

Байлук Н.Г.,  
Бармашина Л.М., кандидат архітектури

## КОНЦЕПЦІЯ АРХІТЕКТУРНОЇ ФОРМИ ЦЕНТРУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Постановка проблеми.* Центр музичного мистецтва як архітектурний об'єкт доцільно розглядати з урахуванням двох головних аспектів: просторової форми та мистецтва як суті функціональних процесів, які в ній відбуваються, тобто змісту. З огляду на це Центр музичного мистецтва можна вважати синтетичним витвором мистецтва і архітектури або мистецтва архітектури, яке синтезує властивості обох систем. Для підтвердження цієї тези цікаво розглянути відповідні концепції відомих архітекторів.

*Мета статті* полягає у розгляді та співставленні різних архітектурних концепцій і структурних моделей Центрів мистецтва на прикладі творчих здобутків деяких найвідоміших архітекторів.

*Основна частина. Костянтин Мельников. Концепція знаковості формоутворення архітектури Центрів творчості.* Знаковість формоутворення центрів творчості К.Мельникова заснована на використанні чистої об'ємної геометрії у створенні унікального архітектурного простору: взаємне врізання, поворот, перекидання архітектурних форм. Динамізм, внутрішня напруженість, навантаженість форми посилені використанням похилих і діагональних напрямів. Один з ключових прийомів – симетрія та її різновиди: «симетрія обертання», поворот на 180°, перекидання елементів тощо. Для окремих проектів характерна організація «напівінтер'єрних» просторів у вхідній частині у вигляді «антре» (термін К.Мельникова) – відкритого назовні вестибюля, що «запрошує» всередину. Особливий акцент майстер робив на організацію сценаріїв і ракурсів сприйняття форми.

Спадщина К.Мельникова включає як проекти, так і реалізовані об'єкти: робочі клуби, Палаци культури, виставкові павільйони, а також власний будинок-майстерню. Всі вони певною мірою є концептуальною основою проектування сучасних універсальних Центрів мистецтв (далі ЦМ). Павільйон СРСР на Міжнародній виставці сучасних декоративних мистецтв і промисловості в Парижі 1925 року за багатьма показниками можна вважати праобразом сучасних тимчасових виставкових споруд (рис. 1). Новаторський підхід в ідейному і технологічному аспектах дозволив К.Мельникову з блиском вирішити одночасно завдання економічного та символічного характеру. Програмно був проголошений «антипалацовий» характер архітектури, яка при

цьому повинна претендувати на роль повноцінного витвору мистецтва - окремого експоната виставки. Головним художником павільйону був Олександр Родченко.

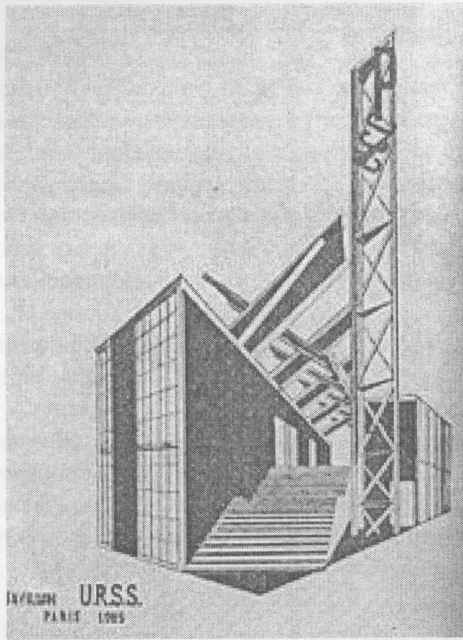


Рис. 1. Павільйон СРСР на Міжнародній виставці сучасних декоративних мистецтв і промисловості в Парижі

Павільйон представляв легку каркасну дерев'яну споруду. Прямокутна у плані двоповерхова будівля перетиналася просторовою структурою, перекритою двома рядами похилих перехрещених плит таким чином, щоби по діагоналі вести на другий поверх широкими відкритими сходами (рис. 2). Велика частина площі зовнішніх стін була зашклена. Введення як «орієнтиру» структурної башти з державною символікою включало павільйон у комунікаційну систему виставки.

Робочі клуби К.Мельникова синтезували пошуки форми внутрішнього та зовнішнього простору, раціональної функції, знакової геометрії. Прикладом є Палац культури Дульовського фарфорового заводу (рис. 3).

Концептуальні принципи їх організації базуються на ідеях універсального синтезу і просторової комунікації:

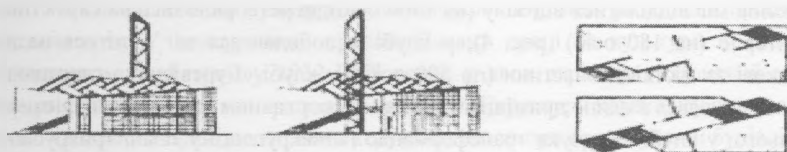


Рис. 2. Фасади та плани павільйону

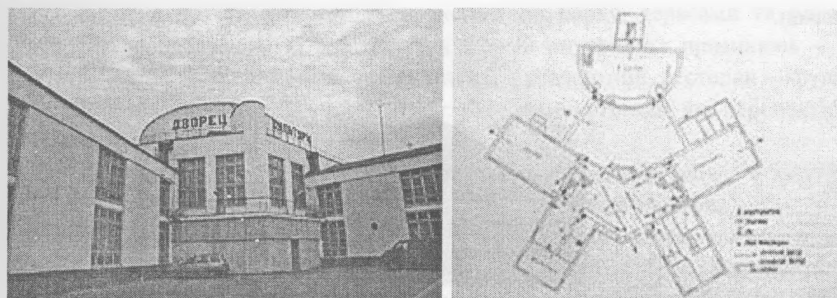


Рис. 3. Палац культури Дульовського фарфорового заводу

- відвертість архітектурного рішення на всіх рівнях – функціональному, просторовому, соціокультурному;
- абсолютний пріоритет використання зальних просторів з можливістю їх трансформації і об'єднання за допомогою «живих стендів»;
- максимально раціональне використання кубатури залів-аудиторій;
- вибір двох формотворчих функцій клубу – видовищної (визначає характеристики провідного великого простору) та функції групової або гурткової роботи (характеризує параметри найменшої чарунки трансформованого простору);
- винесення вертикальних комунікацій назовні – створення відкритих терас і сходів.

Новаторські прийоми трансформації та об'єднання внутрішнього простору передбачили сучасні підходи до організації інтер'єру Центру музичного мистецтва. К.Мельников стверджував, що при проектуванні будівель для клубів він проводив той основний принцип, що вся робота клубу повинна проходити на очах мас, абсолютно відкрито, а не у закритих коробках-кімнатах, що нанизуються на ряд коридорів. Цього він досягав формуванням системи залів, які можуть перетинатися, вимикатися, об'єднуватися тощо. Заявлені принципи втілювалися і на практиці: у будівлі клубу ім. Русакова кожен з трьох

балконів міг відділятися від залу (на 1500 осіб), перетворюючись на самостійну аудиторію (на 180 осіб) (рис. 4); у клубі «Свобода» зал міг ділитися на дві однакові за місткістю частини (по 500 осіб); у клубі «Буревісник» глядацький зал об'єднувався в єдине приміщення разом зі спортивним залом, який примикав до нього; у клубі «Каучук» трансформацію напівкруглого у плані триярусного залу пропонувалося здійснювати діленням його по вертикалі; у невеликому клубі ім. Фрунзе була передбачена можливість ділити зал по довжині трансформацією стін, що відділяли кожен виступ залу – партер, бельетаж і балкон.



Рис.4. Клуб ім. Русакова. 1927-1929рр.

Виразність зовнішнього вигляду клубу мала символічний характер. Мистецтвознавець М.Ільїн, аналізуючи клуб ім. Русакова, відзначав, що архітектура клубу повинна чітко виділяти цю будівлю з ряду всіх інших архітектурних об'єктів, будівля клубу повинна мати настільки ж характерні для нашого часу особливості, якими володіли у попередні епохи культова будівля або палац.

У створенні об'ємно-просторової композиції клубів майстер звертався, перш за все, до виразної мови знакової геометрії: трикутник клубу ім. Русакова з трьома винесеними на консолях виступами; п'ятипелюсткова башта клубу «Буревісник»; сплюснутий циліндр глядацького залу, який спирається на прямокутні торцеві частини клубу «Свобода»; напівкруглий об'єм клубу «Каучук».

Проекти Палаців культури К.Мельникова вирізняє розвинена просторова композиція. У конкурсному проекті Палацу праці та культури в Ташкенті, виконаному майстром у 1932-1933 роках у двох варіантах, кільцевий корпус формувався довкола центрального простору. Структуру комплексу автор описав так: Основним принципом, яким керувався автор при проектуванні будівлі, було прагнення звести всі частини будівлі – театр, клуб, адміністративний центр тощо в єдину потужну архітектурну композицію. Центром композиції є грандіозний квітник з басейном і трибунами для проведення свят. По головній осі квітника поставлено клуб з проходом до парку, терасами та річкою. Проект передбачає чіткі архітектурні форми внутрішніх приміщень – зал з'їздів-театр – багатогранник, зал аудиторії – квадратний, ресторан – круглий і адміністративна частина Палацу має ряд прямокутників, які перспективно скорочуються.

Подальша розробка теми великих культурних центрів набула у творчості К.Мельникова характеру концептуальної розробки «моделі світу».

Концепції символізування художнього образу ЦМ розвивалися упродовж всього ХХ століття і є дуже актуальними в ХХІ столітті. Треба відзначити, що це пов'язано як із загальними особливостями стильових напрямів, так і з авторським сприйняттям теми ЦМ (багато відповідних архітектурних творів ставали творчою лабораторією стилю). Архітектори прагнуть надати своїм об'єктам великої виразності на основі синтетичного розуміння ЦМ як витвору мистецтва архітектури.

**Оскар Німейер. Концепція експресивного символізму форми культурно-видовищних комплексів.** Показово, що нездійснений проект музею сучасного мистецтва в Каракасі (1955 р.) О.Німейер сприймав як відхід від естетики модернізму на користь експресивної виразності – новий етап, етап пошуків чистоти і лаконічності форм. Принципи обов'язкової розкритості, зримої легкості, розчленованості, підйому на стовпи основного об'єму будівель, доповнені та видозмінені бразильськими архітекторами впровадженням криволінійних планів, ажурних зовнішніх стін з сонцезахисними пристроями та пластичних деталей були програмно трансформовані у цілісний, гранично лаконічний, геометризований, майже позбавлений розчленовувань і деталей, замкнутий об'єм.

Споруда трактувалася скульптурно – на основі зорового контрасту. Не побоявшись атектонічності, О.Німейер спроектував музей у вигляді чотиригранної піраміди, встановленої на вершині та розкритої до світла піднебесся, – різкий контраст між лаконізмом і замкнутістю зовнішнього вигляду і розкритістю та багатоплановістю внутрішнього простору, наповненого світлом і повітрям. В аспекті взаємозв'язку будівлі з ландшафтом також виявилось прагнення до синтезу контрастних напрямків:

спроби вписатися в довколишній пейзаж, який вимагає компактних монументальних форм, і водночас, різко виділитися з нього.

Несподіванка об'ємної побудови визначила логіку внутрішнього простору. У віддаленій від джерела природного освітлення нижній зоні автор розмістив вестибюль, аудиторію та обслуговуючі приміщення, а в залитих світлом верхніх ярусах розташував просторі виставкові зали, звільнивши їх від несучих колон. На даху, який повинен був поєднувати функції, з одного боку, конструкції покриття і зв'язку похилих стін і, з іншого – гігантського розвіювання світла і сонцезахисних жалюзі, передбачені майданчики для скульптури.

Символічна насиченість форми замислювалася багаточарово і була покликана втілювати творчий дух сучасного мистецтва і прогрес у Венесуелі. При цьому цілісна перевернута піраміда музею відкрито протиставлена подібній до зіккурату ступінчастій піраміді «зростаючого музею» Ле Корбюзьє. У задумі замкнутого зовні й освітленого зверху об'єму музею, що розширюється, є паралель зі спіральним нью-йоркським музеєм С. Гуггенхейма архітектора Ф.Л.Райта (рис. 5).

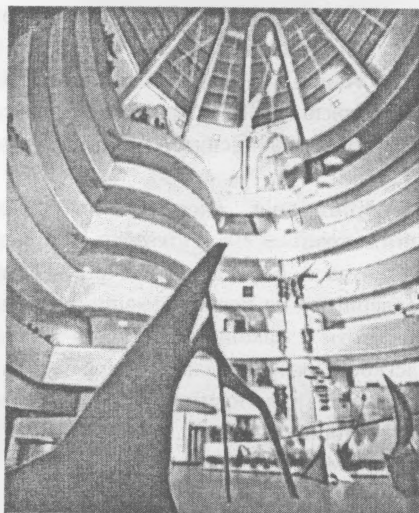


Рис. 5. Музей Гуггенхейма у Нью-Йорку 1956-1959, архітектор Ф.Л.Райт, інтер'єр

Музей сучасного мистецтва став кульмінаційною точкою у розробці авторської концепції експресивного символізму форми, розпочатої проектами для Пампульї, продовженого виставкою в Сан-Паулу і будинком у

Каноа, який пізніше отримав завершення та виняткову виразність у ансамблі Бразилія.

**Френк О.Гері. Концепція експресивного символізму формоутворення архітектури Центрів мистецтв.** Архітектуру Ф.Гері об'єднує жорстке дотримання авторського стилю, при цьому віхами в його становленні були будівлі ЦМ: концертний зал Уолта Діснея в Лос Анжелесі, музеї фонду С. Гуггенхайма (у Більбао і проєкту для Нью-Йорка), дослідного музичного центру в Сіетлі. Найбільш знаковим як для творчості автора, так і для світового досвіду створення ЦМ, стало спорудження музею Гуггенхайма в Більбао (1990-1997 рр.).

У творі послідовно розвинена ідея синтетичності – її специфіка виявляється в трактуванні будівлі як центрального елементу містоутворюючого, природного та соціально-культурного контекстів. Вже за своєю ідеологією будівля фонду Гуггенхайма була покликана привернути увагу культурного співтовариства до міста. Розміщений на березі ріки Нервіон комплекс включає підвісний міст і максимально акумулює властивості місцевості, символізуючи вихід силових ліній гірського рельєфу. Специфічне арт-середовище (благоустрій, інсталяції, скульптури перебільшеного масштабу), сформоване на підходах до музею, визначає його сприйняття як артефакту.

Метод проєктування, застосований у майстерні Ф.Гері, також синтетичний – це моделювання на комп'ютері на основі математичної обробки нарисів, виконаних у різних матеріалах.

Запрограмований вихід естетики віртуального об'єкта в реальний світ і «паралельне життя» в Інтернеті (проєкт фірми «Асимптої») дав привід охрестити музей спорудою для «цифрової» ери.

Найбільший хол, призначений для виставок творів поп-арту, мінімалізму й американського, концептуального мистецтва, відомий як «галерея риби» - обов'язкове концептуальне посилення попередньої творчості майстра. Нарівні з упізнаністю формальних підходів, це ще одне підтвердження усвідомлення ЦМ як маніфесту авторського стилю.

**Концепція прозорості архітектури сучасного ЦМ.** У сучасних концептуальних пошуках в області формоутворення особливе місце займає група підходів, пов'язаних з нівеляцією матеріальних якостей архітектури. Можливість такого трактування форми багато в чому обумовлена впровадженням високотехнологічних систем скління. Окрім цього, розкрилися широкі можливості концептуального та художнього порядку, що перетворили скло з матеріалу в місце зустрічі технології і образу. Багато в чому дорога «прозорості» стала співзвучна загальним соціальним і культурним віянням у сучасному суспільстві та мистецтві. Крім того, архетип скляної «оранжереї»

пов'язаний стійкою асоціацією з «Кришталевим палацом» Пекстона (1851 р.), що багато що передбачив у архітектурі ХХ століття.

Прозора архітектура знайшла впровадження в архітектурі центрів творчості й універсальних Центрів мистецтв. У синтетичній взаємодії зі світом мистецтва ця ідея доповнилася новими функціональними, смисловими й естетичними аспектами. У цьому зв'язку використовується можливість візуального об'єднання просторів – просторового синтезу; підкреслюється демократичний характер сучасного концептуального мистецтва, яке закликає до співтворчості глядача; виявляється соціальна відвертість оновленої типології музеїв виставок, театрів – на протигагу традиційним програмно матеріальним «палацам мистецтв». Підсумовуючи різні відтінки сенсів, можна передбачити, що тема скла в архітектурі ЦМ якнайкраще відобразила поняття «сучасного», включаючи парадокс, мінливість, «прозорість» як невід'ємні характеристики світла. Архітектура скла наче навмисно приховує свою формально-конструктивну природу, зміщуючи акценти на взаємозв'язок об'єкта з оточенням і його інформаційне заповнення.

**Жан Нувель. Концепція інтелектуальної дематеріалізації архітектури ЦМ.** Будівлі культурної функції у виконанні одного з лідерів сучасної архітектури Ж.Нувеля зачаровують – це затвердження «естетики дива» в усіх можливих архітектурних проявах. Віддзеркалення, прозорість, всілякі ефекти світла та кольору, нашарування ілюзорних образів – всі ці «зовнішні ефекти» досягнуто за допомогою скла як провідного матеріалу. Проте цей формальний прийом визначає набагато глибші аспекти авторської концепції. Описуючи структуру своєї творчості, Нувель використовує піднесені метафори: матеріал архітектури – світло, а мова – скло. Прозорість, світло, нематеріальність, абстракція, ідея, мутація – ключові властивості творів. Майстер працює «ні з чим», розкриваючи силу речей, яких не існує. Автор вказує на те, що невидима архітектура могла б виявитися самим видовищем. Так народжується авторська поетика дива – де немає таємниці, немає мистецтва.

Узагальнюючи наукове та практичне надбання Ж.Нувеля, цілком справедливо назвати його концепцію архітектури ЦМ концепцією інтелектуальної дематеріалізації. Вона синтетична за своєю природою, де основним засобом синтезу виступає межа форми, позбавлена матеріальності, - скло. Єство архітектури – порушувати власні межі, - декларує Ж.Нувель. Вихідною точкою у розвитку концепції є твердження про мінливість світу. Слідуючи цій позиції, автор ставить під сумнів основну категорію архітектурної форми – просторовість. Згідно з Нувелем, суть архітектури – оболонка, кордон у даний момент часу, подія, а не простір (Прикладом є, зокрема, будівля



Паризької філармонії – рис. 6). Я створюю не простір, а закутий час в особливо чутливій шкірі, - констатував автор в одному зі своїх афоризмів.

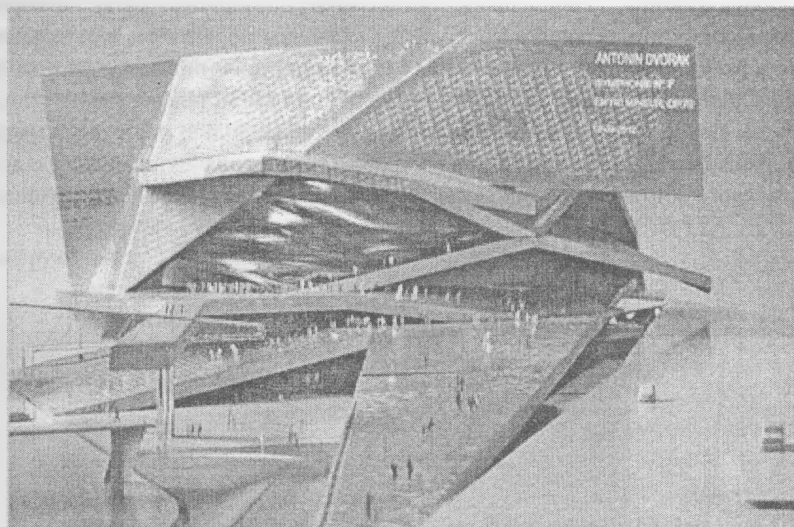


Рис. 6. Будівля паризької філармонії

Концепція дематеріалізації оптимально спрацьовує вже на містобудівному рівні, об'єднуючи традицію та новацію у синтетичне ціле. «Архітектор концепту і контексту», - так відізвався про Ж.Нувеля Ч.Бере. Інтелектуальне проектування у структурі історичного міста (наприклад, Парижа, Мадрида) дозволяє авторів зв'язати сучасні за матеріалом і стилістикою споруди з контекстом довколишньої забудови. Разом із вживанням дематеріалізуючих елементів (скляних захисних конструкцій, багатопланової об'ємної композиції) і розчленувань фасаду, співмасштабних історичній забудові, автор витримує висотні характеристики об'єкта (будівництво буквально «під один карниз» у Національному музеї та центрі мистецтва королеви Софії в Мадриді, 2001 р.), включає природне оточення, а також використовує підземний простір для необхідного за завданням виходу площ (будинки Картье на бульварі Распай у Парижі) (рис. 7).

Таким чином, сучасна за духом архітектура сприймає контекст як систему законів побудови об'ємної форми й організації синтетичного середовища ЦМ. Згідно з принципом дематеріалізації архітектура скла розчиняє форму та наповнює її несподіваними ілюзіями і міражами у віддзеркаленнях, відблесах, у нашаруваннях прозорих об'ємів. При цьому

формування об'ємно-просторової композиції споруди ведеться на основі пріоритету жорсткої прямокутної геометрії та пов'язаних з нею принципів пропорціонування. Рациональна організація ілюзорного світу створює враження другої реальності з особливим складним порядком – віртуального простору архітектури та мистецтва. Структуризація поверхні фасаду на різних рівнях масштабу виконана з використанням металевих ґрат, сіток і жалюзі. Автор програмно зіставляє штучне та природне, часто жертвуючи матеріальністю архітектури на користь створення унікального арт-природного контексту (будинок Карт'є на бульварі Распай в Парижі).

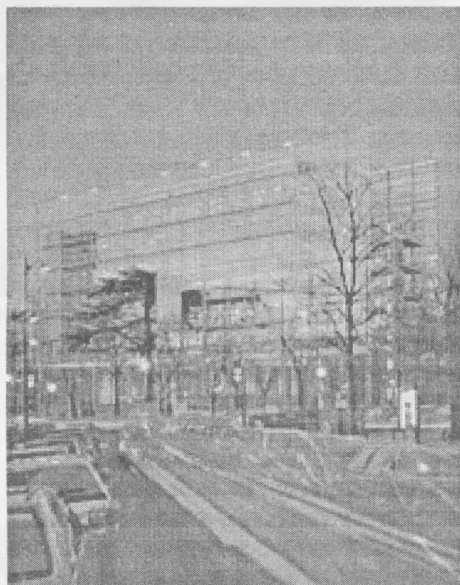


Рис.7. Париж. Будинок фонду Карт'є. 1994 р.

У цьому творі, як і в більшості інших, автор оперує чіткою ортогональною побудовою композиції – віртуальне (дерева, що відбиваються і просвічують, експонати, елементи оточення) включається у рациональну логіку архітектора-художника, підкоряючись законам творчості. «Штучна» природа, «штучний» міраж, «штучне» мистецтво, ілюзія включається в круг рівноправних членів загальної взаємодії.

Підсумовуючи розглянуті приклади, слід зазначити, що специфіка синтетичності сучасного Центру музичного мистецтва (як одного з різновидів ЦМ) пов'язана з характером межі форми, яка визначається

просторовими та концептуальними передумовами. Просторова комплексність полягає у розвиненій функціональній програмі ЦММ: виставкові та концертні зали, майстерні та студії, універсальні комунікаційні простори і вузькоспеціалізовані приміщення. Концептуальний характер визначається стосунками творця, твору та публіки, які тісно пов'язані з діалектикою відвертості і замкнутості внутрішнього та зовнішнього.

**Висновки.** Узагальнивши вітчизняний і зарубіжний досвід архітектури Центрів мистецтв, можна виявити наступні варіанти межі форми:

- знакова межа – межі форми збігаються з межами об'єкта, визначаючи його у просторі;
- динамічна межа – межі архітектурного об'єкта продовжуються та «вібрують» у просторі;
- дематеріалізована межа – межі об'єкта розчиняються у просторі;
- інтегрована межа – межі перестають бути межами об'єму: Центр мистецтв перетворюється на комплекс будівель, споруд, природних складових тощо;
- межа тимчасової та концептуальної властивості.

#### Список використаних джерел

1. Архітектура XIX - початку XX століття / під ред. Асєєва Н.Ю. - К.: Наукова думка, 2000. - 238 с.
2. Иконников А.В. Архитектура: рубеж веков и выбор пути // Архитектура и строительство Москвы. – 2001. - № 2 – 3.
3. Фоменко О.А. Морфологическая информативность архитектурного образа. – Х.: Торсинг, 2002. – 310 с.
4. Михайленко В.Е., Кащенко А.В. Природа, геометрия, архитектура. – К.: Будівельник, 1988.
5. Посохин М.В. Архитектура окружающей среды. - М.: Стройиздат, 1989. - 148с.

#### Анотация

Розглянуто головні концептуальні підходи до структуро- та формотворення сучасного Центру музичного мистецтва як одного з типологічних різновидів Центрів мистецтв з урахуванням специфіки історичного розвитку.

#### Аннотация

Рассмотрены главные концептуальные подходы к структуро- и формообразованию современного Центра музыкального искусства как одного из типологических видов Центров искусств с учетом специфики исторического развития.