

Домінантне значення храму, що знаходиться в центральній частині МК, підкреслено висотною активністю його східного фасаду, розрахованою на далекі відстані й активно підсиленою двома високими п'ятиярусними вежами.

Ще однією особливістю МК ЧСВВ був відхід від традиційної орієнтації вівтарної частини монастирського храму, що часто було продиктовано містобудівельною ситуацією. У Христинопільському МК храм повернено вівтарем на захід, а головним фасадом – до ринкової площі, що продиктовано вимогою фундатора [5]. Святоюрський собор МК у Львові зорієнтовано вівтарем на захід [6], розташовано на окраїні міста, повернено головним фасадом до центральної частини міста. У соборі Почаївської Лаври вівтар зорієнтовано на північний схід за вимогою фундатора, щоб стопа Божої Матері була в самому храмі [7].

Отже, підсумовуючи вищесказане, доходимо висновку, що в архітектурно-просторовому вирішенні монастирів ЧСВВ спостерігається поєднано з українськими традиціями пошук нових розпланувальних і об'ємно-просторових вирішень, а також поява нових нетрадиційних схем побудови.

1. Сулик Р. *Скельний монастир в Розгірчі на Стрийщині // Скелі й печери в істрії та культурі стародавнього населення України: Мат-ли наук. конф. – Львів (2-3 лютого 1995 р.). – С.109.* 2. Там само, с. 111. 3. ЦДІА у Львові, фонд.364 оп 1, №21. 4. Лесик О.В. *Замки та монастирі України. – Львів, 1993. – С. 75–93.* 5. Вуйцик В. *Василіянський монастир в Христинополі та архітектор Йоган Зельнер // “Вісник Укрзахідпроектреставрація” – 2004. – № 14. – С.230.* 6. Там само. 7. Огієнко. *Свята Почаївська Лавра. – Вінніпег, 1961.*

УДК 725.91

А.А. Харитонова

Одеська державна академія будівництва та архітектури,
кафедра архітектури та містобудування

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ МУЗЕЙНИХ БУДІВЕЛЬ

© Харитонова А.А., 2006

Розглянуто особливості функціональних, технологічних та технічних заходів щодо проектування різноманітних музейних будівель та центрів мистецтв. Подано загальні принципи та прийоми архітектурного проектування цих будівель та їх елементів. Показано необхідні функціональні зони та засоби освітлення (природного, штучного) музеїв.

Головною проблемою під час формування «ідеального музею», на думку відомого російського філософа Н.Ф. Федорова, має бути інтенсифікація враження на людину від кожного предмета експонування, і цього можна досягти простими засобами [1]. Наприклад: картина, належно мірою ізольована від сусідніх полотен і вдало освітлена, більше привертає увагу, ніж картина, що висить у ряді інших, випадково й невігідно. Запити глядача, зосереджені на сюжеті й на формі, варто скерувати в глибину, залучаючи до духовної сутності речей.

В основу проектування музейних будівель покладено принципи: дбайливого відношення до природного оточення, з'єднання конструкції й естетичної краси з доскональним знанням потреби людини. Ще одна аксіома Ф.Л. Байта: «Інтерпретація, а не імітація» заснована на з'єднанні «органічної» архітектури із власним творчим методом і цінностями історичної спадщини; у ній враховували: національні культурні особливості країни; підбор матеріалів; застосування сучасних технологій; збереження духу волі творчості. Актуальне сьогодні висловлення Ф.Л. Райта, що «щирий геній архітектури полягає не в створенні шедеврів, а скоріше у відкритті принципів, якими можуть скористатися майбутні покоління», дає можливість розвинути філософію «органічного» будинку –

сучасної архітектури, «зростаючій з живильного її ґрунту, тобто на підставі особливостей території, можливостей місцевого виробництва, природи матеріалів і призначення будинку».

Початок музейного будівництва характеризувався тим, що архітектура більшості закордонних художніх музеїв початку ХХ століття була еkleктична, із претензіями на ренесанс і класицизм [5]. Однак історичні ремінесценції супроводжує пошук нових розпланувальних рішень. Поширилися дві ідеї організації простору – радіальна (де в центрі музею перебуває постійна експозиція для основної маси відвідувачів, по радіусах розміщено галузеві відділи для фахівців, кімнати для занять і сховища) і сегментна (музей з декількох самостійних елементів, які будуються по черзі у міру необхідності). Кожний такий елемент містить виставкову зону й приміщення для зберігання. У великих музеях ці елементи могли розвинути до окремих спеціалізованих музеїв. Подібну схему було покладено в основу будівництва Музею образотворчих мистецтв у Бостоні (1909 р.), що давало можливість п'ять самостійних відділів розташувати в окремих приміщеннях. Мета перебудови Метрополітен-музею в Нью-Йорку полягала в тому, щоб одержати кілька самостійних блоків з окремими входами. Цей прийом принципово відрізняється від додаткового приєднання двох–трьох виставкових приміщень, окремого сховища й приміщень для освітніх цілей.

Поступово до складу музею вводять: досить розвинену адміністративну зону, сховище, відкрите для фахівців, бібліотеку й читальні зали, аудиторію, кімнати для занять, приміщення для тимчасових виставок, реставраційні майстерні, лабораторії, приміщення інженерного устаткування. Багатогранність діяльності музею виявилася в складній об'ємно-планувальній структурі будинку. Поділ однозначної функції відбувався не відразу, а крок за кроком, протягом тривалого періоду, щораз відповідаючи вимогам часу. В 30-ті роки ХХ століття в музеї з'являється багато нових приміщень, наприклад, музичні кімнати й концертні зали. Гнучкості будинку досягають трансформаціями приміщень. Наприклад, у Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку (1939 р.) проектувалися зали для нових тимчасових виставок, де можна було здійснювати перепланування. Некапітальні перегородки між залами можна було переставляти. Навіть у робочих кімнатах (реставраційних, адміністративних, гурткових та технічних) намагаються досягти максимальної гнучкості хоча б в експериментальному порядку.

Для будівництва нових будинків та реконструкції існуючих музеїв було апробовано прийоми, які зберігаються в практиці й дотепер. Для більшості музеїв стало характерним розташовувати головний вхід на одному рівні із тротуаром. Вестибуль став ефективно виконувати функцію контрольної зони, з ним пов'язані приміщення для тимчасових експозицій. Постійну експозицію проектують так, щоб у провідні розділи можна було пройти, минаючи інші. У ряді музеїв експозицію розраховано на пересічного відвідувача (виділення провідних експонатів, їхнє особливе оформлення) і на фахівців (підвищені вимоги до систематичності, аналітичності й техніки подавання матеріалу).

Розміщення й обладнання фондосховищ, їхнє співвідношення з іншими приміщеннями — це проблема першорядної важливості для всіх музеїв. Від цього залежить схоронність колекцій, можливість повноцінного проведення дослідницької роботи. Сховища перестали бути складом для експонатів: певну частину сховищ стали відкривати для вивчення колекцій. З'являється нова ідея зростаючого фондосховища – початкова вимога під час проектування кожного музею. Дійсно, мобільність в організації простору музеїв дасть можливість передбачити риси музеїв майбутнього. Висувають пропозицію горизонтального експозиційного блока, одно- або двоповерхового, з вертикальним багатоярусним фондосховищем, а також інші нововведення, пов'язані з індивідуальністю майстерності архітекторів. Поширюється трансформація аудиторії. Лекційний зал, що виділяється в самостійне ціле усередині будинку, перетворився у важливий формотворчий фактор під час komponування обсягів. Принцип, відмінний від традиційного, — виділення в окремі обсяги бібліотеки й читальних залів, кімнат для занять і студій, адміністративного блоку, майстерень і власне експозиційних залів.

Найбільша в США некомерційна організація Eyebeam Джона С. Джонсона, діяльність якої присвячена сучасному мистецтву, запроектувала новий будинок свого інституту, що побудують на 21-й Уест-стрит (район Челсі в Нью-Йорку). Його музей мистецтва з'єднує функції виставкового

залу, театру, школи й майстерні. В основу структури покладено ідею вигнутої стрічки, що, змінюючи напрямок, охоплює виробничий та виставковий простір (з одного боку розташовано майстерні художників, з іншого боку – експозиційні приміщення).

Стрічкова структура будинку, що складається із двох шарів, між якими сховано електронні та інші комунікаційні системи, виконує конструктивну функцію, дозволяючи повністю відмовитися від колон і максимально звільнити простір. Замовник залучив для проектування молодих архітекторів-радикалів, чиє професійне становлення відбувалося вже в комп'ютерну еру, надавши приміщення й устаткування для роботи. Вибір переможця виявився надзвичайно важким, оскільки багато учасників використали схожі прийоми, насамперед, криволінійні поверхні, що стають то підлогою, то стелею. Навесні 2002 року було оголошено переможця – архітектурний дует Елізабет Дилер і Риккардо Скофидіо; їхній проект, що передбачав різноманітні функції у багатошаровій стрічковій структурі, виявився найцікавішим. У стінах нового будинку повинні розміститися: виставкові зали, майстерні художників, навчальний центр, сучасний медіа-театр, ресторан і магазин. Відповідно до місії, музей має стати пунктом перетинання архітектури й нових медіа, розширивши уявлення про простір. На фасад винесено величезний екран, на який проектуються як готові роботи, так і процес їхнього створення, у проекті оригінально подано ідею перетину реального й віртуального просторів: покриття підлоги – це сенсорний дисплей, що сканує сліди ніг відвідувачів, перетворюючи їх в елемент інтерфейсу веб-сайта Eyebeam. Подібні стрічкові структури будинку подано архітектором Заха Хадід (на VII італійському Бієннале архітектури у Венеції) у її проекті Центра візуальних мистецтв у Римі. Авангардна будівля являє собою будівлю-комунікацію, гібрид місць перебування й шляхів сполучення, бурхливий потік архітектурних мас у просторі й часі.

Образ музею д'Орсе в Парижі будується на основі тонких, асоціативних подань; ідея організації простору як «моделі міста», «вулиці», «будинку» дала змогу створити «ідеальне приміщення» з вільним і гнучким маршрутом, де зали сприймаються як самостійні маленькі музеї. У глибині Великого нефа розміщено дві вежі, у яких експонується мистецтво ар-нуво. Сприйняття перспективи великого нефа істотно збагачено просторовими взаєминами геометричних параметрів кожного об'єкта. Простір нефа ділиться на три рівні й з'являється у вигляді терас, не руйнуючи загальної просторової композиції. З терасами поєднано експозиційні зали для живопису й творів декоративно-прикладного мистецтва, які мають типологічні властивості: ізольованість (характер камерних приміщень) і водночас безперервний зв'язок із загальним простором. Оригінально експоновано архітектурні макети: макети найбільших споруджень минулого вибудовано в більшу колону один за одним, макет «Гранд Опера» виявляється під ногами відвідувачів, під міцним шаром скла; їх можна оглядати, піднімаючись на ескалаторі у вежі.

Реконструйований з найбільшого вокзалу, він є сучасним центром мистецтв, створеним за новітньою експозиційною технологією з мінімальними змінами структури й архітектоніки інтер'єрів і декору, з виявленням історико-культурної й художньої цінності будови. Концепція експонування прагнула до відповідності між масштабом простору й добутками, які в них наведено.

Результати дослідження свідчать, що увага відвідувачів зазвичай концентрується на одному предметі не більше декількох секунд, і після відвідування музею рідко хто може докладно розповісти про побачене. Це не дивно, оскільки перевіркові тести складаються зі слів, в експозиції ж головне – сила образного сприйняття. Успіх експозиції центра образотворчого мистецтва залежить від гнучкості, з якою відвідувачі створюють свої власні простори сприйняття та відбивають уявлення людини, з якими він у них приходить.

Створення оптимальних умов сприйняття кожного твору вимагає певної організації простору, освітлення, кольору. Експонуванню колекцій образотворчого мистецтва передують велика аналітична робота, що супроводжується теоретичною й практичною підготовкою за допомогою макетів. Галерея живопису імпресіоністів у музеї д'Орсе конструювалася на моделі, виконаній в натуральну величину, для відпрацювання найкращих прийомів її висвітлення. Після проведеної наукової роботи в залах верхньої галереї розташовано колекції живопису імпресіоністів і постімпресіоністів з природним освітленням, яке якнайкраще відповідає кольоровій гамі живописних полотен (Моне, Сислея, Сезанна, Ренуара, Ван Гога). Дизайн експозиції побудовано на матеріалах, фактурах і кольорах, зіставленні

технічних засобів, зокрема освітлення. Для експонування декоративного мистецтва й графіки (рисуноків, пастелей, літографій й фотографій) створено спеціальні невеликі темні приміщення, де практично відсутнє природне освітлення й розроблено систему підсвічування лише для експонатів.

Одним з найбільших досягнень Музею д'Орсе, безумовно, є освітлення із восьми тисяч світильників, прожекторних ламп і галогенних ліхтарів. У залах змонтовано систему, яка відбиває природне світло спеціальними панелями, які поглинають шкідливе для творів ультрафіолетове випромінювання.

Отже, які б не були вдалі композиції виставкових інтер'єрів та експонати, вони не справлятимуть потрібного враження, поки світло не стане компонентом оформлення. Система освітлення завершує поставлене перед експозицією завдання – виявити всі якості експонатів, привернути увагу відвідувачів і збудити в них інтерес до експозиції. Освітлення має пожвавити експозицію, виявити й підкреслити її зміст і головну думку.

Природне денне світло, хоча й володіє ідеальною колористичною характеристикою й за великих світлопрорізах забезпечує досить високий рівень загальної освітленості інтер'єра, усе більше відходить на другий план як джерело освітлення. Денне світло залежить від погоди, його інтенсивність помітно змінюється протягом дня, у зимові дні його не вистачає для освітлення експозиції у вечірні години роботи виставки. Але головне у тому, що лише штучне світло може надати експозиції святкового вигляду, стати засобом виявлення її змісту.

Для кращого зорового сприйняття експозиційна зона повинна мати більшу освітленість, ніж зона розміщення глядачів. Відношення освітленості на вертикальній площині експоната й вертикальної площі, що проходить через очі глядача, повинне бути більшим за одиницю, а відношення горизонтальної освітленості в залі до вертикальної освітленості на поверхні картин – меншим за одиницю. З досвіду організації світлового середовища основних художніх музеїв миру для освітленості залів перевагу необхідно надавати верхньому розташуванню світлових прорізів. Як приклад можна навести освітлення залів паризького Лувра, мадридського Прадо, нью-йоркського музею Гуггенхайма та ін.

Львівська галерея мистецтв є характерним прикладом вирішення питань природної освітленості в музеї образотворчого мистецтва. Це об'єкт, у якому було проведено наукове дослідження питання освітленості експозицій. З метою виправлення допущених прорахунків і вдосконалення природного освітлення було обстежено існуючий стан архітектурно-світлового середовища (інсоляція приміщень, кількість і якість природного освітлення, локального штучного освітлення) з подальшим розробленням проектних пропозицій з реконструкції й реновації будинку галереї. Загальний результат дослідження природного освітлення полягає у тому, що за традиційно-кількісними показниками освітленості горизонтальної й вертикальної поверхні прибудована частина галереї має значну перевагу перед старою [4]. Отже, позначилося коло актуальних для більшості музеїв образотворчого мистецтва в Україні світлотехнічних питань і спосіб їхнього вирішення. Для історичних будинків, що є пам'ятниками архітектури, рекомендовано реконструкцію й поліпшення умов штучного освітлення. Для нових будинків або прибудованих частин рекомендовано реновацію системи освітлення за схемою створення комбінованого (верхнього-бічного) розміщення світлових прорізів.

Розміщення світлових прорізів в конструкції даху передбачає три варіанти: світлопрозорий скат даху, напівкруглий поздовжній ліхтар у конковій частини даху, окремі слухові вікна на обох скатах даху. У конструкції горищного перекриття для проходження світла проектують отвори у вигляді кесонів між балками. З боку стелі на кесонах встановлюють спеціальні насадки для розподілу світла в бік експозиційної зони. Змішування й перерозподіл світлового потоку, що проникає крізь вікна, передбачено здійснювати за допомогою внутрішніх віконць жалюзійного типу. Джерела штучного освітлення необхідно розміщати в спеціальних конструктивних кишнях, прикріплених на горищі до тильного боку світловідбиваючих екранів.

У центрі сучасного австрійського мистецтва у Відні світло ллється зі стелі й з усіх боків, пробивається крізь вузькі щілини «бійниць» стін, створюючи ілюзію прожекторів, уривається в зали через величезні вікна, що піднімаються від самої підлоги. Відчуття глядача усередині

вапняно-білого будинку Leopold Museum подібне до потоку води, чистого, освіжаючого денного світла. Ліхтарі верхнього денного світла в оболонці покриття музею мистецтв у м. Грац функціонально розраховані для вигідного освітлення експонатів, але водночас – сам будинок є значним акцентом за рахунок застосування незвичайних за формою елементів оболонки покриття, що складається з 1068 індивідуальних елементів. У будівельному аспекті у споруді сконцентровано новітні будівельні й інженерні технології: безопірна конструкція обтічної форми, що не має даху в традиційному розумінні; фасад, покритий листами акрилового скла, які вночі підсвічуються 925-ма лампами з оригінальними ефектами [2].

Штучне освітлення дає змогу виявляти архітектурні особливості інтер'єра або маскувати їх, зосереджуючи увагу на експонатах, впливати на настрої відвідувача незалежно від часу доби й стану погоди, створювати атмосферу емоційної напруженості, користуватися світлодинамічними прийомами. Освітленням впливають на сприйняття інтер'єрів, змінюючи їхні розміри; особливу роль грає зовнішнє підсвічування виставкових приміщень, коли різні розділи експозиції освітлено лампами різних кольорів. Світло орієнтує відвідувача, показує йому шлях руху експозицією. Чергування зон підвищеної й нормальної освітленості створює певний ритм, пов'язаний зі змінами потоку інформації, скеровує увагу відвідувача на потрібні зони, на головні експонати; за допомогою виняткової гнучкості створює на окремих ділянках експозиції дуже високі рівні освітленості, виявляє деякі оптичні властивості експонатів (дорогоцінних каменів, кришталевого й скляного посуду), полірованих поверхонь.

Завдання освітлення експозиції полягає в тому, щоб у певних економічних межах шляхом використання спеціалізованих світлотехнічних засобів і прийомів домогтися найбільшого зорового ефекту. Освітлення є невід'ємною частиною засобів організації показу. Світлотехнічні прийоми роблять експозицію динамічною, навіть без застосування механічних кінематичних схем. Рух світла сильніше привертає увагу глядача, ніж рух предметів. Це стало підставою для розроблення цікавих схем динамічного освітлення [3].

У музейному кварталі Відня за контрастом використовують різне освітлення експонатів у різних будинках музеїв. Leopold Museum має велику кількість природного світла; в Museum Moderner скрізь, крім холу, переважає штучне освітлення спеціальними лампами, які фокусують пучок променів на кожному експонаті. Стенди й вітрини з динамічним підсвічуванням краще запам'ятовуються.

Отже, освітлення вирішує завдання декоративного оформлення технологічного процесу роботи виставки й гармонічного зв'язку з архітектурою інтер'єра. Освітлення експозицій необхідно враховувати від початку проектування, коли створюють загальний задум освітлення експозиції, а потім вибирають конкретні принципи освітлення експонатів.

Світло на формі, світло і кольори в просторі активно впливають на навколишній світ і функції мозку, переводячи його сприйняття у чотиримірне. Образотворче мистецтво в XXI столітті буде не тільки матеріальним, але й інтерактивним та віртуальним, людина стане його діючою особою. Виникне синтез образотворчих мистецтв: живопису, графіки, кіно, театру й всіх цих мистецтв у різному сполученні, ув'язнений у кіберпростір, керівником і творцем якого буде художник. Є й інший вид мистецтва третього тисячоріччя – монументальне мистецтво для вулиць, площ, а також глобальне створення середовища перебування людини: від архітектури до інфраструктури міста, починаючи із транспорту й закінчуючи одягом людей. Все разом має стати єдиним твором, що містить єдину пластичну ідею.

1. Голлербах Э. Апология музея. Роль музейного строительства по учению Н.Ф. Федорова // Советский музей. – 1992. – №2. – С.25–27. 2. Олейник Е. Дружественный пришелец // Архитектура и престиж. – 2004. – №3. – С.34–41. 3. Кликс Р.Р. Художественное проектирование экспозиций. – М.: Высшая школа, 1978. – 368 с. 4. Казаков Г. Мистецтво світла для галереї мистецтв // Будемо інакше. – 2002. – №2. – С.44–48. 5. Иконников А.В. Архитектура Москвы XX века. – М., Стройиздат, 1984.