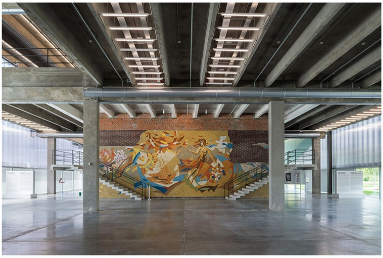
«Сейчас еще не построили — а оно уже памятник»

ПРО «ГАРАЖ» И ЭМА



«Гараж»
© Юрий Пальмин

Юрий Пальмин предложил сделать материал о двух значительных архитектурных событиях этого года: о новом здании музея «Гараж» Рема Колхаса и о временном пространстве ЭМА, открывшемся на территории бывшего Завода электромедицинской аппаратуры, работы бюро КОСМОС. Оба объекта являются реконструкцией существующих сооружений, оба сделаны с использованием нарочито бедных материалов, и оба представляют собой выраженные в архитектурных средствах рассуждения о жизни в пространствах, унаследованных от другого времени и другого назначения. Кирил Асс предложил сделать этот материал в форме диалога с ответвлениями. В роли ответвлений выступили сноски в тексте. Разговор произошел в Парке Горького на скамеечке, поэтому под словами «здесь», «тут» и т.п. подразумевается музей «Гараж» Колхаса.

Пределы понимания

Кирил Асс: Пока что мы смогли выяснить, что невозможно определить, где у Колхаса заканчивается концептуальность и начинаются недоделки и безразличие. Это невозможно сказать с уверенностью в связи с тем, что здание фактически не закончено.

Юрий Пальмин: Это первое, а второе — очень важный вопрос, стоит ли нам этим заниматься и не стоит ли оставить висящим этот вопрос, потому что он — один из тех...

Асс: ...крючков, которые закинуты специально для того, чтобы ты на них попался и отвлекся от основного.

Пальмин: Да, ведь Колхас, насколько я понимаю, делает сейчас такой мощный прорыв из звездности на территорию безавторской архитектуры, и для него что «Прада» [1], что «Гараж» — очень важные проекты в том смысле, что он решил дезертировать из «стархитектуры» [2].

Асс: Но еще не сделан окончательный шаг к тому, что я называю «стиль РЭУ», там все еще много не-РЭУ вещей.

Пальмин: РЭУ в смысле...

Асс: ...в смысле ремонтно-эксплуатационного управления.

> Серебро как отсутствие, то есть этот фасад и тот фасад значат, что их нет.

Пальмин: Но здесь же немного другое, здесь, насколько я понимаю, на инфраструктуру здания, на каркас наложен текст, а не архитектура. То есть понятно, что каждый из привнесенных материалов — говорящий, он несет значение. Это уже какое-то Средневековье, когда у всего есть символический смысл.

Асс: Отправляемся в Средневековье...

Пальмин: Да-да, к анонимности!

Асс: В этом смысле я вычленил одну общую черту между «Гаражом» и ЭМА — это значение серебра. Серебро как отсутствие, то есть этот фасад и тот фасад значат, что их нет.

ТЕСТ

Поцелуй Санта-Клауса

Запрещенный рождественский хит и другие праздничные песни в специальном тесте и плейлисте COLTA.RU

НОВОСТИ

11 МАРТА 2022

14:52 COLTA.RU заблокирована в России

3 МАРТА 2022

17:48 «Дождь» временно прекращает вещание

17:18 Союз журналистов Карелии пожаловался на Роскомнадзор в Генпрокуратуру

16:32 Сергей Абашин вышел из Ассоциации этнологов и антропологов России

15:36 Генпрокуратура назвала экстремизмом участие в антивоенных митингах

ВСЕ НОВОСТИ

Пальмин: Да, про это есть картинки, где фасады совершенно замечательно сливаются с небом. Это в широком смысле зеркальность, замена реальной поверхности отражением окружающего пространства, в «Гараже» она встречается еще пару раз в интерьерах. КОСМОС в ЭМА не занимался интерьерами вообще [3].

Асс: Но там и масштаб другой.

Пальмин: Но мы можем провести еще много параллелей: во-первых, это псевдоанонимная архитектура, сознательно избегающая признаков авторства.

Асс: Но это проблема данного автора, что анонимным его сделать не удастся. Придется совершенно отказаться от пиара. Он не может делать проект крупнейшего музея современного искусства в Москве, потому что все будут знать, чья это архитектура.

Пальмин: Конечно!

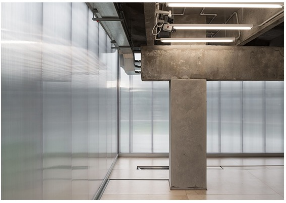
Асс: Поэтому это ненастоящая анонимная архитектура.

Пальмин: Ненастоящая, но мне кажется, что он выходит из этого положения, накладывая текст, а не материал [4]. Еще замечательная штука с этим поликарбонатом — что он как бы не материал. Дело в том, что тут заменить панель — как батарейку поменять. Одну вынул, другую киянкой забил силами двух рабочих и одного подъемника. А уж два подъемника монтируют этот фасад за несколько дней.

Асс: То есть это постулируемая не-вечность.

Пальмин: Да, это не про вечность. Это антивечность.

Асс: А у КОСМОСа, наоборот, вечность через временность.



«Гараж»
© Юрий Пальмин

Пальмин: Да, через строго заданную временность. У них же была идея, что изображение Луны на круглом экране убывает, такая очень романтическая идея, перед сносом она окончательно пропадает, и на этом заканчивается жизнь. Но все это остается в вечности, потому что есть *Instagram*: все эти картинки с вечеринок, пьяные приключения...

Асс: Ну, *Instagram* не вечен, что уж греха таить...

Пальмин: *Instagram* не вечен, но вот воспоминания... Эта тема — архитектура как машина памяти — существует и там, и там. Знаешь, что мне это напоминает еще? Когда мой любимый Филип К. Дик сошел с ума (или, наоборот, пришел в себя), он начал писать наброски к своим романам начала 1960-х. Он понял, что мы находимся в тюрьме наведенного морока необратимости времени, а на самом деле время абсолютно обратимо и изотропно, оно — такая же категория, как пространство, и информация движется туда-сюда свободно. И он понял, что написал в 1960-е такие замечательные романы, как «Убик», только потому, что сам себе подсказал темы из 1970-х годов. То же самое у Колхаса — ретроактивный манифест *«Delirious New York»* [5], и мне кажется, что то же самое делает он здесь: создает ретроактивный манифест 1960-х.

Асс: Тут есть одна проблема, а может быть, и не проблема — дело в том, что архитектура, функционирующая как машина памяти, эту память в себе концентрирует. А архитектура заменяемая не может концентрировать в себе память, потому что она ее утрачивает с заменой панелей. Таким образом, она оставляет память в других местах, а не в самой себе. То есть память о кафе «Времена года» вынесена за скобки, а вся остальная часть является сменяемой.

“

> Музей без коллекции — это не выставочный зал, это сертифицирующий орган.

Пальмин: Этим и занимается искусство хотя бы отчасти — наводит ложную память. Смысл же не в том, чтобы нам напомнить о 1960-х.

Асс: Это реконструирование 1960-х.

Пальмин: Да, конечно. Люди, которые работают в «Гараже», не видели ни 1960-х, ни 1970-х, ни, в общем-то, 1980-х.

Асс: Да и 1990-е с трудом.

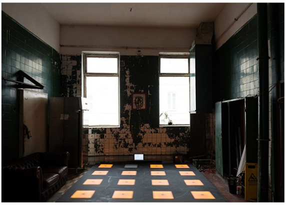
Пальмин: Поэтому для них очень показателен этот проект *Garage Teens*. Это дети людей, которые родились в 1980-е. И они создают виртуальных персонажей 1960-х годов. Например, там есть такой персонаж, полунонконформист-полудиссидент, который слушает плохие записи Юлия Кима, обсуждает «Хронику текущих событий» и слушает *BBC*. Этот образ анекдотичен, картонен, и они подчеркивают это, но эти картонные персонажи уже живут в их реальности. В реальности хотя бы тех, кто в наибольшей степени продвинут.

Асс: Такие же картонные персонажи, как сомовские маркизы, к примеру. На гораздо большей дистанции, разумеется.

Пальмин: Ну, время уплотняется. И Колхас это тоже показывает. Все его рассуждения о сохранении основаны на уплотнении времени. Зато в сомовские времена памятником архитектуры считалось то, чему пятьсот лет.

Асс: Ну это очень разумно.

Пальмин: А сейчас еще не построили — а оно уже памятник [6]. Интересно, что...



ЭМА
© Юрий Пальмин

Асс: ...обсуждая новую постройку, говорим о проблеме памяти...

Пальмин: ...именно, о памяти, об истории архитектуры, а не о функции музея.

Машина репутаций

Асс: Мне кажется, функция музея в данном случае не представляет интереса. Вот Айзенман пишет, что музеи никто не проектирует, их делают из того, что было [7].

Пальмин: Когда я в первый раз сюда пришел, подумал, что меряю музеи современного искусства единицей под названием *KUB*, то есть Музей современного искусства в Брегенце Петера Цумтора. И, конечно, по этой шкале «Гараж» не дотягивает до 0,2 *KUB*'а. Ведь *KUB* — это музей с большой буквы М?

Асс: Ну тогда нам придется заняться вопросом, который уже не раз прозвучал: музей — это что? Он имеет коллекцию? Что он будет выставлять?

Пальмин: Музей без коллекции — это не выставочный зал, это сертифицирующий орган.

Асс: Цумторовский *KUB* — точно такой же сертифицирующий орган. У него, может быть, и есть коллекция...

Пальмин: Да-да, она в соседнем домике, и она очень второстепенная. *KUB* работает как машина...

Асс: ...машина репутации.

Пальмин: Не только: мы же видели, как он устроен, это настоящая машина, и ты испытываешь восторг, когда видишь всю технологическую сторону [8].

> Беньямин нам говорил что-то про ауру произведения, а теперь нам показали, что аура существует без произведения.

Асс: Да, здесь мы ни о чем подобном говорить не можем.

Пальмин: Да, тут сознательно другой подход.

Асс: Не уверен в степени этой сознательности.

Пальмин: Я не сомневаюсь в степени сознательности, потому что «Шестигранник» будет таким более традиционным выставочным залом [9]. А здесь будет *research*. В этом здании прекрасно смотрятся вот эти табуреточки, бумажечки. Я прекрасно вижу, как тут будет экспонироваться, скажем, *Forensic Architecture*. То есть те, кому необходим такой музей, чтобы получить пропуск в искусство [10]. Вот *Forensic Architecture* — непонятно, что это. Это исследования, это политическая наука или искусство? Они-то о себе, конечно, думают как об искусстве. Они будут идеально работать в «Гараже», потому что им без разницы, что там окно напротив фотографий в стекле. Наоборот: им на руку то, что тут сложная структура, что тут есть вариативность доступа.

Асс: Ну да, это критика музейности вообще, музея как хранилища.

Пальмин: Да, мне Александр Иванов на открытии сказал первым делом, что это музеологический музей, музей музейности. И это очень правильно, что музей без коллекции исследует музейность как явление. Беньямин нам говорил что-то про ауру произведения [11], а теперь нам показали, что аура существует без произведения.

> Угар там в первую очередь производят сосиски, они дико острые. Я бы даже сказал — дискурсивно острые.

Асс: В этом контексте, конечно, очень актуальна недавняя статья Михаила Ямпольского про то, что искусства нет, а оно существует только в описании…

Пальмин: …и про то, что когда оно отделяется от практики и становится только искусством, оно требует дискурса. Это очень точно.

Асс: То есть музей — это машина по производству дискурса. А искусство выходит из поля культового.

Пальмин: Да, а «Гараж» — это музей без культа.

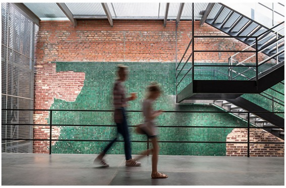
Асс: В общем, некультурное заведение *(смеются)*.

Пальмин: А вот ЭМА — культурное, даже культовое заведение [12].

Асс: Не знаю, мне кажется, это совсем другой жанр. Это же не музей. Мы же вообще начали о нем говорить, потому что это промздание, превращенное в другое здание. Там, конечно, царит ощущение сквотерства, но сквотерства следующего уровня…

Пальмин: …которое вполне себе имеет отношение к искусству, к производству искусства.

Асс: Несомненно, хотя я сомневаюсь, что там будет произведено нечто кроме того, что уже произведено.



«Гараж»
© Юрий Пальмин

Пальмин: Ну, угар там может быть произведен… Правильный такой угар.

Асс: Угар там в первую очередь производят сосиски, они дико острые. Я бы даже сказал — дискурсивно острые. Они порождают острый дискурс *(смеются)*. Меня, кстати, зацепило то, что там происходит своего рода антиугар: люди сидят в два часа ночи на табуреточках, закусывают, выпивают и о чем-то тихо разговаривают. Вместо разгула и безумий, которых можно было бы ожидать от такого места в контексте сквотерской и клубной культуры, к которой ЭМА принадлежит, люди чуть ли не в галстуках сидят с вилочками и о чем-то беседуют в тишине, похрустывая гравием.

Пальмин: Оба эти пространства предназначены для производства…

Асс: …мысли…

Пальмин: …да, мы не будем говорить про производство смыслов, но мыслей, мыслей [13]. Причем про производство мыслей в, строго говоря, одной и той же среде. Потому что посетители этих мест довольно сильно пересекаются. То есть вполне возможно, что человек приходит в «Гараж», а потом вечером идет в ЭМА. К тому же примечательно то совпадение (или несовпадение), что участники КОСМОСа строили первый павильон «Гаража» в Парке Горького, о котором «Гараж», кстати, вспоминать не любит, хотя он был гораздо интереснее, чем нынешний павильон Сигэру Бана.

Функция

Пальмин: Кстати, хотя мы по-снобски уходим от темы, как будет функционировать новый «Гараж», но ведь у тебя есть шестое чувство как у выставочного архитектора, каково тебе будет работать в этом здании?

Асс: Первая мысль, которая приходит, когда думаешь, как работать в этом здании, заключается в том, что работать придется не «в», а «с». Это большая разница, потому что там нет ограниченностей. В отличие от павильона Сигэру Бана, где есть просто коробка, в которой делай что хочешь…

Пальмин: …только не показывай ни в коем случае овальность…

Асс: …да и как ее покажешь в прямоугольной коробке. А в новом павильоне — повсеместная открытость, поэтому в нем постоянно возникают какие-то коробочки. Ну как Кусама, например, которая вся выставлена в будочках, потому что иначе не получается замкнутого *Kunstwerk'*а.

“

С Христо была бы проблема, потому что упаковывать уже упакованное было бы несколько тавтологично.

”

Пальмин: Ну у нее и *Kunstwerk* такой. Надо сказать, что у нее работы отобраны очень грамотно под открытие. Я не вполне согласен с Валентином Дьяконовым, что туда «попытались вместить все что можно», — все выставки очень точно сделаны под демографию и демонстрируют перспективы «Гаража». Вот Кусама ориентирована на *Instagram* и селфи, на публику, которая проходит мимо деревьев. Про это тоже можно подумать: и «Гараж», и ЭМА — это одетые в говорящие материалы конструкции, а тут открывается «Гараж» выставкой Кусамы, которая одевает в свои говорящие материалы деревья. Я бы, конечно, Христо позвал, чтобы он упаковал этот «Гараж».

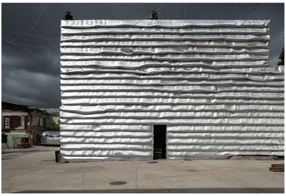
Асс: С Христо была бы проблема, потому что упаковывать уже упакованное было бы несколько тавтологично. Его бы было не отличить от архитектуры.

Пальмин: К открытию он мог бы все упаковать, чтобы скрыть строительные недоделки, было бы очень здорово.

Асс: Христо, как правило, упаковывает силуэтные вещи, сохраняя возможность узнавания, здесь получилась бы подарочная упаковка, больше похожая на Джеффа Кунса. Но, кстати, я обратил внимание на иконичность этой постройки с поднятыми воротами. Ведь там сзади висит какой-то баннер, где здание уже использовано в качестве иконки «Гаража» [14]. Этот подъем ворот, как ни странно, возвращает проект в сферу *starchitecture*, здание становится *iconic building* [15]. И это происходит одновременно со стремлением к анонимности. Здание балансирует на грани этой узнаваемости, известности и безвестности, между незаконченностью и законченностью и воплощает неопределимость: невозможно определить, чем же оно все-таки является.

Пальмин: Мне кажется, это обдуманный шаг.

Асс: На мой взгляд, это слишком постмодерно для постмодерности. Когда и это становится частью размышления, то оказывается, что целого уже вовсе нет.



ЭМА
© Юрий Пальмин

Пальмин: В ЭМА меня поразило в первый же визит, что у нее есть другая способность, в которой проявляется честная анонимность: ЭМА оправдывает существование другой архитектуры. Эта луна и этот двор абсолютно оправдывают ужасный бизнес-центр, стоящий за ними, — он начинает работать как своего рода небо. И получилось, что холодное освещение двора и теплое вечернее освещение этого центра превращают офисное здание в силуэт города, над которым светит луна, и соседний чудовищный жилой дом, на который ты смотришь из верхнего дворика, тоже начинает работать с фольгой. Эта фольга создает поле, где выстраиваются силовые линии внимания, и все окружение начинает работать. Это как раз КОСМОСу удалось очень точно ухватить, и они сами это осознают, и им очень это нравится.

Асс: Мне показалось, что там чуть-чуть светловато под этим звездным небом, на мой вкус, его бы сделать процентов на двадцать слабее, и он станет таким серым сумеречным светом, от которого входишь в состояние транса. Интересно, что параллелью к нему выступает свет в туалетах в «Гараже», тоже очень нервный.

Пальмин: Знаешь, что мне у КОСМОСа нравится? Вот в «Гараже», когда ты будешь делать выставки (да и кто бы их там ни делал), всегда в голове будет звучать голос Колхаса. А КОСМОС отпустил свой объект. Вот Цумтор в *«Thinking Architecture»* пишет, что одно из главных умений архитектора — вовремя «отпустить». ЭМА отпустили. А здесь будет всегда голос. Как, помнишь, в старом «Гараже» висел направленный громкоговоритель (только бы они здесь такой не повесили), который шептал: «Вы пришли в “Гараж”...» — и что-то там такое дальше разъяснял про жизнь. А здесь очень сложный, интересный архитектурный текст, но он постоянно звучит.

Асс: А в Новом музее Чипперфильда этот голос не звучит.

> Тут есть множество неправильных, плохо сделанных стыков и узлов, которые не могут быть спроектированы.

Пальмин: Там эти египетские авторитетные объекты так говорят, что больше ничего и не нужно. Вот ведь что такое музей? Это рупор. Что-то должно роднить музей с собором, в котором работает акустика. В музее оптика — это то же самое, что в соборе акустика.

Асс: Ну и к тому же возникает патриархальное измерение, присутствие наставляющего отца.

Пальмин: Это самое присутствие работает модулятором, исказителем художественных смыслов. Вот идеальный усилитель все частоты усиливает одинаково. Понятно, что в случае с Колхасом мы имеем дело не с усилителем, а с флэнджером, исказителем сигнала, с фидбэком, вау-вау и т.д. Но это и здорово.

Асс: В таком случае не совсем понятно, почему это называется музеем.

Пальмин: Ну фактически это нейминг. А еще очень здорово, что «Гараж» существует в пространстве текстов, написанных про него: Ревзина, Кабановой, Дьяконова, Уэйнрайта нашего… И много еще будет текстов ему посвящено.

Асс: И в другом пространстве в некотором роде не существует. В этом проявляется отказ. Хотя оранжевый гардероб — это, конечно, не отказ.

Пальмин: Вот оранжевый гардероб меня несколько смущает, слишком он активен. Хотя возможно, что это тоже имеет смысл. Во всем здании разбросаны такие сигнатуры *OMA*: вот золоченая фанера в Порту, а тут серебряная фанера.

«Гараж»
© Юрий Пальмин

Детали

Асс: Однако тут очень важно, что практически все стыки, все места, где что-то с чем-то встречается, несколько фолят. Тут есть множество неправильных, плохо сделанных стыков и узлов, которые не могут быть спроектированы. То есть в принципе есть методология предварительной оценки возможных ошибок при реализации, которые можно учесть и использовать как художественный прием. Но здесь возникает противоречие: есть масса вещей, которые заведомо должны быть сделаны хорошо или идеально. Скажем, есть великолепно сделанная реставрация мозаики или заполнения отверстий в исторических ступенях из терраццо, но тут же присутствуют вставки из стекла в полы, в которых примыкания сделаны просто ужасно. Или подход шпатлевки к металлическому обрамлению стены в зале третьего этажа. И даже если это негодное качество сделано с умыслом, именно потому, что оно проявляется непоследовательно, его невозможно считывать как художественный прием. Для того чтобы он проявился, он должен воспроизводиться с некоторой последовательностью.

Пальмин: Может быть, это такая загадка, на которую мы не получим ответ. Может быть, об этом надо поговорить с кем-то из архитекторов, которые следили за проектом во время строительства. Возможно, они скажут, что это ошибки, которые должны быть исправлены. А на самом деле так и должно было быть. Это уже своего рода архитектурная конспирология [16].

Асс: Ну вот можно взять поразивший меня узел фанерной лестницы. Ступени и подступенки там запилены «на ус», то есть под 45 градусов. Но что-то пошло не так, их ведет, и уже местами эти ступени расходятся и трескаются, и шпон щепится. При этом этот узел несет в себе след придуманности, никакое РЭУ никогда не станет делать такой узел, потому что он не самоочевиден и достаточно сложен в изготовлении. А использованный материал требует качественного решения этого стыка, поскольку иначе изделие приходит в негодность. Таким образом, этот узел не может быть заведомо задуман как плохой. Убедить меня в том, что это имелось в виду, довольно сложно [17].

> “
>
> В случае если ошибка становится системой, весь проект становится ошибкой.
>
> ”

Пальмин: Хорошо. Но, может быть, тебя убедит такая мысль: весь архитектурный комплекс, концепция, проектирование, строительство со всеми ошибками и авралами — это такое дышащее существо, которое воспринимается как продуцирующее такой отчасти стохастический результат. Оно так дышит.

Асс: И да, и нет. С одной стороны, я знаю, что это так, и одна из наших профессиональных задач заключается в том, чтобы улавливать это дыхание. Естественно, что-то можно упустить, но эта ошибка не может стать системной. В случае если ошибка становится системой, весь проект становится ошибкой *(указывает на ближайшую постройку)*. Когда ты проектируешь, ты должен предполагать, что вот эти палочки отвалятся через несколько лет. В общем, мне кажется, что в этом проекте дыхание сбито. Я понимаю, что это звучит как придирка, с одной стороны, а с другой — подобные неточности приводят к неверности дыхания проекта в целом. Он перестает быть архитектурой. И когда дверь в высококачественном алюминиевом профиле висит криво, это значит, что она плохо повешена, а если в силиконе между стеклопакетами яма, то значит, что у монтажника повело руку, это не может быть частью проекта.

Пальмин: Ну, видимо, нам надо еще месяц подождать и посмотреть, может быть, еще что-то подтянут.

Асс: Именно поэтому я говорю про неопределимость границы между тонкостью и ошибками, потому что если вложены громадные усилия в то, чтобы сделать заполнения на ступенях и заметными, и незаметными, то невозможно допускать ошибки в монтаже вполне обычной фасадной системы промышленного производства. В этом проявляется внутреннее противоречие. Поэтому возникают подозрения в том, что некоторые, возможно, нарочито неправильные решения — на самом деле ошибки.

Пальмин: А вот в ЭМА любая ошибка оказывается на месте и обращается на пользу. Как в дзюдо каком-нибудь.

Асс: Именно, потому что там и претензии на качество нет. Потому что низкое качество является частью проекта, и то ребята из КОСМОСа жаловались, что фольгоизол наклеен не так, как его должны были наклеить.

ЭМА
© Юрий Пальмин

Рефлексия

Пальмин: Но видим ли мы архитектуру будущего перед собой? Прозреваем ли мы ее?

Асс: Через детали какие-то — нет, а через отношение — можем.

Пальмин: Ну вот проблема авторства, например.

Асс: Авторство же — это такая игра, мы же отдаем себе отчет, что неавторской архитектуры было гораздо больше, чем авторской. Ведь авторство является порождением XIX века.

Пальмин: А про этих мы все знаем, и очень много. И кто жена, и в каком состоянии он писал *«Delirious New York»*. Колхас ведь ввел в профессиональную архитектуру этот образ девиантного персонажа, субъекта шизоанализа, который ходит по городу и чувствует ткань города, потому что он вообще-то псих. Наверное, до этого... Хотя какой-нибудь Гауди...

Асс: В этом контексте можно хорошенько подумать про Витгенштейна. Его отношения с архитектурой достаточно интересны в этом смысле. Хотя как архитектор он функционировал в рамках профессиональной парадигмы, не выходя за пределы профессии. Он туда нырнул в попытке отвлечься от своих тяжелых психических проблем. То есть в его практике не было места остранению. Вот если бы Витгенштейн со Шкловским соединился... Но это произошло уже только после войны.

Вообще наша попытка чтения этого текста Колхаса напоминает чтение размытой рукописи, в которой мы не можем определить некоторые буквы. Мы сидим и пытаемся прочитать этот текст, не понимая: вот это помарка или нет. Это своего рода черновик…

Археология

Пальмин: Такой взгляд применим к текстам скорее археологическим. Похожая проблема, да?

Асс: Да, проблема скорее археологическая, и забавно, что нам приходится заниматься археологией до завершения постройки.

Пальмин: Но сам Колхас занимается археологией в своей постройке…

Асс: …благодаря чему в ней появляется возможность археологического исследования, *archeological capacity*. И тут мы оказываемся в положении археолога, который раскапывает условно Трою и не может даже выяснить, Троя это или нет. Или вот Помпеи, там тоже пиво пили. Ведь насколько это трогает через тысячелетия?

> “
>
> Ну как можно себе представить музей «Гараж», в котором нельзя выставлять мертвых американских художников?
>
> ”

Пальмин: Может быть, трогает, потому что у нас есть инструмент для восприятия.

Асс: Ну вот мы говорим про музей, про фиксацию, про археологию, про время, и вот мы видим, что единственный способ сохранить эту вещь — это засыпать ее пеплом, потому что иначе она исчезнет еще на нашей памяти.

Пальмин: Я читал про фантастические свойства этого поликарбоната — что в случае пожара или, например, извержения вулкана он расплавится, выскочит…

Асс: …и мы даже не узнаем о его существовании.

Пальмин: Да, и останутся «Времена года»… В результате, конечно, очень много компромиссов. Климатического контроля ведь, например, нет на первом этаже.

Асс: Его нигде нет, потому что практически нет замкнутых помещений.

Пальмин: На втором этаже есть. Ну как можно себе представить музей «Гараж», в котором нельзя выставлять мертвых американских художников [18]? Там в Восточной галерее возникает *white cube* волшебным образом. Но вообще мне нравится это наплевательское отношение ко всем этим конвенциям. Отчасти нравится, отчасти не нравится…

Асс: Получается, что вся суть этого сооружения — наплевательское отношение к различного рода конвенциям. Остается выяснить, какая конвенция насколько оплевана *(смеются)*. Вот в чем содержание этого текста: *punk's not dead*. Слоган того фильма, о котором я тебе говорил, был такой: «*If you can remember the 80s, you weren't there*».

---

[1] Новое здание *Fondazione Prada* работы *OMA* в Милане, законченное в этом году, в котором разбирается та же проблема сохранения и интервенции нового.

[2] *Starchitecture* — ситуация в архитектуре последних десятилетий, в которой сложилась система международных «звездных» архитекторов, чье место в культурной иерархии сходно со звездами музыки и кино. Они получают крупные символические заказы, и любая их постройка — генератор туристического потока и повышения символической ценности места, в котором она находится. Рем Колхас — одна из таких архитектурных звезд мирового значения. — *К.А.*

[3] Интересно, что мы совершенно не коснулись этого коренного отличия проектов. В ЭМА КОСМОС поступил гораздо архитектурнее, создав пространства из того, что было, строго говоря, не-пространством, из дворов, и в сущности апроприировал эти пустоты, присоединив их к единственному замкнутому помещению, которое было в их распоряжении. Временность проекта, ограниченная летом и осенью, позволила не обращать внимания на климатические условия и создать

пространство, незаметно переходящее из улицы в помещение и обратно. Ночью это особенно хорошо работает, потому что ночное небо — тот же потолок. Собственно, все серебряные пространства ЭМА — бывшее уличное пространство, которое превращено в неопределимое улично-интерьерное. И это одновременно отсылает к средиземноморской архитектуре, основе европейского архитектурного языка, и к современности, если не к будущему, где границы между внутренним и внешним размываются. В этом плане «Гараж» гораздо консервативнее, даже консервативнее оригинальных «Времен года», у которых был холодный проходной первый этаж. — *К.А.*

[4] Мне кажется, здесь правомерно говорить о феномене архитектурного комментария в противоположность непосредственному авторству. Проблема архитектурного наследия тут изучается и решается непосредственно внутри архитектуры. Как в концептуальном искусстве, проблематизирующем само понятие искусства. — *Ю.П.*

[5] «Нью-Йорк вне себя», *Strelka Press*, 2014.

[6] Это довольно интересное обстоятельство. Оно фиксирует возросшее до невероятного уровня значение обдуманных вещей. То есть любое осмысленное высказывание и вложение в его реализацию заведомо оказывается культурной ценностью. — *К.А.*

[7] См.: *Eisenmann Peter, «Ten Canonical Buildings»*. Занятнее даже другая его мысль там же: что ни одно великое здание не стало великим оттого, что хорошо выполняет свою функцию. — *К.А.*

[8] В мае 2013 года нам посчастливилось попасть на экскурсию по зданию музея в Брегенце во время смены экспозиции. — *Ю.П.*

[9] Павильон «Шестигранник» в Парке Горького работы И.В. Жолтовского, построенный к I сельскохозяйственной выставке 1923 года, находится в запустении много лет и станет частью музея «Гараж» после реконструкции.

[10] Эта ситуация говорит о непоколебимости институциональных иерархий, необходимых для введения чего бы то ни было в сферу «художественного». — *К.А.*

[11] Вальтер Беньямин, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

[12] Подобно поднятым воротам «Гаража», из этого разговора вновь торчат уши великого мифотворца Беньямина. Если в «Гараже» происходит снятие культовой ценности и производство экспозиционной, то ЭМА возвращает нас в сферу веселого культа. — *Ю.П.*

[13] Интересно, что если в ЭМА производится дискурс как таковой, то в «Гараже» производится дискурс институционализации. — *К.А.*

[14] Интересно, что трансформацией силуэта можно управлять, иконические ворота поднимаются только тогда, когда музей открыт для публики и в фойе выставлен достаточно крупный объект, предназначенный для рассматривания снаружи. — *Ю.П.*

[15] Иконическое здание — сооружение, обладающее предельно узнаваемым образом, в котором в конечном счете заключается его значение. — *К.А.*

[16] Что в принципе в некотором роде опровергает саму идею окончательности архитектуры. То есть мы оказываемся в ситуации невозможности суждения, потому что высказывание не может быть считано как окончательно сформулированное и ясное. Однако против этого можно выставить феноменологический аргумент, заключающийся в том, что существующее и есть окончательное. — *К.А.*

[17] Можно предположить, что в этих «ошибках» проблематизируется понятие качества. Однако такая проблематизация подрывает само понятие архитектурного как сделанного, законченного. И опять же требует реализации на всех уровнях, а не только в деталях. — *К.А.*

[18] Подразумеваются классики американского послевоенного искусства, чьи работы очень дороги и требуют специальных условий экспонирования, вроде Ротко, Уорхола, Сая Твомбли и прочих.