

АРХИТЕКТУРА КАК КУРАТОР СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ: ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО МУЗЕЙНОГО НАРРАТИВА

Чванова Анна Евгеньевна,

соискатель научной степени кандидата искусствоведения,
научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор Е.Е. Докучаева,
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова,
Россия, Москва, e-mail: Anna-chvanova@yandex.ru

УДК: 72.01 + 72.036

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: 10.47055/19904126_2026_1(93)_31

EDN: XNXJEW

Тип статьи: RAR Научная

Аннотация

Статья исследует феномен архитектуры как активного куратора в формировании нового музейного нарратива на примере нового здания Фонда Картье в Париже (открыто в октябре 2025 г.), созданного архитектором Жаном Нувелем. Анализ опирается на актуальный уникальный материал, собранный автором в ходе личного присутствия на знаковых событиях 2025 г.: открытии и серии публичных дискуссий в рамках выставки Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel в Венеции в мае (дни проведения Архитектурной биеннале), а также открытии нового здания Фонда Картье.

Ключевые слова:

Жан Нувель, Фонд современного искусства Картье, Exposition générale, динамическая или беспокойная архитектура, Diller Scofidio + Renfro

ARCHITECTURE AS A CURATOR OF THE CONTEMPORARY MUSEUM: SHAPING A NEW MUSEUM NARRATIVE

Chvanova Anna E.,

PhD in Art Studies candidate,
Research supervisor: Professor E.E. Dokuchayeva, PhD (Art Studies),
S.Stroganov State University of Design and Applied Arts,
Russia, Moscow, e-mail: Anna-chvanova@yandex.ru

УДК: 72.01 + 72.036

Шифр научной специальности: 5.10.3

DOI: 10.47055/19904126_2026_1(93)_31

EDN: XNXJEW

Type: RAR Scientific

Abstract

The article explores the phenomenon of architecture as an active curator in shaping a new museum narrative, using the example of the new Fondation Cartier building in Paris (opened in October 2025), designed by Jean Nouvel. The analysis is based on original and unique material gathered by the author

during her personal attendance at the key events of 2025: the opening of the Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel exhibition in Venice and a series of public discussions held as part of the exhibition during the Architecture Biennale in May, as well as the opening of the new Fondation Cartier building.

Keywords:

Jean Nouvel, Cartier Foundation of Contemporary Art, Exposition générale, dynamic or restless architecture, Diller Scofidio + Renfro

В настоящее время происходит глубокий сдвиг в исторических отношениях между архитектурой и практикой коллекционирования, к которым уже неприменима традиционная музейная парадигма. Новые культурные практики и междисциплинарный подход требуют совершенно новых пространств и пространственных отношений.

Еще в начале XX в., столкнувшись с лавинообразным ростом коллекций в эпоху модернизма, архитекторы искали ответ в гибкой, открытой структуре архитектуры музеев. Ле Корбюзье предложил утопическую концепцию «Музея безграничного роста» (*Musée across an ceillimitee*, 1939) – здание со спиральным планом, стены которого могли бесконечно достраиваться, чтобы вместить постоянно растущие коллекции. Этот принцип бесконечного роста имел своим прообразом практику сюрреалистов – игру «Изысканный труп» (*cadavre exquis*), где коллективное, непредсказуемое добавление фрагментов рождает целое.

Именно эта «кадавристическая» логика оказалась пророческой для развития музейной архитектуры XX–XXI вв. Такие институции, как Метрополитен-музей или нью-йоркский МоМА, чья архитектурная история представляет собой череду различных, подчас радикальных архитектурных жестов – от Филипа Джонсона до Diller Scofidio + Renfro, — росли путем наслоения эпох: их первоначальные ядра были поглощены и преобразованы последующими пристройками и реконструкциями [1]. Этот процесс – не контролируемое развертывание, а коллективное производство, обеспечивающее преемственность и сохранение временных слоев, а его итоговый облик – продукт времени, участия и случайности.

Продолжение этой логики наблюдаем в современной музейной практике, для которой ««Изысканный труп» – это метафора современного музея: коллективное, процессуальное, непредопределенное наслоение. Это способ оживить историческую структуру, впуслав в неё самые радикальные дискуссии нашего времени»¹.

Данный принцип наслоения находит продолжение и в сфере восприятия. В 1947 г. Андре Мальро в концепции «воображаемого музея» (*Le Musée imaginaire*) описал грядущую дематериализацию опыта, предсказав состояние «музея в смартфоне». По мысли Мальро, репродукции произведения искусства создают новый, дематериализованный музей – «музей без стен», где шедевры вступают в диалог вне физического местоположения. Здание музея материально наслаивает эпохи, а сознание зрителя наслаивает их образы.

Предсказание Мальро не просто сбылось, оно приобрело новое измерение: цифровые технологии отделили изображение от любого физического носителя, превратив его в данные на универсальной платформе, и способствовали массовому обмену цифровыми изображениями высочайшего качества. Интернет на наших смартфонах позволяет получить доступ к большинству произведений искусства со всего мира, а это значит, что «воображаемый музей» Мальро теперь стал виртуальным, открытым для миллионов людей, которые больше не ограничены выставочными залами, аудиториями или библиотеками. Этот новый музей, доступный круглосуточно и без выходных – «музей без стен».

Мальро уловил фундаментальный сдвиг: музей перестает быть только местом, становясь в первую очередь идеей и постоянно растущим собранием впечатлений, которые каждый выстраивает по принципу того же «изысканного трупа».

Цифровая вседоступность культуры, казалось бы, поставила музей перед экзистенциальным выбором: остаться монументальным хранилищем подлинников или раствориться в облаке цифровых данных.

Однако в современных музейных практиках эта дилемма находит иное разрешение: музей не выбирает ни одну из прежних ролей. Он трансформируется, становясь иной сущностью – открытой платформой для сообщества, чья главная функция заключается в создании социальных связей. Цифровая среда парадоксальным образом не упраздняет физическое пространство, а радикально расширяет его смысловые и коммуникативные границы. Как отмечают эксперты, «идентичность больше не определяется его <музея> физической оболочкой, а скорее тем общим смысловым полем, которое он создает»².

В ответ на дематериализацию культуры, сведенную к получению информации в духе «Википедии», музей XXI в. переосмысливает свою сущность. Музей теперь – это символическое поле, объединяющее тысячи людей, связанных не только с его программой, но и с его образом. Его ценность не в бесконечном расширении и функции контейнера, а в генерации уникального опыта присутствия: тактильного соприкосновения с подлинником, переживания масштаба и атмосферы места, совместного восприятия искусства, которые невозможно воспроизвести в виртуальной среде. Однако эта новая роль, по словам тех же практиков, «гораздо сложнее, но и гораздо более хрупкая, потому что эта открытость и связь с цифровой средой – очень изменчивая реальность»³. Авторитет музея теперь зависит от алгоритмов и общественного резонанса в той же степени, что и от коллекции.

Именно эта «изменчивая реальность» и становится катализатором архитектурной эволюции музея. В диалоге с цифровой средой музей находит новые роли, а его пространство преобразуется из нейтральной оболочки для объектов в активную среду для взаимодействия. Смена функций – от хранения к диалогу, от трансляции знания к со-творчеству – напрямую диктует новую архитектурную логику.

Каким образом современные архитекторы отвечают на новые вызовы? Создают ли они принципиально новую музейную среду, которая не просто отражает, но и направляет и формирует само коллективное мышление?

На открытии выставки *Fondation Cartier pour l'art contemporain* par Jean Nouvel в *Fondazione Cini* (Венеция) в рамках 19-й Международной выставки архитектуры – *La Biennale di Venezia* в мае 2025 г. Крис Деркон, управляющий директор Фонда современного искусства Картье (фр. *Fondation Cartier pour l'art contemporain*), процитировал историка архитектуры Марка Уигли: «Архитекторы всегда говорят о вещах, которые не меняются. Но сами эти идеи о неизменном – изменчивы»⁴. М. Уигли отметил: «Архитекторы тысячелетиями создавали иллюзию покоя. Мир движется, все вибрирует, мы дышим – а архитектура создает эффект неподвижности. Если ты создаешь движущееся, то ты уже не архитектор. Потому что цель архитектуры – производить образ покоя. И архитектура ли это в таком случае или отход от неё?»⁵

Именно в этом противоречии – в постоянном переосмыслении неизменного и стремлении архитектуры к покою внутри движущегося мира – возникают наиболее новаторские архитектурные решения. И архитекторы, способные осмыслить и принять изменения в самих основах дисциплины, станут теми, кто сможет задавать тон завтрашним дискуссиям, в том числе и о музее как пространстве для смелых экспериментов.

В октябре 2025 г. в Париже открылось новое здание Фонда Картье – один из последних на сегодняшний день проектов архитектора Жана Нувеля (рис. 1). Архитектор, опираясь на долгую историю интеграции технологий в архитектурную практику, предложил свой ответ на вопрос о природе современного музея – динамической среды, где архитектура, город и искусство вступают в непрерывный и изменчивый диалог.



Рис. 1. Фонд Современного Искусства Картье, вид с Place du Palais-Royal. Фото А.Е. Чвановой*

Идея динамической архитектуры для общественных пространств не нова. Крис Деркон, рассуждая о ее истоках, отметил⁶, что следует прежде всего вспомнить архитектуру Константина Мельникова – подлинную революцию в архитектуре своего времени. Действительно, модульные пространства Мельникова часто считают одним из ранних прообразов динамической архитектуры. В своих проектах он стремился преодолеть статичную композицию объемов, создавая пространства, рассчитанные на изменение сценариев использования, трансформацию и даже потенциальное движение архитектурных элементов. В проекте здания «Ленинградской правды» (1924) архитектор предложил вращающиеся вокруг центральной оси объемы этажей, а в проекте Театра московского областного Совета профессиональных союзов (МОСПС, 1931) – модульную трансформируемую сцену, подвижные перегородки, гибкую планировку с вращающимися и раздвижными элементами, интегрированными в цилиндрические объемы [2].

Буквально через несколько лет идея динамической архитектуры воплотилась в Народном доме (фр. *Maison du Peuple*, 1939) [3] – ключевые конструктивные элементы здания, в том числе многофункциональный зал на 1000 мест на втором этаже, который благодаря раздвижным перегородкам, подвижному полу и раздвижной стеклянной крыше мог трансформироваться в кинотеатр, выставочное пространство или аудиторию, были разработаны Жаном Пруве, французским архитектором и дизайнером, одним из самых талантливых конструкторов XX в.

Эта линия поиска развивалась в другом визионерском проекте – «Дворце развлечений» (англ. *Fun Palace*, 1961–1966) архитектора Седрика Прайса, чьи идеи легли в основу многих последу-

ющих экспериментов с трансформируемой средой. Его радикальная концепция представляла собой гигантский открытый каркас, внутри которого подвижные модули с помощью кранов могли свободно перемещаться, создавая бесконечно меняющиеся пространства для образования, игры и творчества [4]. Эта динамичная структура была задумана как полностью открытая для перенастройки самими посетителями, превращая архитектуру в инструмент коллективного действия и импровизации, мгновенно откликающийся на интересы и настроение публики.

Концепция «Дворца развлечений» Седрика Прайса оказала прямое влияние на ряд последующих архитектурных проектов. Среди них – частный дом «Мезон Бордо» (фр. *Maison Bordeaux*, 1998) Рема Колхаса, где центральным элементом стал лифт, спроектированный как полноценный рабочий кабинет. Этот движущийся объем обеспечивал человеку с ограниченной подвижностью доступ ко всем основным зонам дома – от кухни и гостиной до спальни [5]. Другим воплощением принципов адаптивной архитектуры в интерпретации Рема Колхаса уже для общественных пространств, стал Культурный центр Lafayette Anticipations Фонда Галереи Лафайет в Париже. В его внутреннем дворе, интегрированном в структуру исторического складского здания 1891 г., была размещена 19-метровая стальная башня [6]. Она содержала четыре мобильные платформы, которые, перемещаясь по вертикали и вращаясь, позволяли формировать выставочное пространство в 49 различных конфигурациях [7].

Технологическая трансформация как основа архитектурного образа находит свое воплощение в самых разных проектах. Так, Лиз Диллер, партнер Diller Scofidio + Renfro, выступавшая вместе Марком Уигли и Жаном Нувелем в Венеции, видит в динамической или «беспокойной» (англ. *restless*) архитектуре необходимую модель для существования в эпоху нарастающих глобальных вызовов. Эта идея выходит за пределы только архитектуры, она находит отклик во всей современной культуре, которая «развивается быстрее, чем архитектура»⁷, и где гибкость и адаптивность становятся ее ключевыми качествами.

В практическом выражении такая модель материализуется в технологичных фасадах, самостоятельно регулирующих потоки света, во вращающихся объемах зданий, в офисных пространствах, меняющих свою конфигурацию в зависимости от числа посетителей [8].

В реализованном бюро Diller Scofidio + Renfro проекте культурного центра The Shed (The Bloomberg Building) (2019) в Нью-Йорке ключевым элементом является гигантская выдвижная крыша-телескоп на рельсах. Когда она сдвигается с основного объема здания, то образует высокий многофункциональный зал McCourt. Благодаря подвижным стенам и трансформируемым этажам пространство центра способно адаптироваться под самые разные задачи – от выставок современного искусства до масштабных театральных, музыкальных и танцевальных постановок, предоставляя площадку, чья форма и размеры меняются в соответствии с потребностями каждого конкретного проекта или художника [9].

Ещё один показательный пример – Центр исполнительских искусств им. Перельмана (англ. *Perelman Performing Arts Center*, 2023) в Нью-Йорке (США) архитектора Джошуа Рамуса и бюро REX. Три основных зала центра оборудованы системой подвижных стен, полов, сцен и акустических панелей, что обеспечивает трансформацию пространств: залы могут быть объединены в семь различных комбинаций, а общее количество конфигураций сцены и зрительного зала превышает 60 [10]. Отдельным функциональным элементом является гибкая схема циркуляции с отдельными потоками для движения перед сценой и за кулисами, что позволяет организовывать различные маршруты для перемещения зрителей во время антракта.

Уже упоминавшееся новое здание Фонда Картье, расположенное в самом центре города, между Лувром и Пале Рояль, также продвигает идею динамической архитектуры.

История проекта началась в декабре 2013 г., когда генеральный директор Richemont Group Ришар Лепле предложил Жану Нувелю рассмотреть здание Louvre des Antiquaire как площадку для нового выставочного пространства Фонда Картье. Осмотрев историческое здание, архитектор понял, как должен выглядеть будущий проект: «Нужно убрать все, что можно, кроме основных несущих конструкций. Взгляд должен проходить через пространство без препятствий» [11]. Он подчеркнул важность пустого пространства: «Нужно видеть улицу на другой стороне. Над внутренними дворами нужно сделать большие проемы, чтобы сохранить вид снизу на небо. Нужно почувствовать пространство сверху, снизу и через все здание; в общем, мы должны расширить пространство» [11]. Так появилась идея большой внутренней машины, в виде больших платформ, которые можно поднимать и опускать под световыми люками, «что-то механическое, чисто механическое» [11].

Отправной точкой в его концепции стала эпоха Всемирных выставок XIX в. и здание Grands Magasins du Louvre, постройка 1855 г. Первоначально это был Grand Hotel du Louvre, открытый к Всемирной выставке того года, затем преобразованный в Grands Magasins du Louvre и позднее ставший Louvre des Antiquaires. «Витрины тогда были отражением динамики и мобильности большого города», – говорит Деркон [12]. Внутри здания существовала трамвайная линия, а его паровые лифты, описанные в *Le Monde illustré* как театральная диковинка, делали его частью эстетики «движущегося мира», которая была провозглашена в тот период [13]. Все внутри «двигалось по вертикали и горизонтали» [12], подчиняясь главной цели – продемонстрировать все выставленные экспонаты.

Нувель использует концепцию динамической архитектуры для развития исторического контекста самого места и его радикального переосмысления в рамках новой архитектурной парадигмы. Пять подвижных платформ, каждая площадью около 250 м², реализованные архитектором, напрямую отсылают к выставочным технологиям XIX в. и театральной машинерии, где смысл заключался в демонстрации движения, смены ракурсов и восприятия. При этом автор материализует эту идею через призму собственного опыта. Он возвращается к приему, опробованному три десятилетия назад, в проекте «Стад де Франс» (фр. *Stade de France*, 1994), где была реализована система выдвижных ярусов, позволяющая радикально менять конфигурацию арены [14]. Развивая этот принцип сегодня, Нувель реализует механизм фиксации платформ на разной высоте на угловых опорах с помощью системы тросов и блоков и оставляет его на виду (рис. 2) – это сознательный архитектурный прием, отсылающий к кинетическим экранам машрабия в его Институте арабского мира (1987). Таким образом, функциональная инженерия становится частью визуального образа. «Это немного похоже на супертеатр, где поднимаются очень тяжелые полы», – говорит Нувель [15, с. 18].

Подвижные платформы формируют не замкнутые залы, а единое, динамичное поле, где разные выставки вступают в непреднамеренные диалоги, а взгляд свободно скользит между произведениями. Этот принцип находит параллель в Галерее времени Лувра-Ленс [16, с. 90], где единое 120-метровое пространство стирает хронологические границы между эпохами. Однако Нувель идет дальше, усиливая элемент случайности через игру высот и дистанций, что частично скрывает и одновременно раскрывает экспонаты и провоцирует новые диалоги.

«С каждым новым выставочным проектом планировка музея может быть полностью переработана путем перестановки платформ», – отмечает Беатрис Гренье [15, с. 18].

Конфигурация платформ формирует множество точек обзора, обеспечивая посетителю непрерывно меняющееся восприятие. Пространство обретает свойство калейдоскопа: находясь на одном уровне, можно неожиданно оказаться над произведением искусства, наблюдая его сверху, одновременно видя другую работу сверху и на своем уровне (рис. 3). Это создает переменчивую перспективу и ощущение неуловимой, многомерной среды, где зритель оказывается

внутри, между и над художественными объектами, получая возможность смотреть на экспозиции со всех сторон, что делает впечатления от посещения уникальными.



Рис. 2. Фонд Современного Искусства Картье, система тросов и платформ. Фото А.Е. Чвановой



Рис. 3. Фонд Современного Искусства Картье, выставка Exposition Generale, Андреа Бранци (Andrea Branzi), Gazebo, 2008

В этой игре ракурсов, а также в тонком использовании пространственных и световых контрастов прослеживаются ассоциации с работами Пиранези [15, с. 18]. Каждое произведение раскрывается по-новому в зависимости от угла и дистанции наблюдения, а свободная планировка поощряет движение и позволяет выстраивать траекторию осмотра, превращая зрителей в соавторов опыта.

В традиционной модели музей – это замкнутая система: постоянная коллекция и архитектура, предписывающая заданную траекторию. В данном случае все иначе – маршрут переменчив, экспозиции сменяемы, а динамичная архитектура определяет будущее музея. «Подход Нувеля противоположен подходу [Ле Корбюзье]: он заключается в трансформации архитектуры изнутри, чтобы приспособить ее к новым идеям», – полагает Гренье [15, с. 18].

Визуальная открытость, созданная Жаном Нувелем, бросает вызов традиционной музейной «белой коробке», предлагая радикально иной способ показа. Путь зрителя становится главным элементом разворачивающегося повествования: он сам вовлекается в непрерывное, непредсказуемое пространство-историю. Игра ракурсов и невозможность охватить целое одним взглядом заставляют открывать новые связи – не только между произведениями, но и между зрителем и пространством. Нувель превращает здание в меняющийся ландшафт, который возможно познать только через личное, телесное странствие. В этом угадывается отличительная черта языка Нувеля: движение здесь не просто сопровождает, а формирует само восприятие.

«Мы хотели предложить уникальный и элегантный способ организации выставок. Но мы были далеки от того, чтобы представить себе пять модульных платформ, которые он [Нувель] в итоге спроектировал», – заключает Беатрис Гренье [17].

В архитектуре Фонда можно обнаружить и диалог с барочной традицией театральных механизмов. Однако этот диалог строится на фундаментальном различии: в то время как исторический *théâtre de machines* был представлением, в котором действовали машины, современное здание является *théâtre à machines* [16, с. 88] – местом, где платформы-машины предоставлены сами себе и функционируют самостоятельно, их операция направлена не на создание иллюзий, а на независимую трансформацию архитектурной реальности.

Один из самых впечатляющих аспектов нового здания Фонда Картье – безупречная интеграция в исторический городской контекст при помощи принципиально нового архитектурного языка. Казалось бы, что может связывать сложные подвижные платформы XXI в. с элегантными османовскими фасадами, Лувром и Пале-Рояль? Однако Нувель превращает этот контраст в концептуальный стержень. Его архитектурный жест – это возвращение здания городу, образно, к блоку камня, из которого оно было построено, – но возвращение, которое раскрывает его как символ современности и проецирует в будущее.

Радикальная архитектурная трансформация здания, осуществленная Жаном Нувелем, восстановила первоначальные объемы бывшего отеля Grand Hotel du Louvre. В результате внутреннее пространство было полностью раскрыто, обнажив сквозные видовые перспективы во всех направлениях. Особенно заметно это проявилось в зонах под стеклянными крышами. Отделка фасадов под аркадами усилила эту визуальную связь, создавая ощущение полной открытости по отношению к пространству вокруг. Семиметровые окна выходят на улицы Сент-Оноре, Риволи и площадь Пале-Рояль, окончательно стирая границу между интерьером и городской средой [15, с. 17].

«Важно понимать – и архитектурные тенденции движутся в этом направлении, – что мы строим не пространство, а внутри пространства. Эта пустота – место самовыражения, основа всех возможностей» [15, с. 17].

В этом проекте нет разделения между строительством и сохранением, городом и архитектурой, прошлым и будущим. Превращаясь в «зрительный зал» для современного города, здание становится медиумом, строящим диалог между историей и современностью.

Новое пространство Фонда Картье открывает искусство городской стихии, извлекая его из защищенных «коробок» музея. Жан Нувель сознательно отказывается от создания галерейных стен, открывая интерьер и экспонаты через исторические витрины под аркадами – те самые, в которых когда-то выставлялись товары в Grands Magasins du Louvre. Здание становится частью городского пейзажа, но теперь самым его содержимым является искусство.

Это создает двойной эффект, который воплощает ключевую для архитектора концепцию «contenu – contenant» – «содержимое – содержащее (оболочка)». С улицы, от Риволи до Сен-Оноре, прохожие видят не только скульптуры в Лувре, но и фрагменты работ внутри фонда – провокационное соседство, где искусство становится смысловым «contenu» городской витрины. Одновременно посетители внутри оказываются в пространстве, «прошитом» взглядами снаружи, где граница между интерьером и улицей растворяется, а само здание («contenant») становится продолжением экстерьера, оживляя уличный уровень и создавая условия для визуального диалога между городом и искусством.

При этом возникает эффект всеобщей видимости: прохожие на улице, наблюдая произведения искусства, сами оказываются наблюдаемыми изнутри здания (рис. 4). Это создает живую взаимопроницаемую среду, где роли зрителя и объекта созерцания меняются местами, а само пространство становится сценой для непрерывного городского перформанса.



Рис. 4. Фонд Современного Искусства Картье, выставка Exposition Generale, Фредди Мамани (Freddy Mamani), Salón de Eventos, 2018-2025

Такой «уличный перформанс» перекликается с внутренней археологией места, вплетая ее пласты в общую ткань восприятия. Вдоль улицы Риволи серия панорамных окон позволяет взгляду проходить насквозь – от интерьера фонда через весь квартал. Изнутри можно увидеть фасад Лувра. Под внутренними дворами висячие сады открывают вид на небо, отсылая к садам Пале-Рояль (рис. 5). Вход на уровне улицы связывает здание с одной из старейших площадей Парижа. Таким образом, все оказывается в одном поле зрения: историческая резиденция власти, национальный музей – и под ногами, в подземном Париже, остатки средневекового замка, соседствующие с линией метро, ознаменовавшей начало современной городской жизни (рис. 6).



Рис. 5. Фонд Современного Искусства Картье, выставка Exposition Generale, Джуня Исигами (Junya Ishigami), Chapel of Valley (2016)

Попадая внутрь, посетитель оказывается на пересечении этих временных пластов: материальность XIX в. встречает эстетику кинетической машины. Проект буквально покоится на истории: механизм современного искусства активизирует фундаменты XII в. Эта многослойность материализована в архитектуре: первая и самая большая платформа повторяет трапециевидную форму исторического внутреннего двора [11, с. 109]. Здесь, в резком контрасте, эпохи не просто соседствуют – они вступают в диалог. На площади в 8500 м² история становится не фоном, а структурным элементом новой музейной логики.



Рис. 6. Фонд Современного Искусства Картье, вид на Place de Palais-Royal и станцию метро Palais Royal – Musée du Louvre

Для Нувеля архитектура обязана отталкиваться от существующего, чтобы проецировать себя в будущее. Прошлое здесь – не декоративная оболочка, а генетический код. Интеграция контекста становится способом порождения новой архитектурной концепции, где каждая платформа – это диалог со столетиями, застывшими в камне.

Эта концепция осмысления исторических пластов как смыслообразующей структуры подтверждается и другими музейными проектами во всем мире. Директор Музея доколумбова искусства Чили С. Пуга⁸ отмечает археологическую логику места музея: «Колониальная постройка [здание старой таможни] была возведена на раннем колониальном слое, а тот, в свою очередь, – на фундаментах эпохи инков». Эту многослойность материализовал архитектор Смильян Радич, автор масштабной реконструкции 2011–2014 гг.: «Когда Смильян создал свою новую галерею, он занял пространство, вобравшее в себя следы инков, доинкских культур и ранней колониальной эпохи, чтобы разместить там очень современное пространство»⁹.

Однако работа Жана Нувеля вышла далеко за рамки простого освобождения объемов и интеграции подвижных платформ и механизмов. Тотальная трансформация архитектором изначально универсального демонстрационного зала – универмага, создание пространства с от-

крытой, свободной планировкой обеспечивает идеальные условия для нового типа показа, становясь самостоятельным архитектурным высказыванием.

Ключевой задачей Нувеля стало превращение здания в гибкий и многофункциональный инструмент, а также продолжение собственных концептуальных исследований природы современного музейного пространства.

Еще в 2005 г., представляя в Датском музее современного искусства программный документ «Манифест Луизианы», Жан Нувель обозначил ключевую роль музея не только как площадки для архитектурного эксперимента, но и как институции, противостоящей универсальным решениям, искусству, «предназначенному математически рассчитанным белым клеточкам музея» [18], и призывающей к работе с уникальным контекстом места.

Новое здание Фонда Картье стало воплощением этой давней идеи Нувеля – музея как активного участника культурного диалога. Архитектор на протяжении своей карьеры радикально переосмысливал роль музея как инкубатора и лаборатории новой городской культуры в Париже, а также в разных городах по всему миру.

В 1994 г. он предложил для Фонда Картье на бульваре Распай отступить от классической эстетики «белого куба» и создал здание, которое мало напоминало музейную архитектуру в ее привычном понимании: «это архитектура, полностью основанная на легкости, стекле и тонко переплетенной стали», – говорит Нувель [19]. Конструкция, отрицающая архитектурную массу за счет перекрытия и сопоставления застекленных фасадов, буквально растворяла монолитность каменной застройки бульвара. «Это архитектор, который каждым своим проектом меняет саму природу музея», – отмечает Беатрис Гренье [15, с. 17].

В этом смысле новая архитектура Фонда Картье не просто динамичный инструмент для организации выставок. Способность архитектуры жить и перестраиваться вместе с каждой новой выставкой подчеркивает основу институциональной практики Фонда и предполагает, что именно история выставок – история творческих идей – может стать главной темой истории искусства. Этот подход отражает глобальный поиск новой музейной парадигмы, выходящей за рамки простого хранения.

Подобно тому, как Жан Нувель в новом здании Фонда Картье материализовал диалог эпох, поместив эстетику кинетической машины в оболочки XII и XIX вв., сам Фонд на протяжении четырех десятилетий выстраивал авторский нарратив современного искусства.

Фонд отличается уникальным принципом формирования собрания: его коллекция – это его выставочная программа и произведения, созданные по его заказу [20]. Такой подход позволил ему год за годом выстраивать уникальное собрание, отражающее международный творческий диалог. Воплощая стремление Фонда к открытости миру, коллекция представляет собой широкий спектр концептуальных работ – от визуальных искусств и архитектуры до социальных исследований, антропологии и экологии.

В картине мира Фонда Картье португальская глиняная посуда, китайская керамика и символика латиноамериканских культур сосуществуют так же органично, как различные виды растений и животных на земле. Совместные работы, например венесуэльской художницы Шероанаве Хакихииве из народа яномами и французского концептуалиста Фабриса Ибера, воплощают идею синтеза и взаимопроникновения как основы современного творчества.

Выражением этого уникального диалога патронажа и кураторства стала выставка «Генеральная экспозиция» (фр. *Exposition générale*), открывшаяся в октябре 2025 г. и обнажившая внутреннюю структуру и философию коллекции Фонда.

В «перепроектированном» [21, с. 7] архитектором пространстве кураторы Беатрис Гренье и Грация Куарони представили 600 знаковых работ около 100 художников (из 4500 работ 500 художников 50 национальностей, составляющих коллекцию), выбранных из выставок, которые были частью программы Фонда с момента его создания, по принципу «всего с одного взгляда» [21, с. 31] (рис. 7), а архитектура, будучи диалогом между XII, XIX и XXI вв., стала активным кураторским «инструментом для создания множественных связей» [21, с. 31] (рис. 8), позволившим стереть границы между народным, академическим и актуальным искусством и образовать непредсказуемые диалоги между работами разных десятилетий.



Рис. 7. Фонд Современного Искусства Картье, выставка Exposition Generale, Ольга де Амарал (Olga de Amaral), Muro en rojos (1982)

«Генеральная экспозиция» предлагает новый взгляд на современное искусство, отказываясь от традиционных музейных принципов в пользу открытой, гибкой среды. Такой подход возвращает институции ее изначальную роль – быть публичным пространством для экспериментов и генерации знаний. Эта модель напрямую вырастает из архитектурной концепции, превращающей пространство в динамическую систему, где коллекция существует как живой и взаимосвязанный организм.

Выставка структурирована вокруг четырех основных элементов всей коллекции Фонда, что подчеркивает разнообразие художественных стремлений учреждения. Экспозиция начинается

с Архитектурной лаборатории (фр. *Machines d'Architecture*), где «макеты, чертежи, фрагменты и инсталляции, вступая в диалог с городской средой, демонстрируют разнообразие подходов к архитектуре и ее критическому переосмыслению» [22]. Эти архитектурные формы, составляющие воображаемый город, переходят в раздел, посвященный «живым мирам» (фр. *Être Nature*), который ставит вопросы о роли институции в сохранении исчезающих экосистем и границах антропоцентризма.



Рис.8. Фонд Современного Искусства Картье, выставка Exposition Generale, Соланж Пессоа (Solange Pessoa), *Miraceus* (2004-2023)

Выставка также исследует творчество как пространство для экспериментов, где стираются границы между дисциплинами. В разделе «Создание вещей» (англ. *Making Things*) показано, как новые взаимодействия между искусством, ремеслами и дизайном «омолаживают пластические формы искусства» [22].

«Реальный мир» (фр. *Un Monde Réel*) становится площадкой для художественных высказываний, объединяющих технологии, фантазию и научное знание, предлагая альтернативные способы интерпретации и восприятия действительности.

«Генеральная экспозиция», построенная на принципиальном равенстве разных культурных кодов, на знаковом архитектурном высказывании, приводит к пониманию, что современный музей должен превратить память в проживаемый нарратив, а архитектура должна стать активным соавтором этого опыта. Она становится важной формой кураторства и социального пред-

видения, которая активно формирует то, как общество мыслит, взаимодействует и представляет себе свое будущее. Ее задача – не создание еще одного «белого куба» или бесконечной спирали, а проектирование сложной, гибкой, многослойной среды, которая сама становится инструментом коммуникации и генерации смыслов.

Это дает ответ на вызовы цифровой эпохи и межкультурного диалога, который лежит не в отказе от физического пространства, а в поиске новой архитектурной формы, глубоко укорененной в историческом контексте и одновременно радикально его переосмысляющей. Новое пространство Фонда Картье, «пустое сердце бывшего универмага, становится аналоговой инсценировкой нестабильности цифровой жизни» [13, с. 35], пространством, предназначенным не только для показа, но и для встреч – с другими людьми, с городом, с историей и, в конечном счете, с самим собой.

Архитектура здесь – не оболочка, а самостоятельный художественный жест, активный инструмент кураторства, средство для переинтерпретации истории и создания нового типа культурного опыта. Этот опыт предлагает жизнеспособную альтернативу линейной модели музея, утверждая непреходящую ценность места, контекста и уникального пути познания – будь то локальная культурная традиция или глобальные современные процессы.

* Здесь и далее по статье фото А.Е. Чвановой

Примечания

¹ Пуга С. Выступление на дискуссии «The Architectural Layers of the Museum» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 9 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Деркон К. Выступление на дискуссии «Opening conversation: Dynamic architecture» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 8 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

⁵ Уигли М. Выступление на дискуссии «Opening conversation: Dynamic architecture» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 8 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

⁶ Деркон К. Выступление на дискуссии «Opening conversation: Dynamic architecture» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 8 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

⁷ Диллер Е. Выступление на дискуссии «Opening conversation: Dynamic architecture» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 8 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

⁸ Пуга С. Выступление на дискуссии «The Architectural Layers of the Museum» (Fondazione Giorgio Cini, Венеция, 9 мая 2025 г.) // Публичная программа к выставке «La Fondation Cartier pour l'art contemporain par Jean Nouvel». Личные материалы и перевод автора.

⁹ Там же.

Библиография

1. Grenier, B. Architecture for Culture: Rethinking Museums / B. Grenier. – New York: Rizzoli International Publications, 2025. – 224 p.

2. Мельников, К. О проекте театра МОСПС / К. Мельников // Totalarch. – URL: <https://theory.totalarch.com/node/255>
3. La Maison du Peuple L’histoire de la Maison du Peuple. Construction // La Maison du peuple – Clichy. – URL: <https://maisondupeupleclichy.fr/histoire-de-la-maison-du-peuple/construction>
4. Невлютов, М. Проект Дворца Развлечений – динамическая архитектура Седрика Прайса / Fun Palace / М. Невлютов // ARCHITIME.RU. – URL: https://www.architime.ru/specarch/cedric_price/fun_palace.htm
5. Невлютов, М. Дом «Мезон Бордо» от Рема Колхаса и Сесила Бэлмонда / М. Невлютов // ARCHITIME.RU. – URL: https://www.architime.ru/specarch/oma_and_arup/maison_bordeaux.htm
6. Сидельникова, М. Гений пустого места: Рем Колхас построил фонд для Galeries Lafayette / М. Сидельникова // Коммерсантъ. – 2018. – 22 мая. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3635965>
7. Харрис, Г. Рем Колхас превратит здание XIX века в Париже в галерею-трансформер / Г. Харрис // The Art Newspaper Russian. – URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5135>
8. Baroncelli, L. Restless Architecture / L. Baroncelli // Restless Architecture. Diller Scofidio + Renfro. – Rome: Forma Edizioni, 2024. – P. 9.
9. Сочалин, О. TheShed – здание-трансформер. В Нью-Йорке открылся художественный центр с огромной выдвижной крышей / О. Сочалин // ARCHITIME.RU. – URL: https://www.architime.ru/news/diller_scofidio/the_shed.htm
10. Perelman Performing Arts Center at the World Trade Center // REX. – URL: <https://rex-ny.com/project/perelman-wtc/the-perelman-wtc/>
11. Forest M., Decroche C. Jean Nouvel’s Architectural Project / M. Forest, C. Decroche // The Fondation Cartier pour l’Art Contemporain by Jean Nouvel. 2 Place de Palais-Royal, Paris. – Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2025. – P. 104, 109.
12. Siegal, N. A Bold New Museum for a Flamboyant Leader / N. Siegal // The New York Times : сайт. 2025. – 15 Sept. – URL: <https://www.nytimes.com/2025/09/15/arts/design/chris-dercon-fondation-cartier.html>
13. Colomina B. The Unstable Ground of Art / B. Colomina // The Fondation Cartier pour l’art contemporain by Jean Nouvel. 2 Place de Palais-Royal, Paris. – Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2025. – P. 17, 35.
14. Nouvel, J. An urban stadium / J. Nouvel // Atelier Jean Nouvel : сайт. – URL: <https://www.jeannouvel.com/en/projects/grand-stade/>
15. Lasnier, J.-F. Reinventing ways of exhibiting / J.-F. Lasnier // The Fondation Cartier pour l’Art Contemporain. Exposition Generale. – Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2025. – P. 17, 18.
16. Picon, A. Machine [E]motion / A. Picon // The Fondation Cartier pour l’art contemporain by Jean Nouvel. 2 Place de Palais-Royal, Paris. – Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2025. – P. 88, 90.
17. Tariant, E. Dynamic architecture at the service of exhibitions. Interview with Beatrice Grenier, Director of Strategic and International Projects at the Fondation Cartier pour l’Art Contemporain / E. Tariant // Fondation Cartier pour l’Art Contemporain. Exposition Generale. – Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, 2025. – P. 26.
18. Jean Nouvel: Louisiana Manifesto. Multilingual edition / J. Nouvel (contributor); M.J. Holm (ed.). – Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art ; Rosendahls Bogtrykkeri, 2008. – 160 p.
19. Ateliers Jean Nouvel. Real/Virtual / Ateliers Jean Nouvel. – URL: <http://www.jeannouvel.com/en/projects/fondation-cartier-2/>
20. La Collection // Fondation Cartier pour l’art contemporain. – URL: <https://www.fondationcartier.com/collection>

21. Maulmin, V. The right institution / V. Maulmin // Fondation Cartier pour l'art contemporain. Exposition Generale. – Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2025. – P. 7, 31.
22. Exposition générale // Fondation Cartier pour l'art contemporain. – URL: <https://www.fondationcartier.com/en/programme/exhibition/exposition-generale>

Ссылка для цитирования статьи

Чванова, А.Е. Архитектура как куратор современного музея: формирование нового музейного нарратива / А.Е. Чванов // Архитектон: известия вузов. – 2026. – №1(93). – URL: http://archvuz.ru/2026_1/31/ – DOI: [https://doi.org/10.47055/19904126_2026_1\(93\)_31](https://doi.org/10.47055/19904126_2026_1(93)_31)

© Чванова А.Е., 2026

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»).
4.0 Всемирная



Дата поступления: 26.01.2026

Дата рецензирования: 15.02.2026

Дата принятия к печати: 06.03.2026