры.

Действие указанных принципов можно увидеть в стокгольмском сооружении Монео. Как и в более раннем проекте — музее в Хьюстоне — архитектор организует стокгольмский объект как «коллекцию залов», соответствующих тому или иному (тематическому) собранию художественных произведений. Фрагментированное целое *Moderna Museet* собрано в компактную группу объемов, имеющих собственные навешивания — фонари, призванные обеспечить распределение естественного света в каждом помещении. Возникает впечатление живописного «городка», с одной стороны, вписанного в контекст острова, где все здания можно сравнить с павильонами (Монео говорит о павильонообразной структуре застройки), а с другой — наводящего на ассоциации с тради-

ционным мусульманским урбанистическим образованием (прежде всего с хаммамом<sup>20</sup>). Для комплекса характерен минимализм средств выражения, применение неодинаковых, но типологически подобных форм, образующих, пользуясь выражением Роберта Вентури, «сложное целое». Монео упоминает еще об одном аспекте проекта музея —

20 Характерно, что в своей книге «К архитектуре наслаждения» французский левый философ Анри Лефевр называет римские термы (от которых во многом происходит хаммам) одним из наиболее характерных примеров *architecture de la jouissance* в прошлом (см.: *Lefebvre A. Toward an Architecture of Enjoyment*. Minneapolis–London, 2014; на русском языке опубликован перевод посвященной архитектуре главы из этой книги: *Лефевр А. Архитектура // Проект Балтия*. 2018. № 32. С. 68–75.). Современный музей по своему социальному смыслу также приближается к этой категории, имеющей определяющее значение для западного дискурса. И хотя Монео не цитирует Лефевра (книга «К архитектуре наслаждения» была издана только в 2014 году, спустя много лет после смерти Лефевра), можно видеть определенную общность поисков зодчего и мыслителя. Монео опирается на другого марксиста — Тафури с его анализом Пиранези; Лефевр также узнает в Пиранези одного из провозвестников «архитектуры наслаждения».

колористическом решении. Выбранная в результате терракота, по его словам имеет, отношение к характеру шведского города, но в то же время отражает невидимую связь с геологией острова, что, по всей видимости, должно намекать на глинистую, землистую и одновременно огненную сущность этого цвета.

Подчеркнем, что специфика проекта состоит в продиктованной программой конкурса гибридности сооружения. Монео трактует задание особенным образом. Он превращает в экспонаты и старый и новый корпуса, как равные компоненты комплекса, но здание-манифест в данном случае — *Moderna Museet*. (Ил. 14.) Оно служит прилегающим к музею архитектуры примером современного произведения зодчества, работающего по своему назначению<sup>21</sup>. Хотя у музея архитектуры нет своего современного экспозиционного объема, он все же получает небольшую пристройку (кафе, библиотека, офисы), решенную в ином стиле (белом модернизме), что позволяет отмежеваться от терракотого и явно «постмодернистского» *Moderna Museet*. (Ил. 15.)

И в то же время, несмотря на отчетливую артикуляцию формы, коррелирующей с окружающей застройкой (павильонность и отсылка к стоящей неподалеку палладианской церкви; ныне — Холл Эрика Эриксона, архитектор Фредрик Блом, 1849), здание Монео далеко от монументальности и самоутверждения, характерных для модернистской архитектуры. Уже на этапе выбора участка зодчий предпочел прижаться к существующим сооружениям (умело их используя), не выходя на набережную новым объемом, заявить о присутствии своего объекта при помощи сложного силуэта фрагментированной кровли и колористики/пластики фасада.

Музей архитектуры Монео не создает строения для себя, но трактует смежное здание как экспонат — эксперимент в духе постмодернизма, поясняющий сам постмодернизм как стратегию сокрытия модернистской сущности производимого пространства. Жест, не лишенный некоторой «формофобии», с которой стремился бороться сам Монео<sup>22</sup>.

21 Впрочем, такое прочтение отношений двух компонентов музея обусловлено темой статьи. Если бы наше исследование исходило из рассмотрения художественного музея, то мы бы могли постулировать главенство последнего и вторичность зодческого направления. Но в любом случае, музей архитектуры выступает здесь как «серый кардинал», чье влияние на большой новый корпус присутствует на концептуальном уровне.

### **BLOX: НЕ-ГОВОРЯЩАЯ АРХИТЕКТУРА**

В 2018 году в Копенгагене было построено здание Датского архитектурного центра (основан в 1986 году). Автором объекта, получившего название *BLOX*<sup>23</sup>, стало голландское бюро Рема Колхаса *OMA* — вероятно, самая авторитетная на сегодня мастерская в мире, обладающая исключительным влиянием в профессиональной интеллектуальной среде. По этой причине высказывание *OMA* на тему репрезентации зодчества через символическое (музейное) здание нельзя исключить из нашего анализа, хотя, строго говоря, архитектурный центр не есть музей. Новый тип учреждения наследует традиционному музею, и в то же время деконструирует его.

Первый подобный центр появился в Канаде в 1979 году и вскоре получил собственное здание, ставшее примером реконструкции существующего складского сооружения в Монреале (архитектор Филлис Ламберт). Программа нового учреждения включала архитектурный музей и исследовательский центр [44, р. 55], что не обнаруживает особенной новизны. Однако само переименование в «центр» анонсирует концептуальный переход постмодернизма к своей следующей фазе. «Центр» в обыденном понимании суть нечто нейтральное, скорее всего коммерческое (ср.: Мировой торговый центр, Центр Рокфеллера в Нью-Йорке и пр.). Отказ от смысла «дом муз» в пользу чисто утилитарной функциональности подчеркивается в теме пересечения потоков. Они могут быть информационными, знаниевыми, финансовыми и, конечно, людскими (в том числе состоящими из профессионалов). Что остается за рамками «центра»? Те самые «музы», то есть начало трансцендентное.

Указанный переход не является уникальным явлением и характерен не только для архитектурных, но в целом для музеев конца прошлого века. При этом, конечно, они не обязательно переименовывались в «центры»<sup>24</sup>. Тем не менее терминология позволяет увидеть тенденцию. Работа же *OMA* фиксирует и иллюстрирует концептуальное превращение.

22 Любопытно, что тема «замаскированного» «музея-хамама» Монео получает прямое продолжение и развитие в недавней постройке в Хельсинки — музее *Amos Rex* (архитекторы: JKMM, 2017, см.: [26]).

23 Слово можно расшифровывать как *block+X*, то есть «загадочный дом-квартал». Обратим внимание на то, что оно образовано путем скрещивания двух элементов, причем «несущий» при этом редуцирован (руинирован).

24 Ср. рассмотрение базовой дихотомии «храм — торговый центр» в статье Ч. Дженкса: [5].

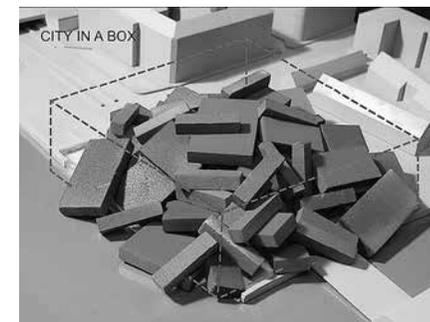
Архитектурный язык, или, если угодно, *стиль*, которым пользуется Колхас, можно охарактеризовать как супермодернистский. Вот какие черты приписывает этому направлению (которое он же и вводит в дискурс) голландский критик Ханс Ибелингс: «нейтральный, неопределенный, скрытый» [37, р. 62]. Опираясь на известный труд антрополога Марка Оже [15], Ибелингс говорит об особенностях производимых в эпоху гипермодерна пространств («не-мест») — аэропортов, отелей, супермаркетов, торговых центров, остановок общественного транспорта — «к ним никто не чувствует своей причастности» [37, р. 65]. По Ибелингсу, свойства «не-мест» становятся присущими и для зданий, в том числе музейных. Архитектура супермодернизма немеет (это — *неговорящая* архитектура, в отличие от говорящей, *parlante*), ее сооружения получают «непроницаемый экстерьер, не выдающий ничего из того, что происходит внутри» [37, р. 88]. Подобные произведения, как замечает критик, «не обращаясь ни к чему вне самих себя, не давая пищу для ума, автоматически отдают предпочтение прямому, чувственному опыту пространства, материала и света» [37, р. 94]. «В эпоху, когда никто ничему больше не удивляется, — продолжает Ибелингс, — оказывается, что нужны еще более сильные стимулы для пробуждения чувств» [37, р. 94]. Такая парадоксальная установка на максимизацию чувств, порожденная практически полным отсутствием средств выразительности, на первый взгляд, близка миссовскому принципу «меньше, значит больше», но на самом деле имеет гораздо больше общего с позицией минималистского искусства 1960–1970-х годов, развивавшего феноменологические аспекты восприятия. Вот, например, как характеризует минималистические произведения Лео Штейнберг в тексте 1972 года:

*...его объектные свойства, его пустота и скрытность, имперсональный или индустриальный вид, его простота и склонность к сведению проектных решений до самого минимума, его сияние, и мощь, и масштаб — все это становится узнаваемым родом содержания — экспрессивного, коммуникативного и красноречивого, на свой собственный манер* (цит. по: [38, р. 251]).

Не правда ли, здесь есть нечто общее с произведениями архитектуры супермодернизма, которые описывает Ибелингс. И хотя Датский архитектурный центр был построен спустя пару десятилетий после выхода книги, представляется, что определение критика остается для него



16. ОМА. МФЦ BLOX в Копенгагене  
Схематический разрез  
Источник: <https://www.archdaily.com/893920/blox-oma-ellen-van-loon>



17. ОМА. МФЦ BLOX. Город в коробке. Коллаж  
Источник: <https://www.archdaily.com/893920/blox-oma-ellen-van-loon>

актуальным. Впрочем, с точки зрения самого Ибелингса, после атак 11 сентября супермодернизм, хотя и сохранился как течение и породил ряд новых произведений, потерял жизненную силу, иссяк<sup>25</sup>.

Датский архитектурный центр — мультифункциональное сооружение. (Ил. 16.) В нем помимо собственно выставочных помещений находятся офисы, коворкинг, кафе, книжный магазин, фитнес-центр, ресторан, 22 квартиры, автоматический подземный паркинг для всех горожан [33]. Не менее важна и роль здания как транспортного хаба — оно содержит не только парковку, но в прямом смысле пропускает сквозь себя автомобильную дорогу. Казалось бы, такое решение напоминает традиционное сооружение — триумфальную арку, но на самом деле очевидно, что одной из основных задач проектировщиков было создать максимально сложный комплекс, включающий в себя вроде бы несовместимые компоненты: автомагистраль, жилье, культурную институцию, репрезентирующую архитектуру. Иными словами, — это коллекция функций. «Пространство для машин становится пространством для людей, пространством для прохода насквозь, становится селитебным», — поясняют архитекторы [33].

Нельзя утверждать, что функция архитектурного центра является главной, и тем не менее она имеет значение. Но для кого? Если видеть

25 Позиция раскрыта в статье Х. Ибелингса: [6].

в BLOX супермодернистское произведение, то можно засвидетельствовать, что оно обладает свойствами нейтральности и скрытности. Несмотря на его мультифункциональность, мы не можем, исходя из внешнего вида, понять, какие зоны расположены в каких его частях (здесь форма очевидно не следует функции; ил. 17). Сооружение напоминает более раннюю работу ОМА — пекинский центр CCTV (2002–2012), который, в свою очередь, отсылает к авангардному образцу — проекту горизонтальных небоскребов в Москве Эль Лисицкого 1920-х годов. Супермодернистские объекты, в отличие от модернистских (рациональных и функциональных), не просто решают задачи развития города, предлагая новую эстетику (в случае Эль Лисицкого — супрематическую), но, скорее, осуществляют высказывание одновременно в урбанистическом и в медиапространстве. О чем же это высказывание?

Будто отвечая на упомянутое выше замечание Х. Ибелингса об изменении архитектуры супермодернизма после 11 сентября, Рем Колхас в своем тексте «Постсовременная инженерия» указывает, что теперь «мы можем читать руину не как невозвратную потерю, но практически как фазовую разницу, уникальный момент в длинной цепи возможных состояний, которую можно стереть простой кнопкой *undo*» [43, р. 514]. CCTV, над которым архитектор работал в то же время, когда шел конкурс на проект мемориала *Ground Zero*, становится для архитектора реакцией на коллапс модернизма, явленный в разрушении башен-близнецов Минору Ямасаки. Колхас иллюстрирует свой текст тремя изображениями — пожаром близнецов, рисунком «Самсон, разрушающий дом филистимлян» и проектом CCTV (2008). На последней странице книги ОМА, где опубликовано эссе, здания, разработанные бюро (в том числе CCTV), показаны в виде комиксных «террористов» под рубрикой «Когда здания атакуют». Супермодернизму, похоже, свойственно то, что современная психология называет «агрессивной пассивностью».

Возможно и иное прочтение: BLOX следует интерпретировать как «троянского коня», в котором функция архитектурного центра является единственной, придающей сооружению подобие индивидуальности и укорененности в конкретном месте. Если же согласиться с прочтением творчества Колхаса критиком Хэлом Фостером, то можно предположить, что сокровище в недрах кубистско-пиранезианского нагромождения стеклянных параллелепипедов некоего поля, где осуществляется свободное обсуждение архитектуры, есть попытка репозиционировать автономность профессии, подверженной прессингу

неолиберализма. Отсутствие какой-либо особенной артикуляции этого поля может в таком случае трактоваться как своего рода партизанщина (а не терроризм). Фостер, анализируя, впрочем, не здание Колхаса, а его же книгу «Нью-Йорк вне себя», пишет: «За этой бравадой стоит разочарование...» [40, р. 61], а затем приводит слова самого Колхаса: «Я вижу иронию в том, что (я уже почти написал “невинное”) сердце нашей профессии, чья задача — переизобретать полезные отношения между формальным и социальным — настолько незаметно за тем, что предстает как мой цинизм, моя кажущаяся нескритичность, наше бесконечное пораженчество...» [40, р. 62].

Архитектурный центр в интерпретации бюро ОМА — это руина архитектурного музея, но такая, которая внешне выглядит как сверхсовременное, высокоэффективное, невероятно сложное и эффективное сооружение. Если музей Унгерса держался за фасад исторического дома, хотя бы и ставя под сомнение его архитектурную ценность, то в сооружении ОМА уже не осталось никакой основы, есть лишь некое тематическое обозначение принадлежности к определенной типологической и национальной идентичности в наименовании одного из «резидентов» BLOX. Способна ли архитектура к регенерации из такого «пустого», миражного состояния?

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели эволюцию архитектурной формы музеев архитектуры на примере всего нескольких зданий<sup>26</sup>. Удивительно, но на сегодняшний день можно говорить только об одном действующем учреждении,

26 Несомненно, количество музеев архитектуры и близких к ним по функциям учреждений, расположенных в интересных сооружениях, больше, чем нам удалось включить в обзор. К примеру, весьма характерным в плане соотношения облика и содержания является Музей архитектуры в Мюнхене, чье основание относят к 1868 году, когда в Новом политехническом колледже (ныне — Технический университет Мюнхена) было положено начало коллекции зодческих артефактов, ориентированной прежде всего на студентов. С 2002 года институция расположилась в неомодернистском здании *Pinakotek der Moderne*, построенном по проекту местного мастера Штефана Браунфельса (заказ получен в результате открытого конкурса 1992 года). Тем не менее этот музей и ряд других, таких как Музей архитектурного рисунка в Берлине (*nps ichoban voss*, 2009), а также новый Национальный музей архитектуры в Осло (вошедший в состав Национального музея искусства, архитектуры и дизайна, судя по всему, находящийся в процессе переезда в новое здание от бюро Kleihues+Schuwerk) должны быть здесь опущены, в силу ограниченности объема и концентрации на теме парадигматических зданий, специально построенных для архитектурных музеев.

в полной мере отвечающем теме статьи, — это Германский музей архитектуры. Он сохранил свое название и пребывает в здании, специально для него спроектированном и построенном.

Проявляется ли здесь боязнь ответственности за авторское высказывание или за формулировку профессиональной парадигмы? Как бы там ни было, проанализированные нами проекты остаются исключением из правил: правило же состоит в том, что институции, посвященные зодчеству, находят себе пристанище в уже существующих сооружениях. Впрочем, многие современные архитекторы также предпочитают жить в старых домах...

И все же приведенные нами немногочисленные примеры дают ясное представление об эволюции архитектуры последних трех столетий и фактически, даже пользуясь только ими в качестве иллюстраций, можно со всей ясностью проследить ход истории строительного искусства. От вдохновенного и романтического, а порой эксцентричного собирательства, миновав через некий авангардный разрыв, оно постепенно приходило к неуверенности, нерешительности, попыткам передать свою традиционную область другим видам творчества, соединиться до неразличения с дизайном и современным искусством, формируя некую фигуру Ухода. При этом музей архитектуры верно сопровождает свою героиню, становясь, как учит Мишель Фуко, «гетеротопией зеркала», где она узнавала и в то же время теряла себя.

На протяжении повествования мы встречались со сквозными темами, характерными для воплощения рассматриваемой нами типологии: это прежде всего мотив руины (часто в пиранезианской трактовке), особая риторичность формы (зачастую приводящая к эффекту театральности), которая возникает за счет приема коллажного фасада. Очевидно, что в ходе прослеженной трансформации от Музея дорического ордера до Датского архитектурного центра видоизменилась как сама архитектура, так и направленность посвященной ей институции. Музей стал «центром», исчезла цель собирания материальных предметов, ее место заняла *коллекция функций*, процессов, что отразилось в структуре и облике сооружения ОМА.

Впрочем, сама идея ордера, то есть некоего порядка построения или принципа зодчества, не пропала. Каждый раз она возникала вновь как необходимое условие воздвижения здания-репрезентанта профессии. Уникальным сюжетом нашего нарратива остается Королевский музей архитектуры — он выглядит важным утраченным звеном (иде-

альным и в то же время нормальным до банальности), судить о котором мы можем лишь по немногим визуальным свидетельствам, а значит, не вполне корректно. Однако ясно, что неоготика оказалась для истории зодчества точкой сборки и распада, а лондонский музей, обозначив теоретическую возможность гармоничного синтеза искусств, скрылся (пал жертвой), будучи отвергнутым строителями современности.

Перейдя рубикон модернизма, архитектура фиксируется в образе Германского музея архитектуры Унгерса. За маской рядового исторического фасада прячется размышление о невозможности абсолютной архитектуры (крах модернизма). Еще через пару шагов мы оказываемся в здании-хабе *BLOX*, почти теряющем архитектурную тему среди множества других функций, и получившем форму, которая ничего не отражает, кроме «архитектуры» современного информационного общества, чей контент хранится по преимуществу в «облаке». Быть может, нам рекомендуется просто «кликнуть», чтобы перейти в «иное пространство»? Однако даже смартфон не в силах помочь нам осуществить подобную трансгрессию. В результате сверхмодернистское здание отражает то, что критик Энтони Видлер метко называл «архитектурным нездешним» (*architectural uncanny*), связывая этот феномен с развитием капитализма [50, p. 5], а тот, как известно, порождает общество спектакля. Остается задать риторический вопрос: мы все еще в здании или уже в инсталляции?

Возвращаясь к мнению Ханса Ибеллингса о том, что супермодернизм, хотя и продолжил существование как бы по инерции, но уже уступил место каким-то иным архитектурным системам, уточним, что у нас есть предположение о том, что это может быть. Речь идет о становлении новой стадии развития постсовременности, переходе к еще более инклюзивному стилю: суперэклетике [28]. Каким станет музей или иная институция, которая отразит новый этап развития культуры и зодчества, мы увидим в будущем. И возможно, совсем скоро: в момент написания статьи был объявлен открытый конкурс на проект нового Музея архитектуры и дизайна в Хельсинки (участком стала ранее выделенная под строительство Музея Гуггенхайма территория в Южной гавани<sup>27</sup>).

27 О конкурсе и несостоявшемся проекте Музея Гуггенхайма в Хельсинки см.: [29; 7].

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аркин Д. Е. О художественно-промышленно музее [1931] // Авангардная музеология / Под ред. А. Жилиева. М.: V-A-C press, 2015. С. 329–336.
2. Бауман О., Торн Р. ван. Le Style, c'est l'Homme. Интервью Оле Баумана и Румера ван Торна с Освальдом Матиасом Унгерсом. Фрагмент из книги «Невидимое в архитектуре» // Проект International. 2017. № 44. С. 169–184.
3. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
4. Гейдор Т. И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьева монастыря города Калязина // Калязин. Фрески затопленного монастыря. М.: Кучково поле Музеон, 2021. С. 6–21.
5. Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотекa. 2000. № 12. С. 4–15.
6. Ибеллингс Х. После супермодернизма // Проект Балтия. 2009. № 7. С. 18–19.
7. Левчук А. «Искусство в городе». Конкурсный проект музея Гугенхайма в Хельсинки // Проект Балтия. 2015. № 25. С. 66–67.
8. Лоос А. О бедном богатом человеке // Проект Балтия. 2017. № 30. С. 106–108.
9. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
10. Макеева С. Рождение инсталляции. Запад и Россия. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
11. Мальро А. Голоса тишины. Воображаемый музей. СПб.: Алетейя, 2021.
12. Молок Н. В голове Пиранези: «сон разума» и «искусство фантазии» // Искусствознание. 2022. № 3. С. 182–215.
13. Молок Н. Леду глазами романтиков. К истории термина «говорящая архитектура» // Вопросы искусствознания. 1996. № VIII (1/96). С. 365–377.
14. Молок Н. Склад Старьевщика. Музей сэра Джона Соуна // Пинакотекa. 2000. № 12. С. 60–67.
15. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

16. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.
17. Постернак О. П. Музейная деятельность на территории Донского монастыря в 1920–1930-е годы // Вестник ПСТГУ. 2005. № 4. С. 114–132.
18. Рабро Д. Введение, источники и библиография, хронология Леду // Леду К. Н. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству. Т. 1. Екатеринбург: Архитектон, Канон, 2003. С. 10–37.
19. Раппапорт А. Джон Рёскин и его «семь светочей» архитектуры // Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 7–42.
20. Рёскин Дж. Лекции об искусстве. М.: Б. Г. С.-Пресс, 2006.
21. Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб.: Азбука-классика, 2007.
22. Степанов А. Очерки поэтики и риторики архитектуры. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
23. Сурикова К. Музей. Архитектурная история. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021.
24. Унгерс О. М. Города в городе. Берлин как зеленый архипелаг. Предложения «Летней академии» для Берлина // Проект International. 2017. № 44. С. 156–168.
25. Фролов В. В., Митрофанова Н. Ю. Музей архитектуры: проблемы репрезентации произведений зодчества // Дизайн, материалы, технология. 2024. № 2 (72). С. 9–13.
26. Фролов В. Музей AMOS REX в Хельсинки // Проект Балтия. 2018. № 32. С. 94–101.
27. Фролов В. Гиперскульптура и эстетика чрезмерности // Новое искусствознание. 2022. № 4. С. 16–25.
28. Фролов В. Пределы суперэклетики // Проект Балтия. 2019. № 33. С. 40–45.
29. Фролов В. Триумф множества. Музей современного искусства в поисках новой архитектурной стратегии // Проект Балтия. 2014. № 23. С. 106–108.
30. Швидковский Д. История архитектуры стран Европы XIX столетия. М.: Архитектура-С, 2020.
31. Щусев А. В. Задачи музея русской архитектуры // Творческая биография А. В. Щусева. Статьи / Авт.-сост., О. С. Захарова, А. А. Оксенюк. М.: Фонд «Связь эпох»; Кучково поле Музеон, 2023. С. 523–537.

32. Architectural Theory. Pioneering Texts on Architecture from Renaissance to Today. Roln: Taschen, 2022.
33. Blox/OMA/Ellen van Loon // Archdaily. URL. URL.: <https://www.archdaily.com/893920/blox-oma-ellen-van-loon> (дата обращения: 14.04.2024).
34. *Bottoms E.* The Royal Architectural Museum in the Light of the New Documentary Evidence // Journal of the History of Collections. 2007. Vol. 19. No. 1. Pp. 115–139.
35. *Doray H.* 12–14 Lincoln's Inn Fields // John Soane Architect: Master of Space and Light / Ed. by M. Richardson, M. Stevens. London: Royal Academy of Arts, 1999. Pp. 150–173.
36. *Dulau R.* Retranscrire un espace grandeur: l'appartement de l'Unité d'habitation de Marseille. Interviews de Pierre-Antoine Gatier, de Pascal Mory et de Corinne Belier // Monumental 2007. Revue scientifique et technique des monuments historiques. Dossier Cite de l'architecture et du patrimoine. Paris: Centre des monuments nationaux Editions du patrimoine, 2007. Pp. 66–72.
37. *Ibelings H.* Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI publishers, 1998.
38. *Gablik S.* Minimalism // Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism / Ed. by S. Stangos. London: Thames & Hudson, 2006. Pp. 244–255.
39. *Flour I.* On the Formation of a National Museum of Architecture: The Architectural Museum versus South Kensington Museum // Architectural History. 2008. Vol. 51. Pp. 211–238.
40. *Forster K.* Show Me: Arguments for Architecture of Display // Log. 2010. No. 20. Pp. 55–64.
41. *Frampton K. O. M. Ungers and the Architecture of Coincidence // Ungers O. M. Works in progress, 1976–1980. IAUS Exhibition catalogue 6 / Ed. by K. Frampton, S. Kolbowsky. New York: Rizzoli, 1981. Pp. 1–5.*
42. *Harris J.* Storehouses of Knowledge // Canadian Centre for Architecture: Buildings and Gardens / Ed. by Richards L. Montreal – Cambridge (MA): CCA – The MIT Press, 1989. Pp. 15–32.
43. *Koolhaas R.* Post-modern engineering? // Content / Ed. by R. Koolhaas. Koln: Taschen, 2004. Pp. 514–515.
44. *Lambert Ph.* Design imperatives // Canadian Centre for Architecture: Buildings and Gardens / Ed. by Richards L. Montreal – Cambridge (MA): CCA – The MIT Press, 1989. Pp. 55–68.

45. *Pevzner N. A.* A History of Building Types. London: Thames & Hudson, 1984.
46. *Ruskin J.* The Stones of Venice. Vol. 1. New York and Boston: H. M. Caldwell, undated.
47. *Sola-Morales I. de.* The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France // Perspecta. 1987. Vol. 23. Pp. 120–133.
48. *Szambien W.* Le musée d'architecture (1776–1836). Un projet unachevé. Paris: I. E. R. A. U. – S. R. A., 1984.
49. *Tafari M.* The Sphere and the Labirinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 1987.
50. *Vidler A.* The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 1992.
51. *Vidler A.* Architecture in the Museum. Digactic Narratives from Boullée to Lenoir // *Vidler A.* The Writings of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. Pp. 165–173.
52. *Ungers O. M.* Works in progress, 1976–1980. IAUS Exhibition catalogue 6 / Ed. by K. Frampton, S. Kolbowsky. New York: Rizzoli, 1981.