

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ



ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Учебно-методическое пособие для
студентов-бакалавров
по направлению «Архитектура»

Рязань 2018

УДК 72.025. 4 5 (075.8)

ББК.85.1с

Т 3 3

Теория архитектуры.: Учебное пособие/ сост. Коновалов В.П.
Совр. техн. универ-т. – Рязань, 2018. – 80 с.,ил. – 50 экз

Рецензент: директор ООО «Окские просторы» Бурмистрова Е.О.

Учебное пособие составлено по материалам отечественных учебников, научных монографий и статей. В пособии рассматриваются основные вопросы теории архитектуры, описываются знаковые события и даты, а также даются определения основным понятиям архитектуры.

Учебное пособие предназначено для студентов-бакалавров, обучающихся по направлению подготовки «Архитектура»

*Печатается по решению Ученого Совета
Современного технического университета*

УДК 72.025. 4 5 (075.8)

ББК.85.1с

Т 3 3

©В.П. Коновалов

©Современный технический университет, 2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ В АРХИТЕКТУРЕ	7
2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОНЯТИЯ «АРХИТЕКТУРА»	8
3. ПАРАДИГМА ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ АРХИТЕКТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СТРУКТУР.	10
4. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА.	11
5. КОНЦЕПЦИЯ «ДУХ МЕСТА ».....	13
6. ФОРМА И ПРОСТРАНСТВО В АРХИТЕКТУРНЫХ РЕШЕНИЯХ XX ВЕКА.....	14
7. ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ АРХИТЕКТУРЫ	16
8. АРХЕТИПЫ.....	18
9. ОБРЕТЕНИЕ ИНТУИТИВНОГО ПОНИМАНИЯ ИСТОРИИ. КАРЛ ЯСПЕРС.....	21
10. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ	23
11. ТАРТУСКО-МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ШПЕНГЛЕР.....	27
12. ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ КОДОВ У. ЭКО. ФОРМЫ У Э. КАССИРЕРА	29
13. СЕМИОТИКА.....	32
14. ИКОНИЧЕСКИЕ ЗНАКИ И СИМВОЛЫ	34
15. ГАРМОНИЯ В АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЕ.....	37
16. ТЕТРАКСИС. ИДЕАЛЬНЫЕ ТЕЛА.....	39
17. ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ	40
18. ЧИСЛОВЫЕ КОНСТАНТЫ ПИ И ФИ	41
19. ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ.....	43
20. ЧЕРТЕЖИ-ВАВИЛОНЫ	44
21. ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ МЕРА ДЛИНЫ.....	44
22. СТУПЕНЧАТАЯ ПИРАМИДА ДЖОССЕРА.....	46
23. СТИЛЬ.....	47
24. ФИЛОСОФИЯ «ГЕШТАЛЬД»	48
25. ЗАКОНОМЕРНОСТЬ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ.....	49
26. ГОТИКА.....	51
27. ВОЗРОЖДЕНИЕ	52
28. БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ. СТИЛЕВОЕ ПРОТИВОБОРСТВО	55
29. ФИЛОСОФИЯ ХОСЕ ОРТЕГА И ГАССЕТ	57
30. БАРОККО	58
31. РОМАНТИЗМ И АМПИР.....	59
32. МОДЕРН	62
33. ПОНИМАНИЕ ФОРМЫ И ПРОСТРАНСТВА	63
34. ФУНКЦИОНАЛИЗМ	65
35. СОВЕТСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ	67
36. ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАДОВСКОГО И МЕЛЬНИКОВА	68
38. СОВЕТСКАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ. ПОНИМАНИЕ ФОРМЫ И ПРОСТРАНСТВА В ТРУДАХ НЕКРАСОВА.....	70
39. НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСКОМ ПОИСКЕ ГУТНОВА, ГЛАЗЫЧЕВА	71
40. НОВЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МАСШТАБ В ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА. ЧАРЛЬЗ ДЖЕНКС И ЕГО ТРУД « ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА».	72
41. РОБЕРТ ВЕНТУРИ И ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЕ БАНАЛЬНОГО СИМВОЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ	74

42 . ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФУТУРИЗМА. ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК НОВЫХ ФОРМ БУДУЩЕГО АРХИТЕКТОРОВ XX В.	76
43. КИСЁ КУРОКАВА.....	77
44. СКАНДИНАВСКАЯ АРХИТЕКТУРА	79
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА	81

ВВЕДЕНИЕ

Фундаментальная архитектурная наука в настоящее время активно развивается, но еще находится в фазе формирования. Замедленное развитие связано с непониманием роли фундаментальной науки в образовании, практическом проектировании и в практической деятельности архитектора. В течение всего XX века наиболее активно развивалась градостроительная наука. Многие считают вообще ее единственной фундаментальной наукой в архитектуре. Автор критически относится к результатам почти столетнего развития градостроительной науки.

Принято считать, что история архитектуры – это тоже фундаментальная наука. Но существует общая теория архитектуры. Конечно, есть теоретики, которые занимаются развитием общей теории архитектуры, но их существенно меньше, чем градостроителей и историков. Защитить докторскую диссертацию по теории архитектуры удается единицам. Их просто не понимают. Но это процесс объективный для стадии формирования новой фундаментальной науки.

Целью данного пособия является знакомство с некоторыми вопросами теории и истории архитектуры, с характером исследовательских задач, стоящих перед проектировщиками и исследователями.

1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

Задачи, которые поможет решить данное пособие:

-знакомство с проблемами теории архитектуры – пространство и функция архитектуры, масса в архитектуре, архитектурное формообразование, проблемы архитектурного образа.

-научиться разбираться и ориентироваться в перспективных направлениях развития архитектурных процессов.

Основной предмет изучения – общие закономерности таких наук как философия, социология, культурология, психология, теория систем, эстетика, история архитектуры.

Под методом науки понимается совокупность приемов, средств, принципов и правил, с помощью которых постигается предмет, получаются новые знания. Все методы теории архитектуры в зависимости от степени их распространенности можно привести в следующую систему.

Всеобщие методы – это философские, мировоззренческие подходы, выражающие наиболее универсальные принципы мышления. Среди всеобщих выделяют метафизику и диалектику (материалистическую и идеалистическую).

Общенаучные методы – это приемы, которые не охватывают всего научного познания, а применяются лишь на отдельных его этапах, в отличие от всеобщих методов. К числу общенаучных методов относятся анализ, синтез, системный и функциональный подходы, метод социального эксперимента.

Частно-научные методы – это приемы, которые выступают следствием усвоения теорией архитектуры научных достижений конкретных (частных) технических, естественных и гуманитарных наук. К ним относят конкретно-социологический, статистический, кибернетический, математический и т.д.

Категории архитектуры отражают определенные стороны деятельности и связаны с законами ее развития

Законы построения:

- архитектура связана с пространством и местом
- создание объекта архитектуры во времени и пространства места
- архитектурные объекты строятся по определенным связям с искусством и наукой

Основные понятия в архитектуре:

-Композиция (как действие, процесс) — сочинение, составление, разработка.

-Архитектурная композиция — такое расположение частей и форм здания или комплекса и соотношение их между собой и с целым.

-Функция — назначение помещения, здания, пространства, отражающееся в большей или меньшей степени на его форме.

-Структура — внутреннее устройство предмета, скрытое внешней формой. Внутреннее устройство связано с категориями целого и его частей.

-Конструкция — инженерное решение архитектурного объекта относительно структуры, плана и взаимного расположения.

-Архитектоника (тектоника) — выражение в архитектурной форме принципа работы конструкции.

-Объём — замкнутая, цельная единица среды, воспринимаемая извне.

-Пространство — часть среды, воспринимаемая изнутри.

-Архетип — первоначальная модель, впервые сформированный исконный тип.

-Симметрия — в широком смысле — неизменность при каких-либо преобразованиях.

-Асимметрия — отсутствие или нарушение симметрии.

-Пропорциональность — соразмерность, определённое соотношение отдельных частей предмета между собой. В античности основывалось на понятии золотого сечения.

-Масштабность (соразмерность) — отношение размеров элементов архитектурной формы к размерам человека.

-Масштаб — отношение размеров элементов архитектурной формы к размерам целого архитектурного объекта, а также отношение размеров объекта к элементам окружающей среды

-Метр — равномерное повторение одного или нескольких элементов.

-Ритм — неравномерное, но закономерное повторение одного или нескольких элементов.

-Модуль — предварительно заданная величина, размер, кратным которому принимаются остальные размеры при разработке проекта здания или при оценке существующего.

2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОНЯТИЯ «АРХИТЕКТУРА»

По словам древнеримского архитектора Витрувия, архитектура основывается на трёх началах: лат. *firmitas* — прочность, лат. *utilitas* — польза и лат. *venustas* — красота (т. н. Триада Витрувия). (Стоит заметить, что в парадигме современной эстетики слово «красота» носит характер индивидуалистического отношения человека к рассматриваемому объекту или явлению — поэтому такая формулировка считается устаревшей.) По его мнению все это лежит в определённом гармоническом отношении к пропорциям человеческого тела. Много позже (в XV веке) Альберти добавил четвёртое начало —

целесообразность, которую можно, впрочем, определить и как производную от первых трёх составляющих.

Отделов же самой архитектуры три:

- зодчество (лат. *aedificatio*),
- гномоника (лат. *Gnomonice* – анализ внешних черт)
- механика (лат. *machinatio*).

Зодчество, в свою очередь, разделяется на два отдела, из которых один – это возведение городских стен и общественных зданий в публичных местах, другой – устройство частных домов.

В 50-е годы XV в. появляется трактат «Десять книг об архитектуре» Леона Альберти. Это был, по существу, первый теоретический труд новой эпохи на эту тему. В нем рассматриваются многие вопросы градостроительства, начиная от выбора места и планировки города и кончая типологией зданий и декором. Особый интерес представляют его рассуждения о красоте. Альберти писал, что «красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже». Фактически Альберти первый провозгласил основные принципы городского ансамбля Возрождения, связав античное чувство меры с рационалистическим началом новой эпохи. Заданное соотношение высоты застройки к расположенному перед ней пространству (от 1:3 до 1:6), согласованность архитектурных масштабов главных и второстепенных зданий, уравновешенность композиции и отсутствие диссонирующих контрастов – таковы эстетические принципы градостроителей Ренессанса.

«Все искусство и умение строить, – писал Леон Баттиста Альберти, – состоит в членении».

Другим видным теоретиком был Андреа Палладио. В своем трактате «Четыре книги об архитектуре» он размышляет о целостности городского организма и взаимосвязи его пространственных элементов. Он говорит, что «город – не что иное, как некий большой дом, и наоборот, дом – некий малый город». Про городской ансамбль он пишет: «Красота является результатом красивой формы и соответствия целого частям, частей между собой и также частей целому». Заметное место в трактате отводится вопросам интерьера зданий, их габаритам и пропорциям. Палладио пытается органично соединить внешнее пространство улиц с интерьером домов и дворов.

Первая задача архитектуры в эпоху обновления — произвести переоценку ценностей, переоценку составных элементов дома.

3. ПАРАДИГМА ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВ АРХИТЕКТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СТРУКТУР.

Принципы пространственных структур:

- Обусловленность природная
- Социально-экономическая
- Социально-демографическая

Обусловленность природная связана с пространством места, где предполагается расположить проектируемый объект архитектуры.

Социально-экономическая:

- линейная структура
- кольцевая структура
- смешанная структура

Внимания заслуживает изучение большого наследия архаической архитектуры доисторических эпох. Стилистически эти сооружения существенно отличаются друг от друга, но в своей основе имеют лишь несколько стандартных схем пространственных решений, связанных с организацией пространств обитания людей. Наряду с этим постройки живых существ осуществляются по тем же пространственным законам, что и многие природные явления. Так, «центричные» структурные построения сходно проявляются в кругах на воде, в интерференционных кольцах, в годовых кольцах ствола дерева, в строении планетарной системы, в радиальной структуре улиц городов и даже в игрушке «матрешка».

Линейные структуры повторяются в строении русла реки с притоками, в морозном узоре, в переплетениях ветвей растений, капиллярных системах, разломах земной коры, в иерархически организованных архитектурных объектах (жилище, дворцы, храмы, лабиринты). Очаговые (дискретные) структуры мы наблюдаем в организации островов, строении лишайников, звездном небе, пене, клеточном строении живой ткани, кристаллических образованиях, в системах расселения людей. Все это подтверждает идею существования некой универсальной пространственной геометрии, которой подчиняются многие происходящие в природе явления. При этом они связаны исключительно со структурой.

Социально-демографическая- влияние плотности населения на архитектурную структуру.

Масштабность в решения архитектурных задач.

Любая структура изменяется в пространственных уровнях(изменчивость во времени):

- Масштабность объектов
- Протяженность

- Длительность
- Направленность
- Ограниченность
- Неравномерность
- Расчлененность

Архитектурные изменения базируются на законах диалектики:

- отрицание отрицания (постмодернизм, деконструктивизм)
- единичное и целое связано между собой
- творческий потенциал человека- божественный дар космоса

Представления о принципах построения архитектурных объектов:

- во-первых, определено, что основные принципы пространственной организации среды обитания живых существ едины и основаны на законах пространственной геометрии, обеспечивающих существование материальных объектов в реальном пространстве;

- во-вторых, указана необходимость разработки общей теории членения архитектурного пространства;

- в-третьих, установлено, что утилитарные свойства архитектурного пространства обусловлены требованиями геометрии, врожденными (внекультурными) механизмами пространственной ориентации людей и задачами регулирования ими своих пространственных взаимоотношений;

- в-четвертых, для построения исследовательской модели в работе введены новые понятия: оболочка обитания, локум, архитектурная система (подсистемы), архитектурная структура, элементность, связанность и целостность. В качестве основного исследовательского метода. выбран структурный метод, обеспечивающий выявление структурных закономерностей пространственного построения архитектурных объектов.

4. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА.

Отец-основатель современной феноменологии Эдмунд Гуссерль создавал её как «науку о феноменах сознания», полагал «чистое» сознание находящимся за пределами воспринимаемого им мира и был озабочен тем, как последний может быть явлен человеку и познан им непосредственно, без искажения смысла заранее готовыми суждениями метафизического (то есть, «сверхприродного») характера.

Эту трансцендентальную (т.е., запредельную) феноменологию Мартин Хайдеггер (ученик Гуссерля) превратил в экзистенциальную «феноменологию существования» или «бытия» (лат. *exsistentia* – существование) актом

перенесения сознания из запредельности в жизненный мир (в англ. яз. эти два слова так и пишутся одним – lifeworld) повседневного обитания человека.

Наконец, Ханс Георг Гадамер (ученик Хайдеггера) заложил основы герменевтической феноменологии, которая также исследует проблемы соотношения сознания и мира, но обращает при этом внимание на роль языка, культуры, традиции в понимании жизни как её интерпретации.

Эти три слоя феноменологии вовсе не исчерпывают разнообразия смыслов, вкладываемых в само понятие. Как отмечал известный на Западе историк этой философской традиции Г.Зигельберг (H.Siegelberg), феноменологий столько, сколько феноменологов. Не удивительно, что и «под зонтиком» понятия «архитектурная феноменология» укрываются достаточно разные явления.

«Поэтической» феноменологией архитектуры уместно назвать то, что, по словам А.Г.Раппапорта, «имеет дело не с отвлечённой мыслью, не с фиксированным знаком, а с переживанием, неотделимым от живого контакта с сооружением».

Американский архитектор Д. Кельбоу также полагает, что «в архитектуре понятие феноменологии используется для отсылки к эмпирическому и перцептивному (то есть, чувственно воспринимаемому – К.К.), – в противовес абстрактному или концептуальному, – измерению зданий. Оно относится к прямому и активному эстетическому восприятию физической среды посредством всех органов чувств» [2]. Этой архитектуре чужды интеллектуальные игры деконструкции, и она исходит, как выразился Кельбоу, «скорее изнутри, чем из головы». Такова поэтическая архитектура феноменологического переживания «пространства, текстуры, и света» С.Холла, Р.Абрахама, Д.Хайдука и др. Внутри данной архитектурной области определённой автономией обладает «архитектура места» как географического и временного контекста. Хотя приверженность Месту провозглашают многие, но немногие добиваются такой же феноменологической укоренённости объекта в среде, какую демонстрируют райтовский «Дом над водопадом», «Часовня на воде» Тадао Андо и некоторые другие сооружения.

«Аналитическая» феноменология архитектуры – нам кажется подходящим названием для того её направления, которое, как пишет Н.Лич (N.Leach) из Ноттингемского университета, «с необходимостью унаследовала более глубокое, интерпретативное измерение в форме герменевтики», «предполагает открытость не только в сферу чувственного, но также и к потенциальному откровению не которой истины» [3]. Эта архитектура стремится отыскивать за внешним разнообразием форм их устойчивые, пространственные инварианты, протоформы, глубинные структуры, априорные схемы, ти-

пы. Подобное толкование нам кажется близко и самому К. Н.-Шульц., не случайно одним из любимых его архитекторов был Луис Кан, стремившийся создавать формы и пространства, преодолевающие повседневность и сиюминутность восприятия в поисках вечных истин, совершенства и божественности.

5. КОНЦЕПЦИЯ «ДУХ МЕСТА»

Кристиан Норберг-Шульц (1926-2000) – норвежский архитектор, историк и теоретик архитектуры, один из самых известных и влиятельных адептов феноменологической традиции в архитектуре XX века. В начале профессиональной карьеры – в 1950-е гг. – поборник идей Современного Движения, младший партнёр известного норвежского архитектора-функционалиста Арне Корсмо. В конце 50-х – начале 60-х гг. с опорой на идеи гештальтпсихологии, теории информации, лингвистики, теории знаковых систем исследует организацию пространства и искусственной формы, проблемы зрительного восприятия. В середине 60-х знакомится с феноменологическими работами Э.Гуссерля, Г.Башляра, философией М.Хайдеггера; на протяжении следующих двадцати лет разрабатывает идеи «экзистенциального пространства», метод феноменологического анализа городского пространства, популяризует и развивает концепцию Духа места (Genius Loci)

К.Н.-Шульц. – самый известный интерпретатор концепции «Дух Места» (Genius Loci), он развивает её в своих работах, начиная с 1979 года. С конца 1980-х годов это понятие становится популярным и даже модным в самых разных сферах отечественной культуры и, в том числе, в архитектуре. Но только в 2000 г. на русском языке издана первая книга, хотя и не о духе, а о душе места, но в общем – о той самой атмосфере или характере локальности, который требует от архитектора особой природной чуткости и профессиональной образованности. Интересно, что согласно древнеримской трактовке «Дух» это ещё и ангел-хранитель Места, так что упомянутый архитектор должен не только постигать его, но и быть им.

Genius loci – это римская концепция. Согласно древнему римскому поверью, каждая независимая сущность имеет свой дух, своего ангела-хранителя. Этот дух даёт жизнь людям и местам, сопровождает их от рождения до смерти и определяет их характер или сущность.

/.../ Древний человек воспринимал свою среду как состоящую из определённых отличительных качеств. В частности, он признавал, что величайшей экзистенциальной значимостью обладало согласие с духом местности, где протекала его жизнь. /.../ По существу, современный человек долгое время полагал, что наука и технология освободили его от прямой зависимости от

места /.../. Это убеждение оказалось иллюзией; загрязнение и средовой хаос неожиданно появились как пугающая Немезида и, в результате, проблема места вновь приобрела свою истинную значимость.

К.Н.-Ш. раскрывает одну из ключевых концепций феноменологии бытия – «обитание в мире» – как двоякую связь человека с местом: посредством пространственной ориентации и психологической идентификации (отождествления) с ним. В раскрытии механизма ориентации он активно опирается на концепцию К.Линча, который полагал это функцией «отчётливости» пространственной организации города, его способности вызывать в сознании человека чёткие «ментальные карты» мест, как взаимосвязи троп, кромок (граней), районов, узлов и ориентиров (вех).

Подчёркивая особую важность идентификации со средой, К.Н.-Ш. обращается к одной из базовых концепций гештальт-психологии – проблеме соотношения «фигура-фон» с привычной для архитектора материализацией этих абстракций в форму «здание-ландшафт» и «здание-поселение». Он утверждает, что в процессе идентификации возможность воспринять всякое укрытие как фигуру на природном или урбанистическом фоне является важнейшей предпосылкой для того, чтобы архитектура «явила» себя.

6. ФОРМА И ПРОСТРАНСТВО В АРХИТЕКТУРНЫХ РЕШЕНИЯХ XX ВЕКА

Луис Исраэль Кан — американский архитектор еврейского происхождения, один из авторов градостроительного плана Филадельфии.

Кан принадлежит к тем великим архитекторам 20 века, интерес которых не распространялся исключительно на конкретную форму и конструкцию, смысл постройки неизменно подчинялся семантической структуре избранных образов. Л. Кана всегда интересовало духовное измерение его построек.

Фрэнк Ллойд Райт — американский архитектор-новатор. Оказал огромное влияние на развитие западной архитектуры в первой половине XX века. Создал «органическую архитектуру» и пропагандировал открытый план в архитектуре.

Принципы архитектуры

-Число частей здания и количество отдельных комнат в жилом доме нужно уменьшать до минимума. Комнаты в доме должны давать ощущение единства.

-Дом должен быть связан с участком как единое целое, с помощью подчеркивания в конструкции плоскостей, которые параллельны земле (примером является большой свес крыш в домах Райта). А также дому желатель-

но придавать горизонтальную форму при этом лучшую часть участка использовать под двор и сад.

- применять больше прямых форм

- Пропорции дома должны соответствовать человеку. Конструктивное решение дома должно способствовать наименьшему расходу объема здания.

- Применять больше прямых линий и обтекаемых форм.

- В доме совмещать все предметы интерьера с элементами здания, делая их единым с домом. Желательно придавать элементам интерьера простые формы

- Единое пространство, простые формы

Наиболее показательным для рассмотрения стилистических особенностей минимализма в архитектуре является творчество японского архитектора Тадао Андо (Tadao Ando). Архитектор является профессором-консультантом Школы архитектуры Йельского университета, основателем «Архитектурной ассоциации Тадао Андо», лауреатом Притцкеровской премии 1995 года. С того момента, как Т.Андо впервые реализовал свое увлечение комбинациями бетона, стекла и идеализированной природы, он явно стремился развить этот подход, находя для этого все более утонченную творческую методику. Самым характерным в работах Т.Андо является то, что пространство, которое он создает, визуально не отрицает жестких конструкций, оно наполнено живой и утверждающей себя пустотой. Объемы его архитектурных объектов доводятся до простейших форм. Постоянное совершенствование утонченности решений архитектурных форм можно наблюдать в его ранних работах и заканчивая дизайном комплекса «Сад искусств».

По утверждению Т.Андо, в проектировании он следует трем основным принципам: первый – использование естественных материалов: бетона, дерева и стекла, без окрашивания или декорирования их другими материалами (штукатуркой, пленкой и т.д.);

вторым принципом является использование четкого пространственного каркаса, помогающего гармонизировать размещение необходимых ограждений;

третий принцип – привнесение в искусственную среду естественной природы. Свет, воздух и вода имеют в доме свое, особое назначение и выполняют новые, важные для человеческого существования функции, направленные на гармоничное его единение с естественными факторами окружающей природной среды.

По мнению Т.Андо, архитектура жилья только тогда соответствует своему прямому назначению, когда архитектору удастся объединить в единое целое материалы, геометрию и природу.

7. ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ АРХИТЕКТУРЫ

Герменевтика - направление в философии, которое исследует теорию и практику истолкования, интерпретации, понимания.

Профессиональное истолкование истории архитектуры еще недавно сводилось к описанию морфологии памятников и оценкам, основанным на нормативных критериях современной архитектуры: функциональности плана, тектонической артикуляции, пропорциях, масштабах, эстетике строительных материалов, декорации и т.п. Сегодня все чаще историки архитектуры, да и сами архитекторы стремятся увидеть в памятнике или проекте "текст", понимая архитектуру, как нечто "говорящее".

Современное движение выдвинуло систему "универсальных", надысторических принципов и критериев оценки архитектуры и фактически отказалось от ценностей исторической герменевтики, повернулось к широкому гуманитарному пониманию архитектуры, а затем, в период утилитарного функционализма 60-80-х годов, традиции исторического истолкования архитектуры.

В связи с этим наметилось различие архитектуроведения, входившего в область академического искусствоведения, прежде всего - университетского, и архитектуроведения, приближенного к профессиональному, практическому и теоретическому истолкованию архитектуры, в котором исторические методы были потеснены технико-экономическими и нормативно-композиционными, то есть по сути своей "формалистическими".

Академическая наука и университетское искусствоведение, рассматривая архитектуру не столько как особый вид проектной практики по решению функциональных и градостроительных задач, сколько как феномен культуры, продолжала вписывать события истории архитектуры в общий культурный контекст и рассматривать различия в интерпретации архитектуры как обусловленные этим контекстом.

Лишь к концу семидесятых годов искусствоведческая и профессиональная линии архитектуроведения начали сближаться, под действием ряда причин, среди которых стоит выделить две:

1. стремясь к овладению все более современными научными методами, архитектурная критика от технологии перешла к кибернетике, а от последней к семиотике, которая-то и обнаружила скрытый символизм функционализма, развеяла иллюзию внеисторичности и универсальности принципов современного зодчества.

2. потребности реставрации и реконструкции исторических памятников и фрагментов городской среды потребовали подключения к предпроектным исследованиям всего арсенала накопленных к тому времени историко-

археологических методов, что также способствовало сближению академической и проектной архитектурной мысли.

Конечно, сами по себе трудности отыскания конкретных текстуальных мотивировок архитектурных форм могли только подхлестнуть исследовательский энтузиазм. Для Средних веков - это стремление строить по образу священных сооружений - храма Гроба Господня и священных городов - Иерусалима и Рима. В девятнадцатом столетии можно обнаружить зависимость проектирования и строительства от исторических и археологических описаний, художественной, утопической и философской литературы. Классическая архитектура воспроизводит текстуальные и иконографические описания, идущие от Витрувия в теоретических и академических текстах и т.п. В ряде областей: народной архитектуры, рядовом строительстве, современных постройках - труднее найти иконографические программы, их следы теряются либо в силу отсутствия письменных свидетельств, либо в силу изобилия возможных источников, случайных обстоятельств.

Препятствия к иконографической интерпретации архитектуры можно свести к двум классам:

1. это наличие случайных обстоятельств строительства и проектирования, таких как вынужденность считаться с ранее существовавшими конструкциями, ограниченность строительных материалов и технических средств и т.п., недоучет которых может привести к ряду искусственных интерпретаций замысла архитектора. Сюда же стоит отнести и невосполнимую утрату следов замысла, попытки реконструировать которые чреваты сомнительными конъюктурами.

2. это особенности восприятия и понимания архитектуры, сопряженные с постижением памятника в движении и активном участии зрителя, далеких от созерцательного чтения памятника как некоторой криптограммы или историко-культурного документа. Конечно, каждое архитектурное сооружение может рассматриваться как такого рода исторический документ, но смысл архитектурного произведения к нему не сводится, что и выражается в попытках внеисторического истолкования архитектуры профессиональным и эстетическим сознанием.

По сути дела здесь мы видим одно из воплощений так называемого "герменевтического круга", то есть замыкания интерпретаций исторического предмета на другие интерпретации. Герменевтика архитектуры предполагает расширение и развитие как способов исторического истолкования памятников, так и форм переживания, выходящих за рамки тех или иных исторических толкований. Иконография архитектуры поэтому столь же важна, сколь и

ограничена, столь же необходима, сколь и недостаточна для понимания подлинного бытия архитектуры в культуре и воображении человека.

Для иконографического анализа важен вопрос о дистанции между «текстом» и читающим, о значении этой дистанции для самой предметности текста. И хотя здесь на первое место выходит не физический, а метафизический смысл пространства, не оптическая, а умозрительная дистанция, как раз архитектура, как явление глубоко пограничное, чудесным образом соединяет реальное и воображаемое, умозрительное и физическое, создавая совершенно особую архитектурную реальность.

Надпись на стене - это текст, фреска - уже не только текст, ибо она обладает иллюзорной глубиной и иной, отличной от материала стены предметностью. В рельефе пространство начинает вторгаться в трехмерность архитектуры и среды, захватывая и находящегося в зоне влияния стены человека. Наконец, превращаясь в аркаду, лоджию, галерею - архитектура захватывает человека целиком в сферу своих силовых линий. Двойственность изобразительных и натуральных смыслов архитектуры создает ту оппозицию архитектуры и текста, в которой архитектура оказывается обрамлением смысла, а текст уходит либо вглубь плоскости, либо воплощается в особой вещи внутри этого интерьерного обрамления. Архитектура создает возможность этого сосредоточения смысла как значащую пустоту и своего рода тишину, позволяющую тексту стать голосом. Эта метапространственная акустика архитектуры, или, если угодно, его особая диоптрика, фокусирующая смысл на своем фокусном пространстве и нейтрализующая смысл внешних ограждающих конструкций. И тогда они обретают вторичную, независимую от основной смысловой перспективы изобразительность - тектоническую или метафорическую.

В архитектуре, как и в религиозном опыте, не все может быть истолковано с помощью слов. За гранью говорящей архитектуры открывается архитектура молчания. Если архитектура не сводима к изобразительному и вербальному толкованию, то без них она вообще теряет всякий смысл.

Искусство интерпретации архитектуры предполагает прежде всего чувство меры в соотношении словесных истолкований и феноменологии невербальных способов постижения ее тайн. Последние, впрочем, тоже могут быть выражены с помощью слов, но через отрицание, апофатически.

8. АРХЕТИПЫ

Архитектурная культура характеризуется четырьмя взаимосвязанными понятиями: во-первых, архетипичностью, которая сводится к тому, что произведения искусства архитектуры основываются на первообразах обще-

ственного подсознательного, во-вторых, антитетичностью, то есть свойством зодчества в сменяющих друг друга периодах развития общества образно воплощать существенно разные системы культурных ценностей; в-третьих, голографичностью, подразумевающей, что в художественной композиции «малое» (часть) так или иначе отражает свойства целостного организма; в-четвертых, цикличностью, то есть периодичностью смены художественных стилей по закону бинарности, лежащему в основе самодвижения архитектурной культуры.

Единство четырех понятий составляет основу семиотики языка архитектуры, базирующегося на метафизических универсалиях: КОНТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ЦЕЛОСТНОСТЬ, ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, СИМВОЛИЧНОСТЬ.

1. КОНТЕКСТУАЛЬНОСТЬ- фундаментальная категория архитектурной культуры. Подразумевают наличие и восприятие нового явления в исторической перспективе развития общества.

Контекстуальность, являясь одной из метафизических универсалий архитектурной культуры, позволяет объекту строительства перейти из нормативного в предметно воплощенную ценность и стать художественной ценностью. Выполнение этого условия дает возможность с течением времени не терять качество «современности», так как оно включается в исторический поток художественной культуры.

Как и другие языковые структуры, архитектурная речь строится на двучлене - существительном (выражение предметности, существа, данности как таковых) и глаголе, обозначающем действие, его направленность, качество. Только в случае их взаимодействия сообщение может транслировать существование и осуществление; статичность, состояние и динамику становления, изменения. В архитектурно-языковой структуре роль существительного выполняет МЕСТО: то, что определено; что можно обрести, покинуть, видоизменить; где можно находиться физически или умозрительно. Роль глагола выполняет ПЕРЕХОД. Его семантическое существо и предназначение - выражать действие и его образ, качество. Таким образом, целостное архитектурное выражение представляет собой триаду: МЕСТО-ПЕРЕХОД-МЕСТО.

Обретение МЕСТА осуществляется акцентированием его семантических качеств: центра, фокусирующего на себе время; границы, служащей определением периметрального определения; имени, словесно-образной детерминации МЕСТА.

МЕСТА приобретают одухотворенность благодаря их смысловой иерархизации. Они могут быть знакомыми, любимыми, родными, святыми.

В мире архитектуры сакральные МЕСТА конкретизируются в образах Дома, Храма, Утопии.

ДОМ - исходный пункт, «репер» мира архитектуры. Это - архетипический центр, откуда и куда человек направляет все свои творческие помыслы, претворяя представления о порядке и гармонии. Дом - «самое чистое выражение» (О. Шпенглер) личности, рода, этноса, культуры. В этой связи под Домом понимается отдельное (семейное) жилище, поселения всех видов, страна, наконец, согласно «новой парадигме», планета, единый Дом, аутентичное выражение общечеловеческой культуры.

ХРАМ - сакральное МЕСТО, которое преисполнено духом соборности, совместности. Так что пустующий Храм и Храм во время многолюдной литургии с точки зрения герменевтики - два разных явления, события в мире архитектуры. Храм дает человеку возможность явить себя сообществу в «облагороженном облике» (Гете), знаменуя приобщение к надобыденному, возвышенному. Не только культовые Храмы, но «храмы науки», «храмы искусства» несут печать идеального, совершенного даже в самой секуляризованной среде.

УТОПИИ - «места блаженные», или «которых на самом деле нет». Зачастую это всего лишь гипотетические модели, хотя уже накоплен и практический опыт реализации «утопической сущности человека». В любом случае они представляют собой квинтэссенцию мечты об «идеальном месте» и отвечают принципам сакрального местотворчества.

2. ЦЕЛОСТНОСТЬ - фундаментальная категория архитектуры как искусства. Она отличает произведение архитектуры от инженерно-строительного сооружения.

3. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ - фундаментальное качество искусства архитектуры, являющееся инструментом достижения образности объекта. Средства художественной выразительности в архитектуре иерархически структурированы. Каждый элемент формы имеет соподчиненное внутрисистемное значение, что явствует из принципов относительной целостности.

Образная выразительность объекта связана с выразительными свойствами МЕСТА. Его структурирование основывается на архетипах ихронотипах, которые позволяют получить композиционное единство целого.

Хронотипом МЕСТА является временной промежуток, который по своей природе способен «удерживаться» в определенных границах, демонстрируя свою непосредственность, самостоятельность, инаковость по отношению ко всему «до» и «после».

Характерными архетипами МЕСТА являются: Перекресток, Мирная гора и древо, Стена, Остров, Ниша. Местовыделение, а затем и местотворчество начиналось с архитектурного воплощения. На протяжении всей истории, в том числе и в наше время, мир архитектуры пополняется их многочисленными интерпретациями, в соответствии с актуальным мировоззрением, средствами и методами архитектурного смысловыражения.

4. СИМВОЛИЗМ архитектуры является предметным воплощением уникальной склонности человека к образному мышлению и символической деятельности, отличающей его от остального живого мира. Архитектура - символическое общественное искусство. Искусство архитектуры в символической форме выражает творческие силы, целеполагание и внутреннюю организацию человеческого существа.

9. ОБРЕТЕНИЕ ИНТУИТИВНОГО ПОНИМАНИЯ ИСТОРИИ. КАРЛ ЯСПЕРС

Карл Ясперс - Немецкий философ, крупнейший представитель немецкого экзистенциализма (существование).

Результатом философствования у Ясперса является философская вера, которая выступает продуктом размышления, в то время как религиозная вера основана на откровении. Философская вера отличается от религиозной, в частности, от христианской, тем, что она должна быть значима для всех людей, поскольку основывается не на откровении, а на опыте, доступном всякому человеку. Откровение отделяет верующих от всех тех, кто не верит в него, и тем самым препятствует взаимопониманию, создавая у верующих претензию на исключительность. По убеждению Ясперса, такая претензия всегда исторически вредила христианам, ибо служила источником фанатизма, нетерпимости.

В работе "Истоки истории и ее цель" Ясперс делает попытку осмысления мирового исторического процесса с позиции философской веры. Для него историческое бытие человечества - единое целое, которое как бы вращается вокруг длящегося непрерывного времени. Для того чтобы передать мысль о единстве исторического процесса, он выводит понятие "осевого времени". Оно началось, по мнению философа, с момента появления на Земле человека современного типа, становление которого в духовном отношении происходило между 800 и 200 гг. до н.э. "Ось мировой истории, - пишет Ясперс, - если она вообще существует, может быть обнаружена только эмпирически, как факт, значимый для всех людей, в том числе и для христиан.

Эту ось следует искать там, где возникли предпосылки, позволившие человеку стать таким, каков он есть: где с поразительной плодотворностью шло такое формирование человеческого бытия.

Само название работы "Истоки истории и ее цель" свидетельствует о ее телеологической направленности. Исторический процесс ограничен началом и концом, которые, однако, не следует понимать как некую реальность. Внутри этих рамок история делится на четыре больших периода - доистория, древние культуры, период "осевого времени" и технический век, расцвет которого относится к нашему времени.

1. Вот как характеризует Ясперс намеченные им стадии. Доистория - время создания человека, его биологических свойств, накопления им навыков и известных духовных ценностей. Это время лежит за пределом истории, так как об истории можно говорить только с момента появления письменных источников.

Человек, как подчеркивал немецкий философ, издавна создавал себе картину целого: сначала в виде мифов (в теогониях и космогониях, где человеку отведено определенное место), затем в картине божественных деяний, движущих политическими судьбами мира, затем как данное в откровении целостное понимание истории от сотворения мира и грехопадения человека до конца мира и Страшного суда (Августин).

2. Принципиально иным становится историческое сознание с того момента, когда оно основывается на эмпирических данных и только на них. Почти одновременно в трех областях земного шара, отмечает Ясперс, возникают древнейшие культуры. Это:

шумеро-вавилонская, египетская и Эгейский мир с 4000 г.;

доарийская культура долины Инда третьего тысячелетия (связанная с Шумером);

архаический мир Китая второго тысячелетия до н.э..

3. В противовес популярным в Европе 20-30 гг. концепциям культурных циклов, развитых Шпенглером, Ясперс исходит из представления о том, что человечество имеет единые истоки и единый путь развития.

Ясперс относит ось мировой истории ко времени около 500 лет до н.э. В это время, по мнению Ясперса, происходит много необычайного. В Китае жили тогда Конфуций и Лао цзы, возникли все направления китайской философии. В Индии возникли Упанишады, жил Будда. В Иране Заратустра учил о мире, где идет борьба со злом. В Палестине выступали пророки - Илия, Исая, Иеремия и Второисайя. В Греции - это время Гомера, философов Парменида, Гераклита, Платона и др..

"Любая эпоха расцвета заканчивается кризисом и поисками главного, способного возратить смысл существованию общества. Первым таким великим кризисом было "осевое время", время разрушения культур и создания империй. Империи сначала просто грубо перемешивали племена, разрушали племенную солидарность, не создавая новой, но постепенно на вызов духовной пустоты родился ответ - мировые религии. Выходом из кризиса "осевого времени" были религии, давшие многим народам одну Главную Книгу. Главная Книга - это Библия, это Коран, это Бхагаватгита - и можно было ничего, кроме этой Книги, не читать, не разбираться в спорах между философами. В Библии, в Коране заключалось все главное, придающее жизни смысл. И на основании Главной Книги строилась иерархия средневековой культуры".

Осевое время, по Ясперсу, знаменует собой исчезновение великих культур древности, существовавших тысячелетиями. Оно растворяет их, вбирает в себя, предоставляет им гибнуть. Все то, что существовало до осевого времени, пусть даже оно было величественным, подобно вавилонской, египетской, индийской или китайской культурам, воспринимается как нечто дремлющее, непробудившееся.

Вначале осевое время ограничено в пространственном отношении, но исторически оно становится всеохватывающим. Народы, не воспринявшие идей осевого периода, остаются на уровне природного существования, их жизнь неисторична, подобно жизни множества людей на протяжении десятков тысяч и сотен тысяч лет.

Для многих пребывающих на уровне природного существования народов такого рода соприкосновение означало вымирание. Все жившие после осевого времени люди либо оставались на уровне первобытных народов, либо принимали участие в новом, единственно основополагающем ходе событий.

10. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ

Архитектурная деятельность – это не только сам процесс проектирования, это также предшествующий ему процесс поиска идей, следующее за проектированием воплощение замысла в форме и пространстве и последующая жизнь архитектурного произведения в городской среде.

Архитектура, основанная на символическом понимании пространства, обращается к символическому смыслу здания, устанавливает соответствие между различными планами бытия и формами зданий, пропорции многих построек определяет символическое значение форм.

У архитектуры свой язык, своя семиотическая система. Архитектурные формы, конфигурация объемов нагружены первоначальным смыслом и составляют азбуку языка зодчества:

куб – идеальное воплощение идеи неизменности, равновесия, устойчивости;

параллелепипед, стоящий вертикально, – образ устремленности к небу;

П-образные композиции – образ входа в пространство и выхода из него;

цилиндр (ротонда) – форма, одинаковая во всех ракурсах; символ вечности, божества, упо-добления человека Богу;

сегмент – образ делимости пространства;

полусфера – образ неба, часто применяется в пантеонах, планетариях;

ордер – средство, помогающее скрыть утилитарную природу здания и в благородно художественном виде представить работу заключенных в конструкции сил; ордер – детально разработанная система архитектурных художественных средств, стилеобразующая архитектурная форма. Отклоняясь от «нулевого уровня» (от столба-опоры-подпорки) в разных направлениях, возникают колонны различных ордеров – дорическая, ионическая, коринфская.

Под семиотическими механизмами зодчества следует понимать взаимосвязь формы и функции, формы и содержания, средство порождения чувств, настроений, переживаний и, в конечном итоге, смысловой составляющей. Семиотические механизмы архитектуры нацелены на раскрытие того, как мы воспринимаем архитектуру, узнаем то или иное здание, ориентируемся на местности.

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА АРХИТЕКТУРНОГО ОБЪЕКТА В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА.

Когда человек попадает в незнакомое окружение, у него возникают естественные вопросы: где я? куда попал? куда идти? У любого из нас существует физиологическая потребность в ориентации в пространстве по основным психологическим координатам: спереди – сзади, слева – справа, сверху – снизу, относительно центра – «Я». Ориентация побуждает человека к деятельности – перемещению. Это наиболее простая составляющая образной структуры архитектурного объекта – образ ориентации.

Следующий вопрос, возникающий в новом окружении: что это? дом или завод? улица или сквер? На этой стадии происходит узнавание объекта, соотнесение с какой-то категорией, называние увиденного в соответствии с функциональными признаками. Эта составляющая – образ узнавания. Образ узнавания связан с называнием объекта, присвоением ему определенного

значения, связанного с простейшим признаком – функциональным назначением. Образ узнавания является мостом, соединяющим наглядное представление об объекте со словом.

Далее человек пытается оценить объект, определить: зачем? почему так? Оценка, поиск значений объекта характеризует образ интерпретации. Интерпретация образа архитектурного сооружения связана с творческой особенностью перевода визуальных представлений на вербальный язык – из-за несимметричности визуально-тактильного образа и его словесного воплощения появляется множество значений и смыслов. Все это определяет смыслопорождающий потенциал архитектурного объекта, его культурную значимость.

«Как я себя чувствую в этом пространстве?» – спрашивает человек. Совокупность воздействий на человека, воспринятую им, но остающуюся вне сознания или частично осознанную, являет образ интуиции, раскрывающий невысказанное ощущение пространства. Образ интуиции основан на эмоциональном отношении к объекту, формирующемся из ощущений и мыслей, лежащих за порогом сознания, но оказывающих свое воздействие на поведение человека в пространстве.

Для решения вопроса о семиотическом понимании архитектуры важным является анализ типов **АРХИТЕКТУРНЫХ ЗНАКОВ**.

Знак рецепционного ожидания (характер решетки, ворот перед зданием, аллеи, ведущей к нему) создает настрой зрителей на тот или иной тип восприятия, дает информацию о целостности архитектурного произведения, о его типе, дает ключ к прочтению пластического архитектурного текста, настраивает на прочтение концепции здания, предупреждает о том, с чем встретится зритель.

Функциональный знак предупреждает о назначении данного здания, о типе его социального функционирования. Массивные министерские здания своей пластикой несут идею державности. Форма круга в здании – один из функциональных знаков цирка. Надгробие в глубокой древности было курганом, холмом. Древнеегипетская пирамида и усеченная пирамида у древних обитателей Америки имеет то же происхождение – иконический знак холма, подражание кургану.

Знаки этикета регулируют поведение людей. В Париже, в Доме инвалидов, где похоронен Наполеон I, зрители находятся на балконе-галерее и с нее смотрят вниз на стоящий на пьедестале гроб. Чтобы его увидеть, нужно чуть-чуть нагнуться: поклон задан архитектурой. В русских избах входная дверь из сеней в комнату делалась низкой, что способствовало сохранению

тепла и служило знаком этикета: входя, человек снимал шапку и кланялся – хозяевам и иконам.

Знаки национальной характерности несут информацию о принадлежности произведения к определенной национальной культуре при помощи национально выраженных орнаментальных украшений; с помощью исторических отсылок (воссоздание духа времени); воспроизведение характерных признаков национального своеобразия с помощью цитат (включение текста в текст, обращение к памятникам старины и воскрешение их образного строя в новых сооружениях; ориентация на глубинные традиции национальной культуры, национального мышления и психологии (таков спортивный комплекс Олимпийских игр (1964) в Токио. Искусствоведы отмечают, что это сооружение «похоже на сгусток динамичной материи, увлеченной порывом энергии»). Связующие все воедино тросы создают ощущение единения людей и их сопричастности событию. Способ формирования пространства спорткомплекса, сам стиль мышления, творческая психология архитектора национальны).

Знак времени несет информацию о принадлежности архитектурного сооружения к определенной исторической эпохе. Таким знаком могут быть цифры. На многих сооружениях ставятся римские цифры, характеризующие их принадлежность к тому или иному времени. Стилистическая выразительность здания, характер строительного материала, способы обработки, фактура поверхности, конструкция, технические и технологические средства, воплощенные в облике здания, несут в себе хронологическую информацию и являются знаками эпохи. Знаки-символы (гербы, эмблемы) в архитектуре несут художественную концепцию и служат знаком времени.

Знаки, несущие специфический смысл произведения, передают реципиенту систему идей, художественную концепцию мира и личности. Готический храм устремлен к небу – идеалы человека находятся в горнем мире. Кариакиды, атланты – это тоже знаки рабского труда. Через монументальность, державность, эмблематику и символику архитектурные функциональные знаки сообщают о том, что перед нами министерское или другое государственное здание.

Существуют еще и знаки эмоционального воздействия, а также знаки символики цвета. Например, в древнерусской архитектуре белый цвет символизировал свободу, не случайно около пятисот древнерусских городов в своем названии несут этот корень (Белозерск, Белгород и т. д.). Красный же цвет символизировал праздничность, красоту. Москва и Псков считались красными городами, хотя о Москве говорилось еще и «белокаменная».

11. ТАРТУСКО-МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ШПЕНГЛЕР

Это направление в отеч. (русскоязычной) семиотике (наука о знаках), лингвистике, лит-ведении, культурологии. На основании того, что в рамках данной школы осуществлялось применение структурно-семиотич. методов к анализу языков культуры и культурных текстов, ее принято относить к структурализму. Т.-м.ш. возникла в нач. 60-х гг. как следствие объединения двух исследоват. групп — преподавателей и студентов кафедры рус. лит-ры ун-та г. Тарту (Эстония) (Б.Ф. Егоров, Лотман, З.Г. Минц, А.И. Чернов и др.) и группы моск. лингвистов и филологов (Б.А. Успенский, В.Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, Ю.К. Лекомцев и др.), возникшего как следствие общего исследоват. интереса к проблематике строения и функционирования знаковых систем в человеч. сооб-ве.

Рез-том деятельности школы, вдохновителем которой был Лотман, стала организация регулярных конференций (летних школ) и издание сборника научных трудов по проблемам знаковых систем.

Методически Т.-м.ш. опиралась на традиции советской структурной лингвистики, а также на совр. зарубежные работы по структурно-семиотич. анализу. Т.-м.ш. практически отказалась от методол. исследований, сосредоточившись на прикладных вопросах семиотич. анализа. Взяв за основу предложенный еще де Соссюром тезис о структурном единстве всех языков, представители Т.-м.ш. на уровне прикладных исследований попытались выявить структурные элементы и принципы их применения в локальных знаковых системах и группах текстов. При этом текст понимался как последовательность знаков, определенная нормами языка, и анализировался с позиций семиотики, а не семантики.

Если в 60-е гг. для Т.-м.ш. характерна работа со знаковым и текстовым материалом вербальных естеств. языков, то в последующие два десятилетия исследоват. акцент, во многом под влиянием зарубежного структурализма, постепенно смещается. Происходит экстраполяция структурно-семиотич. анализа на все более широкий круг знаковых систем (иконич., графич., образные системы). В поле зрения представителей Т.-м.ш. попадает культура, к-рая понимается как сфера коммуникации индивида с социумом, осуществляемой знаковыми средствами (“семиосфера”), т.е. как сфера языковая. Предметом исследования становится “семиотика культуры” — структурное описание знаковых средств культуры (прежде всего искусства).

Однако попытки применить структурные методы к анализу искусства (кино, живописи и т.д.) показывают сложность, неоднозначность, а то и просто невозможность выделения структурных элементов и знаковых после-

довательностей в “текстах искусства”, что заставляет обратиться к анализу самой возможности выявления языковых отношений в искусстве; это выводит на еще более широкий контекст функционирования искусства в культуре, вопросы типологии культуры и т.п.

Исследование широкого культурного контекста подразумевало анализ динамич. процессов, для к-рого структурно-семиотич. методы были низкоэвристичны. В этих условиях приходилось либо отказываться от анализа динамики в пользу синхронного описания знаковых средств культуры, либо постепенно отказываться от структурного метода в пользу сравнительно-истор., сравнительно-типол., функционального, генетич. анализа.

Т.-м.ш. не ставила перед собой таких глобальных задач, как франц. структурализм, а потому методол. кризис, пережитый ею в 80-е гг., был менее глубоким и во многом объяснялся чисто социальными причинами (падение актуальности социально-значимого поведения ученых в условиях “застоя”). Социальные изменения рубежа 80-90-х гг. обусловили резкий всплеск научной активности школы, несмотря на отделение Эстонии и смерть Лотмана (28 окт. 1993).

Ныне основным содержанием работ представителей Т.-м.ш. остается анализ локальных аспектов знаковой деятельности в культуре на прикладном уровне с позиций структурно-семиотич. анализа, а также постановка типологич. проблем знаковой деятельности в культуре (прежде всего русской) и общетипологических проблем культуры на фундаментальном уровне (работы В.Н. Топорова, Б.А. Успенского и др.) с использованием элементов структурного анализа в сочетании с другими (прежде всего функциональным и диффузионным), принятыми в культурологии.

Т.-м.ш. стала ведущей (по существу — единственной) отеч. школой, разрабатывавшей проблематику структурного анализа в культуре, и продемонстрировала высокую эвристичность этого метода в изучении прикладных проблем знаковой деятельности и функционирования знаковых систем в культуре, оказав значит. влияние на облик совр. отеч. культурологии.

ШПЕНГЛЕР

Морфология культуры. Символ.

По Шпенглеру культура — это отличающее эпоху, превращающее ее в целостность определенное единство форм мышления, единство стилистики, запечатленное в формах экономической, политической, духовной, религиозной, практической, художественной жизни. Анализ этого единства форм — основной способ рассмотрения Шпенглером истории. Вслед за Гете, Шпенглер стремится выявить в мире “всеобъемлющую символику”. Имен-

но парасимвол — одно из центральных понятий шпенглеровской философии — лежит в основе каждого исторического культурного индивидуума и внутренне скрепляет его единство.

Каждый тип культуры, славянский в том числе, вырабатывает свой символический язык и свой «образ мира», в котором получают значения элементы этого языка. Шпенглер считает возможным дать универсальное объяснение всей картины жизни и деятельности эпохи путем указания на один основной парасимвол, определивший у истоков культуры последующее ее развитие и расцвет. Выявление символического строя для Шпенглера есть прежде всего способ смысловой организации эпохи (тысячелетнего периода).

Для античного ("аполлоновского", пластического) мира таким символом Шпенглер считает "тело": для этого символа характерны статуарность, объемность, статичность.

Парасимвол загадочной египетской культуры — "дорога", то неведомое, что она таит в себе.

У арабо-византийской — парасимвол «пещера» (идея такого мировосприятия выразилась в изобретении арки и купола. Первое купольное сооружение -- Пантеон в Риме - построено архитектором-сирийцем).

Китайская — парасимвол «Дао» (дословно «путь человека», то есть нравственное поведение и основанный на морали социальный порядок).

парасимвол русской культуры - бесконечная равнина. Вероятно, поэтому даже время (век человеческий) у русских представляется пространством: Жизнь прожить - что поле перейти (Б. Пастернак).

Большое достоинство метода Шпенглера — воссоздание облика культуры в его целостности. То обстоятельство, что история и культура Шпенглером не дифференцируются, свидетельствует, разумеется, об игнорировании им специфики исторического, но не только. В учении Шпенглера совершенно очевидны попытки осуществления системного подхода к культуре в ее развитии.

12. ТЕОРИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ КОДОВ У. ЭКО. ФОРМЫ У Э. КАССИРЕРА

Знак иконический - семиотическое понятие, разновидность знака. Впервые термин (icon) был предложен и разработан американским философом и логиком Ч.С.Пирсом. С точки зрения Пирса, иконический знак - это знак, который обладает рядом свойств, присущих обозначаемому им объекту, независимо от того, существует этот объект в действительности или нет. Отношения между знаком и объектом - это отношения подобия; знак оказыва-

ется знаком просто в силу того, что ему «случилось быть похожим» на свой объект.

Парадоксальность иконического знака состоит в том, что в некоторых случаях мы забываем о том, что изображаемое и изображение суть не одно и то же (то есть различие между реальностью и копией стирается, хотя бы на время): в конечном счете, вся история магических и религиозных практик основана на «забывании» этого различия (протыкание иглой портрета некоего человека предполагает нанесение живому конкретному человеку физического вреда), равно, как и эффективность современных аудиовизуальных средств коммуникации (телевизионная репрезентация того или иного человека воспринимается не как знак, но как сам этот человек). Пирс искренне считал, что изучение иконического знака по своим познавательным результатам эквивалентно непосредственному изучению его объекта. Единственный способ прямой передачи какой-либо идеи, согласно замыслу Пирса, возможен лишь посредством иконического знака.

Умберто Эко (в «Отсутствующей структуре») полагает, что изображение не обладает свойствами отображаемого им предмета, а иконический знак столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак лингвистический. Речь должна идти, по его мнению, не о воспроизведении в иконическом знаке свойств объекта, а о специфике восприятия, и, следовательно, о мысленной репрезентации. Подход, развиваемый Эко, состоит в стремлении деонтологизировать визуальный (живописный, фотографический) образ и перенести акцент на феноменологию восприятия.

В этом случае выясняется, что иконический знак воспроизводит не свойства отображаемого предмета, а условия его восприятия. Когда мы видим изображение, мы пользуемся для его распознавания хранящимися в памяти данными о познанных, виденных вещах и явлениях. Оказывается, что мы распознаем изображение, пользуясь кодом узнавания. Такой код вычленяет некоторые черты предмета, наиболее существенные как для сохранения их в памяти, так и для налаживания будущих коммуникативных связей. Например, мы издали распознаем зебру (и затем сможем ее воспроизвести на рисунке), не обращая особого внимания на строение ее головы, пропорции ног и туловища и т.д.) - важны лишь две наиболее характерные черты: четвероногость и полосатость.

Эко не отрицает того, что визуальный знак каким-то специфическим образом передает соотношение форм. Еще Моррис предполагал, что иконический знак в определенной мере обладает теми же свойствами, что и объект, денотируемый им. Но вопрос в том, что это за соотношения или свойства, каковы они и как они передаются, то есть что именно мы понимаем под «не-

которыми свойствами» и «естественным сходством». Эти общие свойства знака и объекта: они видны в объекте или нам известно, что они у него есть? Ведь даже самый гиперреалистический портрет (как иконический знак) не имеет ничего общего со своим референтом ни по фактуре, ни по подвижности, ни по объему и т.д.

Иконический знак может обладать следующими качествами объекта: оптическими (видимыми), онтологическими (предполагаемыми), конвенциональными (условно принятыми, смоделированными - например, лучи солнца, смоделированные в виде черточек). Иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект, то есть графическая схема воспроизводит соотношения схемы умственной.

Для Эко проблема иконического знака - это симптом кризиса концепции знака в целом. Кризис знака – это, прежде всего, референциальный кризис, ибо ясно, что референтом оказывается не фактически существующий объект, а модель объекта, относящегося к определенному классу. В свою очередь объекты не существуют как эмпирическая реальность, они создаются разумом, их идентификация и устойчивость имеют временный характер; это результат произвольного выделения из субстанции. Если иконический знак имеет референта, то этот референт не является «объектом, извлеченным из реальности, но всегда - порождением культуры».

ФИЛОСОФИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ ФОРМ КАССИРЕРА

— трехтомный труд немецкого философа Э. Кассирера, посвященный символической природе культуры. В этой работе Он разделяет положение М. Шелера о том, что человек вовсе не является венцом творения, однако не ограничивается констатацией слабой укорененности человека в природе. Кассирер предлагает продуманную версию человеческой судьбы в целом и пытается ответить на вопросы: как возможен человек, почему он стал именно таким, каким мы его знаем.

Намечая подход к целостному воззрению на человеческое бытие, протекающее в символических формах, приходит к выводу, что жизнь как автономную сущность нельзя объяснить, исходя только из физики и химии. Кроме эффекторной и рецепторной систем у человека развилась еще одна система — символическая. Он оказывается не просто в физической, но и в символической Вселенной: в мире мифа, языка, искусства и науки, который сплетается вокруг человека в прочную сеть. Человек утрачивает способность прямого контакта с реальностью, роль физической среды снижается для него по мере того, как усиливается его символическая деятельность.

Функция символизации представлена во всех формах духа: в словах и выражениях языка, в конструкциях мифического мышления, в притчах и аллегориях искусства, в понятиях и формулах науки.

Кассирер считает, что речь не является простой и единообразной, а состоит из разных элементов, которые с т.зр. биологии и систематики находятся на различных уровнях. В речи именно общая символическая функция оживляет материальные знаки и «дает им говорить». Касаясь феноменологии человеческой культуры, Кассирер отмечает, что из всех ее явлений миф и религия хуже всего поддаются логическому анализу. «Специфика мифа, если таковая существует, в том, что он лишен «связи и смысла». Что касается религиозной мысли, то она не обязательно противоположна рациональному и философскому мышлению.

Исследуя искусство, Кассирер показывает, что красота — один из наиболее характерных человеческих феноменов. Ее характер и природа не скрыты никакой аурой секретности и таинственности и не нуждаются для объяснения ни в каких утонченных и усложненных метафизических теориях. Искусство учит нас воображать, а не только понимать или использовать вещи, оно дает богатые, живые и многоцветные образы реальности и позволяет глубже проникнуть в их формальную структуру.

Наука, по Кассиреру, — последняя ступень в умственном развитии человека. Ее можно считать высшим и наиболее специфичным достижением человеческой культуры, которую в ее целостности можно описать как процесс последовательного самоосвобождения человека.

Язык, искусство, религия, наука — различные стадии данного процесса. В каждой из них человек выявляет и испытывает новую возможность — возможность построения своего собственного «идеального» мира.

13. СЕМИОТИКА

Общеизвестно, что семиотика — наука о знаках и знаковых системах.

В основе понятия пространственного семиозиса лежит общее понятие информации, а также средства информационной связи: индексы, сигналы, знаки, символы, модели, их репрезентативные и коммуникативные функции.

В структуре большого города с начала его исторического существования обнаруживается проявление тех же семиотических закономерностей, которые можно видеть и в структуре предгородских поселений. Город рассматривается как модель пространства вселенной. Соответственно его организация отражает структуру мира в целом. Известны два основных геометрических типа такой организации — четырехугольная и круговая. Они не специфичны именно для города, потому что сами эти символы, возможно,

являющиеся архетипическими, используются в качестве моделей мира и в других контекстах. Но город, коль скоро он уже существует, достаточно быстро начинает пониматься и планироваться в соответствии с этими универсальными схемами.

С семиотической точки зрения особый интерес вызывает функционирование города как личности.

Часть подобных образов, связанных с символикой города (и вечного города — Иерусалима, Рима, третьего Рима и т. п.), в поэзии нашего века объясняется воздействием литературной традиции, продолжающей библейскую. К ней же восходит и образ города как женщины в той мере, в какой он продолжает символ вавилонской блудницы. Но в описаниях города и в образах мистического урбанизма символистов и таких постсимволистских поэтов, как Маяковский, явственно проступает и пласт архетипических знаков, близких к ранним древневосточным.

Город в истории одновременно и настолько новое явление, что каждое следующее поколение заново начинает ему изумляться, и настолько древнее, что это удивление передается нередко образами многотысячелетнего возраста.

Любая созданная семиотическая модель города — это остановленная временная точка и она просто не может быть адекватной реальности и тождественный нашему представлению о ней.

Отсюда следует оговориться, что семиотическая модель города ограничена либо в пространстве, либо во времени. Более того, она динамична и развивается по своим собственным законам.

В современном мире роль города как носителя культуры остается неизменной, а его многогранность открывает для каждого исследователя определенные смыслы, образы и знаки. «Трудно сказать, человек ли создаёт город или город создаёт человека. Скорее и то и другое, город — самостоятельная субстанция, которая с определенного момента начинает собственную жизнь, формируя мировосприятие людей, живущих в нем»

Основные теоретические и методологические исследования в области семиотики — науки о знаках — сформировались относительно недавно. Однако интерес к ним в настоящее время лишь увеличивается. «Семиотика создает единый язык описания, применяемый с соответствующей долей поправки к любому конкретному языку или знаку, а значит, применимый и к языку городского пространства и его символам»

Город — сложный динамический процесс, определяющий и обозначающий границу между городским и не городским пространством (в широком смысле: между культурой и природой). В нашем случае он рассматривается,

как результат взаимодействия трех знаковых систем: антропогенной среды, пространства архитектурных объектов и социокультурной коммуникации. Эти системы образуют определенную структурную взаимосвязь – семиотическую модель. Исходя из представлений семиотики, построение новой модели формирования городской среды как особой знаковой системы будет неким суммирующим потенциалом по отношению ко всем предшествующим представлениям

Семиотические механизмы архитектуры нацелены на раскрытие того, как мы воспринимаем архитектуру, узнаем то или иное здание, ориентируемся на местности... Как мертвый объект из камня и стекла становится родным и близким, как происходит «общение» человека и... дома, улицы, города.

Как видим, работа коммуникативных семиотических механизмов в архитектуре имеет свою специфику. Когнитивные семиотические механизмы в архитектуре работают двояко – через форму, организующую пространство, и через событие, возможное в организованном пространстве.

Образ ориентации и образ интуиции ориентированы в большей степени на организацию пространства, вызывающего определенное эмоциональное состояние, которое так или иначе влияет на деятельность человека в этом пространстве, и формирование этого пространства как места для возможного действия (события). Состояния человека и события, проистекающие в данном пространстве, будут основой для продуцирования значений и смыслов.

Работа семиотических механизмов в зодчестве может быть сведена к двум взаимодополняющим практикам диалога и взаимодействия человека с пространственной формой.

14. ИКОНИЧЕСКИЕ ЗНАКИ И СИМВОЛЫ

Это - принципиально иной класс знаков по сравнению с естественными и функциональными. Иконические знаки - это знаки-образы, имеющие сходство с тем, что они обозначают. Если для предметов, выступающих в качестве естественных и функциональных знаков, знаковая функция является побочной и выполняется ими как бы «по совместительству», то для иконических знаков эта функция является главной и основной. Они, как правило, искусственно создаются такими, чтобы их внешний вид отражал облик обозначаемых ими вещей (хотя изредка в качестве иконического знака используют естественно образовавшийся объект, очень похожий на то, что нужно им обозначить).

Образы различаются по степени своей похожести на оригинал. Одни из них имеют схематичный, упрощенный характер - например, знаки-рисунки,

обозначающие пешеходные переходы, эскалаторы, туалетные комнаты; другие настолько похожи на изображаемую натуру, что дают полную иллюзию ее действительного присутствия (реалистично написанная картина).

Наиболее значителен среди пространственных символов, комплекс спортивных сооружений, созданный Тангэ, построенный в 1964 году к Олимпийским играм, проходившим тогда в Токио. Извне объемы спортивных залов воспринимаются как сгустки материи, увлеченной порывом гигантского вихря. Напряженная динамика внутренних пространств, сформированных конструкцией из стальных тросов, создает чувство единения присутствующих, рождает чувство общей причастности событию — в этом основа символического образа.

Для выражения содержания существенна не только совокупность знаков архитектурного языка, но и способ их объединения в конкретном произведении. Тем не менее если и невозможно выделить словарь архитектурного языка, то можно определить основные категории таких знаков.

Простейшие из них — знаки-указатели, имеющие причинно-следственную связь с тем, на что они указывают: так, дверной проем говорит о возможности войти в помещение или здание; высокие окна, объединенные в группу, указывают на крупное помещение; купол говорит о цельном пространственном объеме; членения фасада могут раскрывать организацию пространства внутри и т. п. Эти знаки дают нам прежде всего практически необходимую информацию о здании; в систему целостного образа они входят и как элементы его эстетической конструкции.

Иконические знаки, сама структура которых включает в себе аналогию с означенным, и символы, обозначающие понятия на основе соглашения между людьми, всегда многосмысленны. Знаки архитектурного языка имеют собственную ценность, участвуя в осуществлении практической функции здания. Они могут быть одновременно знаками-указателями и знаками-символами.

«Прародителями» символических знаков архитектурного языка были, по-видимому, изобразительные и полуизобразительные формы, имеющие опознаваемое сходство с обозначаемыми предметами.

Быть может, древнейшими были сочетания элементов мегалитического зодчества — почти необработанных глыб камня — и нанесенных на них изображений. Прямыми ассоциациями со значением была связана и форма многих знаковых элементов первых развитых систем архитектуры, сохранявшая полуизобразительный характер (как, например, древнеегипетские пальмовидные, лотосовидные и папирусовидные колонны). Изобразитель-

ность формы более или менее сочеталась с конструктивной логикой, а иногда и подчиняла ее.

Изображения, имевшие различную степень условности, покрывали поверхность или преобразовывали объемно-пластический характер архитектурного элемента (конструктивные опоры, слитые со скульптурными изображениями в храмах Древнего Египта).

Вторичные, то есть нанесенные на основной знаковый элемент графические или объемные знаки первоначально лишь семантически связывались между собой и со своей основой (как рельефы и иероглифические письмена на входных пилонах или стволах колонн египетских храмов). Со временем они подчиняются закономерностям эстетической конструкции и превращаются в орнамент.

Путь от иконического знака к символу, материальная структура которого не связана прямыми ассоциациями с какими-то признаками означаемого, проходил вместе с развитием и усложнением конструктивных структур.

Познание закономерностей конструктивно целесообразной формы выдвигало свои особые значения. Уже в древнейших мегалитических сооружениях Европы специально выявлялось сопротивление конструкции силе тяжести, подчеркивались вертикальные и горизонтальные линии. Сочетание блоков-опор и перемычек получает вполне осмысленный характер в мегалитах, достигая выразительности, впечатляющей и сегодня, в таких величественных памятниках, как Стоунхендж. Природные законы вошли в число смысловых значений архитектурной формы.

Определялись и новые формы связей между физической формой и ее значением, в том числе — связь ее с отвлеченными идеями через число и геометрические очертания. Числа «7» и «12» часто встречаются, например, в зодчестве Древнего Востока — семь ступеней Зиккурата, ряды в семь и двенадцать колонн в храмах Египта и т. п., и в то же время они были связаны с космогоническими и астрономическими представлениями — семь небесных сводов, семь планет, двенадцать месяцев и знаков зодиака. Вертикаль осознавалась как знак связи между различными «уровнями» бытия — земного с потусторонним. С идеей вечности оказалась связана пирамида. Осевая устремленность означала путь; путь, вздымающийся по спирали, связывался с идеями восхождения к высшему, вечного движения, динамики.

Пластическая разработка формы ордера, вносящая антропоморфные ассоциации, обостряла восприятие системы и расширяла круг значений, которые она несла. Пропорции греческого ордера не были стабильны — они зависели от общего размера сооружения и оттенков смыслового значения,

вкладываемых в композицию. Антропоморфность, которая могла ограничить возможности использования ордерного языка, была сведена к очень обобщенным элементам. Их подчеркивание могло придать ордеру лирическую мягкость, ослабление — рационалистический характер и строгость. «Символ . . . должен вызывать в памяти не самого себя, как данную конкретность, единичную вещь, но лишь то всеобщее качество, которое подразумевается в его значении». Система архитектурных ордеров вполне отвечает этому требованию, сформулированному Гегелем.

15. ГАРМОНИЯ В АНТИЧНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Древнегреческая архитектура, возникшая, на островах Эгейского моря была настолько гармоничной и целостной, что впоследствии воспринималась более поздними стилями (Ренессанс, Классицизм, Неоклассицизм) как первоисточник, как некий эталон для подражания

Нельзя не упомянуть о возникновении геометрии как науки, позволившей осознать пропорции как меру гармонии.

ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕ

Древние эллины воспринимали пространство исключительно оптически: целостным и непрерывным, а в архитектуре использовали целые числа и рациональные приемы, основанные на кратных отношениях. Эллины не дробили единицу, считая ее наименьшей из возможных величин, и использовали ее в качестве модуля. Поэтому пропорции древнегреческих храмов, в частности отношения количества колонн на переднем и боковых фасадах, следуют эпиморной формуле: $n:(n+1)$.

Древнегреческому поэту Иону (ок. 490—422 гг. до н. э.) приписывают философское сочинение "Триагма о господстве численных отношений троичности. Трехчастное деление свойственно композиции античной архитектуры. В философии Платона (427—347 гг. до н. э.) понятие пропорции связывается с явлением симметрии.

Пропорции, согласно теории Витрувия, — результат приведения всех размеров к нужному масштабу (уменьшению или увеличению относительно роста человека). Они являются практическим инструментом архитектора и скульптора. Важное значение в теории Витрувия имеет понятие модуса — согласованности всех частей формы на основе какого-либо элемента (чаще всего модуля). Витрувий и его последователи, создатели архитектурной теории Классицизма, выделяли три основных модуса: дорический, ионический и коринфский. Дорическому модусу с отношением высоты колонны к нижнему диаметру (эмбату) 1:7. Ионическому модусу с отношением высоты колонны

к ее нижнему диаметру 1:8. Коринфскому модусу с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру 1:9

РИТМ — одно из важнейших средств архитектурной композиции, при помощи которого достигается необходимая соразмерность и эмоциональная выразительность произведения архитектуры. Ритм в архитектуре создается расположением (закономерным чередованием) архитектурных акцентных элементов (проемов, простенков, вертикальных стоек каркаса, балконов, эркеров и т. д.) при решении композиции одного здания или повторением самих зданий при решении композиции архитектурного ансамбля.

ЧИСЛО. По свидетельству Месселя, античные зодчие в качестве источника гармонии архитектурных построек неизменно использовали геометрические проекции пяти так называемых «Платоновых тел», отражающих в соответствии с их представлениями общую гармонию мира. Это вписанные в сферу правильные многогранники с числом граней 4, 6, 8, 12, 20.

Известно, какое мистическое значение древние придавали простым числам и их отношениям. Так называемый египетский треугольник с отношением сторон 3:4:5 — лежит в основе многих построек египетской архитектуры. Древнегреческий философ и математик Пифагор видел первопричину гармонии в простых числовых соотношениях. Такие соотношения, по видимому, сознательно использовались античными зодчими в архитектуре не только по соображениям практического удобства измерений, но и с целью воспроизведения извечной гармонии природы, которая служила им образцом для подражания.

Э. Мессель, в частности, особо выделяет пропорции, основанные на вписанном в окружность правильном десятиугольнике. Отношение радиуса окружности к стороне многоугольника выражается иррациональным числом $(\sqrt{5}+1)/2=1,618$ и дает пропорцию так называемого «золотого сечения». Та же пропорция может быть получена путем геометрического построения на базе сдвоенного квадрата-прямоугольника, в котором стороны соотносятся, как $\sqrt{2}:1$. Золотое сечение обладает одной замечательной особенностью: если представить его в виде отношения двух отрезков, то больший относится к меньшему точно так же, как их сумма — к большему. Как заманчиво увидеть в этом неподвластную времени формулу красоты.

Оказывается, эта пропорция характерна для многих творений живой природы. Более того, выясняется, что составлявшие микроструктуру органических образований молекулы живого вещества строятся на симметрии правильного двадцатигранника — одного из пяти «Платоновых тел», и, кстати сказать, самого сложного.

16. ТЕТРАКСИС. ИДЕАЛЬНЫЕ ТЕЛА

Тетрактис Пифагора (пирамида из десяти точек) был символом огромной важности, потому что он открывал проницательному уму тайну мироздания. Согласно Пифагору, музыка находилась в подчинении у высшей из наук - математики, и ее гармонии жестко регулировались математическими пропорциями. Пифагорейцы утверждали, что математика демонстрирует точный метод сотворения вселенной и принцип ее функционирования. Числа, следовательно, стоят выше гармонии, так как их непреложные законы управляют всеми гармоническими пропорциями. Ключ к соотношениям обертонов скрыт в знаменитом тетрактисе.

Тетрактис образован из первых четырех чисел: 1, 2, 3 и 4, а из их пропорций получаются такие интервалы, как октава, диатоника и диатессарон. Открыв эти соотношения, Пифагор посвятил своих последователей в это учение как в высшую тайну Мистерий. Пифагор создал теорию гармонии, работая с монохордом, однострунным инструментом собственного изобретения. Он рассматривал вселенную как колоссальный монохорд, единственная струна которого прикреплена вверху к абсолютному духу, а внизу - к абсолютной материи. Иными словами, эта струна связывает земное с небесным. Пифагорейцы давали названия различным нотам диатонической гаммы, исходя из расчетов скорости и величины небесных тел. Каждая из этих гигантских сфер, мчась сквозь бесконечное пространство, как полагали, издает звук определенной высоты, который возникает за счет непрерывного смещения эфирной пыли.

Пифагорейцы верили, что всё, что существует, имеет голос. Человек не в состоянии услышать эту изначальную музыку, потому что его душа запуталась в иллюзии материального существования.

Первой научной программой античности стала математическая программа, представленная Пифагором и позднее развитая Платоном. В ее основе, как и в основе других античных программ, лежало представление, что мир (Космос) – это упорядоченное выражение целого ряда первоначальных сущностей. Пифагор эти сущности нашел в числах и представил их в качестве первоосновы мира. При этом числа вовсе не являются теми кирпичиками мироздания, из которых состоят все вещи. Вещи не равны числам, а подобны им. Хотя все числа имели зрительный, геометрический образ: единица – это точка, двойка – линия, тройка – плоскость, четверка – тело. Таким образом, в математической программе в основе мира лежат количественные отношения действительности. Этот подход позволил увидеть за миром разнообразных качественно различных предметов их количественное единство.

Идеальные Тела Платона – это выпуклые многогранники, все грани которых правильные многоугольники. Все многогранные углы правильного многогранника конгруэнтны. Как это следует уже из подсчета суммы плоских углов при вершине, выпуклых правильных многогранников не больше пяти. Указанным ниже путем можно доказать, что существует именно пять правильных многогранников (это доказал Евклид). Они - правильный тетраэдр, куб, октаэдр, додекаэдр и икосаэдр.

17. ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ

Золотое сечение (золотая пропорция, гармоническое деление, деление в крайнем и среднем отношении) — соотношение числовых величин в математике и искусстве: отношение суммы двух величин к большей из них равно отношению большей величины к меньшей (рис. 1). Золотое сечение (отношение) — иррациональное число, приблизительно равное 1.6180339887.

Принято считать, что понятие о золотом делении ввел в научный обиход Пифагор, древнегреческий философ и математик (VI в. до н.э.). Есть предположение, что Пифагор свое знание золотого деления позаимствовал у египтян и вавилонян. И действительно, пропорции пирамиды Хеопса, храмов, барельефов, предметов быта и украшений из гробницы Тутанхамона свидетельствуют, что египетские мастера пользовались соотношениями золотого деления при их создании. Французский архитектор Ле Корбюзье нашел, что в рельефе из храма фараона Сети I в Абидосе и в рельефе, изображающем фараона Рамзеса, пропорции фигур соответствуют величинам золотого деления. Зодчий Хесира, изображенный на рельефе деревянной доски из гробницы его имени, держит в руках измерительные инструменты, в которых зафиксированы пропорции золотого деления.

Золотое сечение – гармоническая пропорция

В математике пропорцией (лат. *proportio*) называют равенство двух отношений: $a : b = c : d$.

Отрезок прямой АВ можно разделить на две части следующими способами:

на две равные части – $AB : AC = AB : BC$;

на две неравные части в любом отношении (такие части пропорции не образуют);

таким образом, когда $AB : AC = AC : BC$.

Последнее и есть золотое деление или деление отрезка в крайнем и среднем отношении.

Золотое сечение – это такое пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к большей части, как сама большая часть относится к меньшей; или другими словами, меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему

$$a : b = b : c \text{ или } c : b = b : a.$$

Практическое знакомство с золотым сечением начинают с деления отрезка прямой в золотой пропорции с помощью циркуля и линейки.

Из точки В восставляется перпендикуляр, равный половине АВ. Полученная точка С соединяется линией с точкой А. На полученной линии откладывается отрезок ВС, заканчивающийся точкой D. Отрезок AD переносится на прямую АВ. Полученная при этом точка Е делит отрезок АВ в соотношении золотой пропорции.

Отрезки золотой пропорции выражаются бесконечной иррациональной дробью $AE = 0,618\dots$, если АВ принять за единицу, $BE = 0,382\dots$. Для практических целей часто используют приближенные значения 0,62 и 0,38. Если отрезок АВ принять за 100 частей, то большая часть отрезка равна 62, а меньшая – 38 частям.

Свойства золотого сечения описываются уравнением:

$$x^2 - x - 1 = 0.$$

Свойства золотого сечения создали вокруг этого числа романтический ореол таинственности и чуть ли не мистического поклонения.

Второе золотое сечение

Болгарский журнал «Отечество» (№10, 1983 г.) опубликовал статью Цветана Цекова-Карандаша «О втором золотом сечении», которое вытекает из основного сечения и дает другое отношение 44 : 56.

Такая пропорция обнаружена в архитектуре, а также имеет место при построении композиций изображений удлиненного горизонтального формата. Деление осуществляется следующим образом. Отрезок АВ делится в пропорции золотого сечения. Из точки С восставляется перпендикуляр CD. Радиусом АВ находится точка D, которая соединяется линией с точкой А. Прямой угол ACD делится пополам. Из точки С проводится линия до пересечения с линией AD. Точка Е делит отрезок AD в отношении 56 : 44.

18. ЧИСЛОВЫЕ КОНСТАНТЫ ПИ И ФИ

Под ними скрываются такие числа, как фундаментальные математические константы «Пи», «Фи» и «е». Каждая из констант несёт свою индивидуальную нагрузку.

«Пи» указывает на сферичность, как главный элемент формообразования Мира.

«Фи» - на гармоничные соотношения между частями Мира.

А «е» описывает спирально-динамическую структуру эволюционных процессов, присущих Мирозданию.

И, похоже, такой эталонный образ существует.

Рассмотрим точку «О», из которой – как из центра – опишем окружность произвольного радиуса R. (Конечно, более корректно надо говорить о сфере, но для простоты изложения, пока говорим об окружности).

И уже, – если глубоко вдуматься, - то настоящее чудо, ведь, не смотря на произвольность радиуса, мы имеем постоянную константу $\Pi = 3,1415...!$

Грандиозная фантастичность окружности видна из примера, изложенного в приложении *.

В любой окружности всегда существует квадрат (даже, целых 4 шт.), «зажатый» между диаметром и полуокружностью. И так – существует квадрат ABCD.

Чем же он хорош?

Чтобы ответить на этот вопрос, вначале будем считать, что наша окружность имеет единичный радиус, т.е. $R=1$. Вообще, если говорить строго, то квадрат нам потребовался лишь для того, чтобы его вершинами задать точки «А» и «В».

Не сложные вычисления показывают, что отрезок АЕ точкой В делится в отношении $AE/AB = AB/BE = \text{Фи} = 1,618...$ (более точно значение определяется из выражения $\text{Фи} = (51/2+1)/2$).

Здесь уместно заметить, что если бы за ЕДИНИЦУ длины мы приняли бы сторону квадрата, положив $AB = 1$ (а не радиус окружности), то вся длина отрезка АЕ составила бы $\text{Фи}=1,618...$

Таким необычным образом у нас «проявилась» Золотая Пропорция, характеризующаяся числом $\text{Фи} = 1,618...$

Ряд Фибоначчи

С историей золотого сечения косвенным образом связано имя итальянского математика монаха Леонардо из Пизы, более известного под именем Фибоначчи (сын Боначчи). Он много путешествовал по Востоку, познакомил Европу с индийскими (арабскими) цифрами. В 1202 г вышел в свет его математический труд «Книга об абаке» (счетной доске), в котором были собраны все известные на то время задачи. Одна из задач гласила «Сколько пар кроликов в один год от одной пары родится».

Ряд чисел 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т.д. известен как ряд Фибоначчи. Особенность последовательности чисел состоит в том, что каждый ее член, начиная с третьего, равен сумме двух предыдущих $2 + 3 = 5$; $3 + 5 = 8$; 5

+ 8 = 13, 8 + 13 = 21; 13 + 21 = 34 и т.д., а отношение смежных чисел ряда приближается к отношению золотого деления.

Так, $21 : 34 = 0,617$, а $34 : 55 = 0,618$. Это отношение обозначается символом Φ . Только это отношение – $0,618 : 0,382$ – дает непрерывное деление отрезка прямой в золотой пропорции, увеличение его или уменьшение до бесконечности, когда меньший отрезок так относится к большему, как больший ко всему.

Фибоначчи так же занимался решением практических нужд торговли: с помощью какого наименьшего количества гирь можно взвесить товар? Фибоначчи доказывает, что оптимальной является такая система гирь: 1, 2, 4, 8, 16...

19. ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ В ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Основной строительной мерой в Древней Руси была сажень, равная размаху рук в стороны. Сажень делится на 2 полусажени, полусажень – на 2 локтя – расстояние от кончиков пальцев до локтя, локоть – на 2 пяди – расстояние между вытянутыми в противоположные стороны большим пальцем и мизинцем. Основой антропометрических мер был рост человека а. Главной из всех видов саженей является мерная, или маховая, сажень См, которая равна размаху рук человека в стороны. Именно эти меры наиболее часто встречаются в древнерусских храмах XI века, строительство которых велось византийскими мастерами. Так, вместе с христианством Русь наследовала византийскую систему мер. Эти пропорции становились пропорциями архитектурных сооружений.

КсВ – косая великая сажень – 2,489 м, ГО – греческая оргия – 2,319 м, СБ – сажень большая (высота поднятой руки при росте человека 1,7084 м) – 2,161 м, КН – косая новгородская – 2,013 м, СЧ – сажень без чети – 1,968 м, МС – морская сажень – 1,8335 м, МХ – маховая, она же мерная (размах рук) – 1,76 м, РС – ростовая (рост человека) – 1,7084 м, БИ – (без имени) – 1,64 м, ТС – темная – 1,592 м (видимо, она же кладочная – 159,7 см), ПЯ – простая (между большими пальцами раскинутых в стороны рук) – 1,528 м, ТК – тмутараканская или малая (расстояние от плечевого сустава до земли) – 1,424 м.

«Золотое сечение» — деление непрерывной величины на две части в таком отношении, при котором меньшая часть так относится к большей, как большая ко всей величине. Примером применения золотого сечения может служить Успенская Елецкая церковь в Чернигове. Длина храма относится к ширине в отношении золотого сечения, так же ширина храма относится к длине ядра. В пропорции золотого сечения находятся и многие другие конструктивные размеры элементов и частей церкви.

«Храм Василия Блаженного в Москве» - это еще один пример, показывающий, насколько органично золотое сечение входит в архитектурные. За «целое» $a=1$ принята высота храма. Пропорции храма определяются восемью членами ряда золотого сечения: $1, \phi, \phi^2, \phi^3, \phi^4, \phi^5, \phi^6, \phi^7$. $\phi + \phi^2 = 1, \phi^2 + \phi^3 = \phi$.

20. ЧЕРТЕЖИ-ВАВИЛОНЫ

Широкое использование квадрата и его производных имело в древнерусском зодчестве глубокие корни. Древние изображения вписанных друг в друга квадратов с четырьмя линиями, соединяющими их стороны в средней части называют вавилонами. Геометрические свойства квадратного и прямоугольного вавилонов позволяли, не прибегая к вычислениям, получать пропорционально связанные ряды величин, строить правильные треугольники и шестиугольники, равновеликие по площади квадрату.

Рассмотрим церковь Вознесения в Коломенском. В плане можно рассмотреть три квадрата, вписанных друг в друга и составляющих квадратный вавилон. В длинной стороне квадрата совмещаются пять разных саженьей: большая, великая, греческая, сажень фараона и мерная. В «укороченной» стороне совмещаются длины всего двух саженьей: церковной и кладочной. Основной объем храма составляет 20-гранная призма. Её высота равна стороне исходного квадрата a . Таким образом, ядром основного объема является куб-четверик.

Гармония храма Покрова Богородицы на Нерли (построена в 1165г.) подчинена строгим математическим законам пропорциональности. Церковь построена на пропорциях функции золотого сечения, что дает в плане три вписанных друг в друга «живых квадрата», отношение сторон которых $\sqrt{5}:2$ определяет пропорциональный строй храма. Высота церкви вместе с куполом равна удвоенной длине большей стороны прямоугольника, охватывающего основной объем в плане.

$$аб : вг = де : жи = кл : мн$$

21. ДРЕВНЕЕГИПЕТСКАЯ МЕРА ДЛИНЫ

В течение столетий археологи и ученые не могут определить величину древнеегипетского аналога современного метра, скорее всего свидетельствует об отсутствии единого мерного инструмента и о возможном существовании в Египте некоторого подобия древнерусской системы измерительных инструментов. Результаты измерения стандартным метром параметров древнейших пирамид всегда оказываются дробными. Можно отметить, что анало-

гичная дробность возникает при измерении метром параметров древнерусских сооружений. Но в этом случае известно, что возникающая дробность есть следствие использования в Древней Руси множества диспропорциональных друг другу и метру сажений.

То, что в течение столетий археологи и ученые не могут определить величину древнеегипетского аналога современного метра, скорее всего свидетельствует об отсутствии единого мерного инструмента и о возможном существовании в Египте некоторого подобия древнерусской системы измерительных инструментов. Результаты измерения сажнями параметров пирамид в Гизе, подтверждают предположение о единстве древнерусской и древнеегипетской систем измерительных инструментов и позволяют сделать следующие выводы:

- все параметры пирамид (высота h , боковая сторона a , диагональ основания d , боковое ребро b , апофема c) кратны целому числу различных сажений, оставаясь дробными в измерении метром;

- основной параметр пирамид — высота определяется для всех пирамид целыми десятками различных сажений 90, 60, 30, кратными сакральному числу 3;

- все параметры пирамид измеряются различными сажнями;

- один или несколько параметров каждого объекта при приведении модуля числа сажений к одной цифре равен или кратен сакральному числу;

- наибольший наклон сторон имеет пирамида Хафра, как и наибольшее совпадение расчетных параметров с результатами обмера;

- в структуре параметров пирамид задействовано десять древнерусских сажений.

Таким образом, есть все основания полагать, что все помещения и объекты комплекса пирамид в Гизе проектировались и возводились по мерным инструментам, полностью соразмерным древнерусским сажням.

Семиугольная геометрическая сеть линий является универсальной пространственной фигурой, которая в течение развития человеческой цивилизации использовалась для измерений пропорциональных соотношений и создания объектов, в которых люди стремились зафиксировать принципы мировой гармонии.

Определение " ЗОЛОТОЙ ТРЕУГОЛЬНИК " дано такому прямоугольному треугольнику, в котором, стороны "а", "b", "с" (два катета и гипотенуза) находятся в соотношении 3 : 4 : 5

Для строительства пирамид достаточно знать пропорции семиугольника и использовать соотношения линий, которые существуют в геометрической фигуре семиугольника. Существующую разницу строители пирамиды

Хеопса компенсировали добавлением к высоте треугольника АЕК величины человеческого роста АХ. То есть строители условно поместили на вершине пирамиды фигуру человека, и в результате получили 51 градус 50 минут как величину угла ЕКХ с вершиной в точке К. А именно если высота треугольника ЕКХ имеет величину 318 локтей, то высота треугольника ЕКА приблизительно 314 локтей, а величина человеческого роста приблизительно 4 локтя. основными размерами пирамиды Хеопса являются: длина стороны основания 500 локтей, высота 318 локтей, угол наклона боковых граней 51 градус 50 минут.

Египетский локоть приблизительно равен 466 миллиметров, что примерно равно длине от локтя до основания пальцев, если рост человека составляет 176 сантиметров и соответствует "русской сажени". В соотношениях линий OR/PR зашифрована величина золотого сечения, а в соотношениях линий PR/PO зашифровано число «пи».

22. СТУПЕНЧАТАЯ ПИРАМИДА ДЖОССЕРА

Эта самая древняя пирамида была воздвигнута около 5000 лет назад для Джосера — фараона III династии. До этой пирамиды, находящейся в Саккара, не было построено ничего, хотя бы отдаленно приближающегося к ней по своим размерам.

Панели Хеси-Ра - это система правил гармонии. Хеси-Ра был жрецом Гора. Ведь Гор в Древнем Египте считался Богом гармонии и, следовательно, быть жрецом Гора – значит исполнять функции хранителя гармонии. Мастаба (каменная скамья) послужила конструктивной основой для возведения монументальных гробниц — ступенчатых пирамид.

Пирамида Джосера состоит из 6 ступеней и занимает площадь в 125 на 115 метров, высота её составляет 62 метра. Внутри пирамиды было построено 11 погребальных палат для всех членов семьи фараона. Впоследствии во время раскопок были найдены жены фараона, дети, но самой мумии Джосера не нашли. Это сооружение послужило исключением, в плане того, что все последующие пирамиды строились исключительно для фараона.

Комплекс окружала стена высотой 10 метров, сооруженная из белого известняка. Она была усилена башнями и разделена плоскими выступами; в ней было 14 ворот, но настоящими являлись только одни. Если смотреть на ворота этого погребального комплекса, то казалось, что все они открыты. Под ступенчатой пирамидой скрывается лабиринт из множества палат и тоннелей на глубину в 28 метров. Вход в пирамиду, как и с остальными сооружениями, устроен с северной стороны. От входа вглубь ведет тоннель с колоннами. Внутри находится огромная вертикальная шахта с восхитительным

куполом. А внутри шахты расположен гранитный саркофаг. Он поражает круглым просветом с пробкой, больше похожей на неолитический дольмен.

Некоторые помещения были выложены голубыми изразцами, которые на потолке и в верхней части стены создавали видимость небесного свода. од террасой скрывалась вертикальная шахта, опускавшаяся в скальную породу на глубину 28 метров. К погребальной камере, стены которой были покрыты плитами из розового гранита, вели коридоры с множеством боковых ходов и ответвлений.

23. СТИЛЬ

Архитектурный стиль — совокупность характерных черт и признаков архитектуры. Характерные черты определённого времени и места, проявляющиеся в особенностях функциональной, конструктивной и художественной сторон (назначение зданий, строительные материалы и конструкции, приёмы архитектурной композиции), формируют архитектурный стиль. Проблема формирования и развития архитектурных стилей, является одной из центральных в теории архитектуры.

Познать закономерности развития стиля,— значит познать очень многое об архитектуре и принципах ее формообразования. К настоящему времени создано немало теорий стиля. Их основная часть возникла на протяжении XIX—первой половины XX веков, когда сложилось несколько школ, исповедующих различные точки зрения на природу и сущность стиля в архитектуре.

Вплоть до середины XII в., находясь в синтезе с живописью, скульптурой, декоративным искусством и занимая среди них главенствующее положение, архитектура определяла собой стиль, причем ее развитие шло от "стиля эпохи", единого для всех видов искусства и для всего своего времени, эстетически подчиняющего себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое, до великих стилей и наконец - индивидуальных авторских стилей. "Стиль эпохи" (романский стиль, готика и ренессанс) возникает преимущественно в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, когда оно еще легко приспособляется к переменам стиля. Великие стили - романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, ампи́р /вариация позднего классицизма/-обычно признаются равноправными и равнозначными. На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искусствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры - сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социаль-

ной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны.

24. ФИЛОСОФИЯ «ГЕШТАЛЬД»

В этом названии соединены два ключевых понятия: прогрессивный (от лат. *progressus* — "продвижение, постепенное усиление") и циклический (от греч. *kuklos* — "круг"). В своей теории Шмит исходил из периодичности развития художественных форм, отмеченной еще Я. Буркхардтом и Э. Кон-Винером. При этом определяющим критерием является отношение художника к изобразительному пространству.

Шмит назвал шесть "комплексов", или "стилей", в целом составляющих замкнутый цикл — "основную единицу общехудожественного процесса". Названия циклов условны, но идея заключается в том, что, исчерпав внутренние возможности развития, в определенный исторический момент каждый цикл (стиль) разрушается изнутри, чтобы на следующем уровне повторить развитие. Причем переход от цикла к циклу не эволюционен; между циклами происходит перерыв, искусство "отдыхает". Со стороны это выглядит катастрофой, провалом, крушением созданного, но исподволь происходит формирование элементов нового художественного стиля.

Шмит утверждал, что развитие каждого цикла сопровождается доминированием какого-либо одного элемента, который должен получить в течение этого цикла полное воплощение. В каждом эволюционном цикле разрешается только одна "главная проблема" формообразования, затем цикл "взрывается", потому что проблема "смещается" к следующей, каковую невозможно разрешить в прежних формальных границах.

Согласно теории Шмита, в первом цикле развития искусства разрешалась проблема ритма (наскальные рисунки каменного века). Во втором цикле — композиция; в третьем (искусство древней Месопотамии и Египта) — проблема движения. Четвертый цикл — искусство древней Эллады, в нем соединились все предыдущие достижения, преодолевалась фронтальность и разрабатывалась тема пластического движения в замкнутых границах формы (идеализм).

Эпоха Эллинизма означала крушение четвертого цикла, в пятом (западноевропейское искусство Средневековья и Нового времени) формировалось новое единство ритма, формы, композиции и движения, которое разрешалось в пространственности (иллюзионизм).

Шестой цикл начинается с французского импрессионизма конца XIX в., в котором свет и цвет разрушили классическую целостность пространства.

Шмит также пытался рисовать схему спирального "движения форм" вокруг своего шестигранника. Главное свойство эволюционной спирали состоит в том, что движение в ней непрерывно и обратно-поступательно (противонаправленно); в каждом следующем витке движение идет как бы в обратном направлении по отношению к предыдущему. Поэтому такую спираль можно читать и по вертикали: "зависшие" точки кульминации выявляют сходство художественных форм; например, искусство античной классики "века Перикла", "высокое Возрождение" в Италии начала XVI в., Классицизм XVII, XVIII и XIX вв.

25. ЗАКОНОМЕРНОСТЬ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ

Архитектурный стиль — это совокупность основных черт и признаков архитектуры определённого времени и места, проявляющихся в особенностях её функциональной, конструктивной и художественной сторон (приёмы построения планов и объёмов композиций зданий, строительные материалы и конструкции, формы и отделка фасадов, декоративное оформление интерьеров); входит в общее понятие стиля как художественного мировоззрения, охватывающего все стороны искусства и культуры общества в определённых условиях его социального и экономического развития; совокупность главных идейно-художественных особенностей творчества мастера.

Однако влияние социальных условий жизни общества, уровня развития строит, техники и конкретной идеологии на становление стиля в архитектуре не всегда бывает непосредственным и не одинаково в отд. периоды развития архитектуры. Так, напр., опыт истории мировой архитектуры свидетельствует о том, что смена стиля не всегда сопровождалась коренными изменениями: в строит, технике (переход от Ренессанса к барокко), в социально-экономич. условиях (романский стиль и готика), в господствующей идеологии (русский классицизм и ампи́р).

Каждый стиль проходит в своем развитии различные этапы.

Для архитектуры, более чем для любого другого вида искусства, характерно стилевое единство. Стиль в архитектуре обязательно предполагает не только внешнее единство содержания и формы, но и их объективную взаимообусловленность, причем содержание и форма должны быть подлинно современны (разумеется, для каждого данного периода в развитии архитектуры).

Развитие архитектурных стилей зависит от климатических, технических, религиозных и культурных факторов. Хотя развитие архитектуры напрямую зависит от времени, не всегда стили сменяют друг друга последовательно, известно одновременное сосуществование стилей как альтернативы друг другу (например, барокко и классицизм, модерн и эклектика, функционализм, конструктивизм и ар-деко) .

В каждую историческую эпоху разрабатывается определенный набор материальных возможностей и, когда он иссякает, начинают разрабатываться иные сочетания форм. Э. Кон-Винер выделял три стадии: "конструктивную", "деструктивную", или "декоративную", и "орнаментальную", что соответствует триаде: рождение, расцвет, упадок. Все исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений показывают периодически меняющиеся стадии разрешения художественных задач. Существует и общая динамика — в каждую последующую эпоху художники учитывают опыт предшественников, их творчество становится интеллектуальнее, сложнее, многообразнее, наполняется живым чувством истории.

Чижевский предложил схему чередования противоположных типов культуры попеременно "ориентированных на содержание и на форму" Чижевский использовал традиционные пары понятий: Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм, Реализм и Модернизм . Каждый первый член этой пары, согласно его теории, ориентирован "на содержание", второй (вероятно, демонстрирующий упадок) — "на форму". При этом очевидно, что дистанция между парами увеличивается. Между Ренессансом и Барокко существует тесное взаимодействие, а между Реализмом и Модернизмом — пропасть.

Развитие стилей также можно представить в виде эволюционной спирали, "нить" которой не прерывается, а на каждом новом витке движется поступательно, но как бы в обратном направлении (противонаправленное движение), то подобная схема хорошо объясняет противоречиво динамичное существование искусства. Например, переход от античности к Средневековью и через эпоху Возрождения к Новому времени. Каждый виток отрицает предыдущий, но одновременно, наследуя его, создает поступательный импульс. Кульминационные точки подобного развития, или "пассионарные толчки", выглядят "величайшим прогрессивным переворотом", каким было, к примеру, искусство Итальянского Возрождения. Подобная схема показывает и специфику художественного мышления человека, которое, безусловно, меняется, но от этого последующие стадии развития не становятся лучше, совершеннее, ценнее предыдущих, они просто иные".

Развитие стилей асимметрично, что внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно - от простого к сложному и резко - от сложного к простому. Романский стиль сменяется готическим в течение более ста лет - от середины XII в. до середины XIII в. Простые формы романской архитектуры постепенно переходят в усложненный готический стиль. Романский и готический стили тесно связаны между собой в своем развитии. Именно в романском периоде создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, т.е. идеологическая основа стиля. Готика значительно менее определена в идеологическом отношении. В пределах готики затем зреет ренессанс.

Элементы освобождения личности, пока в пределах религии уже налично в готике, особенно поздней. И, тем не менее, готика и возрождение, резко различные стили. То, что зрело в готике, потребовало затем резкой смены всей системы стиля. Новое содержание взорвало старую форму и вызвало к жизни новый стиль – ренессанс (или возрождение). С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения. И вместе с тем опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, и за ним является барокко. Барокко, в свою очередь, усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, литература) в рококо. Затем снова происходит возвращение к простому и в результате скачка на смену барокко приходит классицизм, развитие которого в некоторых странах завершил ампир.

26. ГОТИКА

О готике писалось очень много, но до сих пор нет согласия в ее оценке. С течением времени отношение к ней резко менялось, и если в эпоху Возрождения готика казалась варварством, то в XIX веке, наоборот, она вызывала восторженное поклонение (достаточно назвать В. Гюго, Д. Рескина и из числа архитекторов - Виоле ле Дюка).

В результате анализа громадного фактического материала Виоле ле Дюк и его школа дали конструктивное объяснение всем решительно элементам готической архитектуры, начиная с самых существенных и кончая орнаментом, создав ту цельную и законченную картину готики, которая легла в основу наших представлений о ней.

Виоле ле Дюк показал, что в конструктивном отношении готические соборы базируются не на инертной устойчивости больших масс (как это име-

ло место в римской и романской архитектурах), - но на законах упругости и равновесия действующих сил. Он показал, какими приемами средневековые зодчие добивались максимального напряжения в материале и, извлекая из конструкции все, что не являлось строго необходимым, делали ее ажурной. Таким образом было доказано, что основой готического зодчества является оригинальная конструкция, выделяющая из всего сооружения его активный остов или каркас. Основные элементы этого остова - нервюрные своды, устои с примкнутыми колоннами, аркбутаны, стрельчатые арки и другие - полностью объяснялись требованиями статики.

Схема расположения нервюрных сводов объяснялась необходимостью взаимопогашения усилий распора, возникающих в них. Распор крайних сводов погашался, по Виоле ле Дюку, аркбутанами (часто нагруженными для большей устойчивости башенками) и контрфорсами.

Игнорирование резких противоречий в архитектонике собора является также главной ошибкой и школы Виоле ле Дюка. Готика еще раз, и особенно убедительно, доказывает, что функциональная оправданность и открытая демонстрация пусть самых виртуозных конструкций не могут сами по себе обеспечить сооружению цельности художественного образа.

Готике Виолле-ле-Дюк отводил особое место в истории архитектуры и именно в ней видел богатейший источник творческих импульсов: «Средневековое искусство имело у нас один недостаток: оно появилось раньше времени. Искусство совершило революцию 1789 года в 1170 году»

27. ВОЗРОЖДЕНИЕ

Культура эпохи Возрождения характеризуется глобальной сменой общемировоззренческих позиций. В центре возрожденческого мировосприятия оказывается уже не Космос античности и не Бог средневековья, а Человек.

Этому способствовала Реформация. Духовный переворот в культуре пронизывает христианскую церковь. Священное писание стало противоречить созданной католической церковью системе догматики, которая была недоступна большинству верующих и низшему слою духовенства. Библия становится источником еретических учений. В рамках религии усиливается, с одной стороны, рационалистическая тенденция с элементами античного восприятия мира и роли в нем Человека. С другой стороны, тенденция возврата к новозаветному учению, строящемуся на простых и понятных принципах и близкому к мирской жизни каждого человека. Протестантизм в социальной сфере приводит к возникновению новой этики, которая оправдывает труд в любой его форме, предпринимательство становится нравственно обязатель-

ным. Практические задачи Реформации привели к изменению внутри самой теологии и философии. Лосев А.Ф. "Эстетика возрождения".

Обращение к античному наследию выступает важной особенностью культуры Ренессанса. Обращение к античности стало следствием глубинных процессов в позднесредневековой культуре, когда наметился тупик в развитии схоластики. В период Ренессанса возрождается античный идеал человека, понимание красоты как гармонии и меры, реалистический язык пластических видов искусства в отличие от средневекового символизма. Большую роль в распространении античного наследия сыграло изобретение и распространение книгопечатания.

Гуманисты проявляли большой интерес и к античной философии - натурфилософии, неоплатонизму. В середине XV века во Флоренции основывается Платоновская академия. Деятели Ренессанса отзывались о средневековой культуре сурово и свысока, именуя ее «варварской, грубой манерой». Культура Возрождения формировалась как отказ от средневековой культуры. Отрицались догматизм и схоластика. Отрицание церкви еще не означало отрицание религии. Ренессанс не был безрелигиозной культурой. Многие деятели Ренессанса были людьми верующими, и даже духовными лицами католической церкви.

Считается, что ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и высказываний, как эпоха Ренессанса. Однако, вся средневековая культура не могла исчезнуть бесследно. Она оказывала влияние на культуру Возрождения, даже когда это не осознавалось. Ренессанс не был полностью светской культурой. Это эпоха переходная, в которой были сложнейшие переплетения, взаимодействия старого и нового, богатство и разнообразие культурных элементов. В искусстве Возрождения влияние средневековой культуры обнаруживалось прежде всего в темах, сюжетах. Много произведений было написано на библейские и религиозные сюжеты. Немалая часть их предназначалась для церквей, имела культовое назначение.

Важно также отметить, что культура Возрождения не являлась слепым подражанием античности, а впитало в себя все лучшее, что было в античности и средневековье.

Эстетика Ренессанса возникает на основе стихийного самоутверждения человеческой личности, на основе полного или частичного отхода от антично-средневековых эстетических моделей.

Здесь происходит великий мировой переворот, не известный никакому иному периоду предыдущей человеческой истории, появляются титаны мысли, чувства и дела. Без такого Ренессанса не могло быть никакого последую-

щего передового культурного развития. По мнению А.Ф.Лосева. Самостоятельная и стихийно утверждающая себя возрожденческая личность в сравнении с ее антично-средневековой скованностью была чем-то новым, передовым и даже революционным. Но, по мнению Лосева, такой изолированный человеческий субъект оказывается внутренне противоречивым и недостаточно сильным. именно в данную эпоху происходит зарождение свободомыслящей личности, причем сразу по всем направлениям человеческой жизни.

Специфика индивидуализма в эстетике заключалась в

а) стихийном самоутверждении человека,

б) мыслящего и действующего артистически и

в) понимающего окружающую его природную и историческую среду как нечто одушевленное, чем он мог наслаждаться и чему мог только мастерски подражать.

Весь Ренессанс пронизан чувством недостаточности и неокончателности, противоречивости человеческого субъекта. С одной стороны, Ренессанс и его эстетика полны чувства мощи и бесконечных возможностей стихийно самоутвержденного чел. С другой же стороны, изолированный и самообоснованный чел. не мог взять на себя какие-то общемировые и божественные функции. Такой субъект не мог не ощущать свои недостатки, свое очень частое бессилие и свою невозможность сравняться со всеми бесконечно мощными стихиями природы и общества.

Как замечает Лосев, эстетику Ренессанса, его искусство и все его идейно-теоретическое наследие пронизывают две стихии. С одной стороны, мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. С другой же стороны деятели Ренессанса всегда чувствовали определенную ограниченность человеческого существа, его беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях.

Эта “удивительная двойственность” (Лосев) эстетики Ренессанса является столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм и как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество.

Особенно сильно данное противоречие проявилось в деятельности-представителей Высокого Ренессанса Италии, где идея о всевластном человеческом духе в конечном счете не выдерживает своей роли до конца и откровенно признается в своей беспомощности.

28. БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ. СТИЛЕВОЕ ПРОТИБОБОРСТВО

XVII в. характеризуют два больших стиля – барокко и классицизм, элементы которых ярко выражены в архитектуре и в новом понимании синтеза искусств. Искусство барокко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил.

В крайних проявлениях искусство барокко приходит к иррационализму, к мистике, воздействует на воображение и чувство зрителя драматическим напряжением, экспрессией форм. События трактуются в грандиозном плане, художники предпочитают изображать сцены мучений, экстазов или панегирики подвигам, триумфам.

В основе искусства классицизма лежит рациональное начало. Прекрасным с точки зрения классицизма является лишь то, что упорядочено, разумно, гармонично. Герои классицизма подчиняют свои чувства контролю разума, они сдержанны и величавы. Теория классицизма обосновывает разделение на высокие и низкие жанры. В искусстве классицизма единство достигается путем соединения несоответствия всех частей целого, сохраняющих, однако, самостоятельное значение. И для барокко, и для классицизма характерно стремление к обобщению, но мастера барокко тяготеют к динамичным массам, к сложным, обширным ансамблям.

Классицизм (лат. образцовый), возник приблизительно с 70 годов XVIII в. во Франции. Классицизм продолжал античные традиции. Архитектурные формы подчеркнуто правильные, композиции – обязательно симметричные. Строгий порядок, ясность и организованность – вот дух классицизма. Классицизм формируется, испытывая воздействие других непосредственно соприкасающихся с ним общеевропейских направлений в искусстве: он отталкивается от предшествующей ему эстетики Возрождения и противоборствует активно сосуществующему с ним искусству барокко, проникнутому сознанием всеобщего разлада, порожденного кризисом идеалов минувшей эпохи.

Продолжая некоторые традиции Возрождения (преклонение перед древними, вера в разум, идеал гармонии и меры), Классицизм являлся своеобразной антитезой ему; за внешней гармонией в классицизме скрывается внутренняя антиномичность мироощущения, роднившая его с барокко (при всем их глубоком различии).

Выдвинув принцип "подражание природе", классицисты считают непременным условием его строгое соблюдение незыблемых правил, почерпнутых из античной поэтики (Аристотеля, Горация) и искусства, определяющих законы художественной формы. Классицистический образ тяготеет к образцу, в котором жизнь остановлена в своём идеально вечном облике, он

особое зеркало, где индивидуальное превращается в родовое, временное в вечное, реальное в идеальное, история в миф, он изображает то, что есть везде и чего нет нигде в реальности; он торжество разума и порядка над хаосом и текучей эмпирией жизни.

Эстетика классицизма устанавливает строгую иерархию жанров, которые делятся на "высокие" (трагедия, эпопея, ода, а в живописи исторический, мифологический и религиозный жанры; их сфера государственная жизнь или религиозная история, их герои монархи, полководцы, мифологические персонажи, религиозные подвижники) и "низкие" (комедия, сатира, басня, изображающие частную повседневную жизнь людей средних сословий, а в живописи т. н. "малый жанр" пейзаж, портрет, натюрморт).

Основой архитектурного языка классицизма становится ордер, в пропорциях и формах более близкий античности, чем в зодчестве предыдущих веков. Стены трактуются, как гладкие поверхности, ограничивающие четкие, симметрично расположенные объемы; архитектурный декор вводится таким образом, что никогда не "скрывает" общей структуры. Классицизм принципиально отделяет иллюзорное пространство от реального.

Классицизм XVII в., как и барокко, стремился противопоставить общему ощущению зыбкости и хаоса бытия упорядоченность искусства. Классицизм был ориентирован на своеобразное соревнование с античностью: искусство классической древности воспринималось как пример точного соблюдения незыблемых законов искусства. В противовес стремлению к усложнению образа и стиля, свойственному барокко, классицизм хочет достичь простоты и ясности. Сложные явления действительности как бы раскладываются на более простые; трагическое и комическое, высокое и низкое не сталкиваются в едином противоречивом образе, как в барокко, а разводятся по разным жанрам.

Барокко и классицизм развивались неравномерно и на протяжении столетия (в первой половине века преобладало барокко, во второй — классицизм), по-разному в каждой стране. Так, в Испании, безусловно, господствовало барокко, во Франции — классицизм. Но помимо того что эти направления противостояли друг другу, они порой плодотворно взаимодействовали.

Структурные уровни формообразования

1, Архетип мышления КЛАССИЦИЗМ - рациональный
БАРОККО - иррациональный

2, Способ формообразования - формосложение

- Формовычитание
- 3, Тип композиции
 - замкнутый
 - Открытый
- 4. Направленность формы
 - горизонтальная
 - Вертикальная
- 5, Средства гармонизации
 - симметрия, рациональные отношения величин (модульность)
 - Асимметрия, иррациональное пропорционирование (иррегулярность)
- 6, Качества формы
 - конструктивность, тектоничность, уравновешенность, фронтальность, скульптурность, графичность, осязательность
 - деконструктивность, атектоничность, динамичность, ракурсность, пластичность, графичность, иллюзорность

29. ФИЛОСОФИЯ ХОСЕ ОРТЕГА И ГАССЕТ

Испанский философ и публицист, представитель философии жизни и философии антропологии. Подлинную реальность, дающую смысл человеческому бытию, усматривал в истории, истолковывая ее в духе экзистенциализма как духовный опыт непосредственного переживания. Один из главных представителей концепций «массового общества» массовой культуры («Восстание масс», 1920–1930) и теории элиты.

Философский интерес Ортеги -- строительство моста между историческим укладом жизни и современным ее обустройством. Материалом для этого является культура, а инструментом - знание. Важно лишь чтобы человек созидающий понимал дух своего времени и видел, что из накопленного культурой может быть сдано в музей или архив и что из рождающегося нового достойно включения в возводящееся здание. Опасно лишь голое отрицание, ничего с собой не несущее, опасно невежество, отвергающее прежнюю культуру и мораль, провозглашающее вседозволенность, утверждающее нравственный нигилизм и насилие.

Ортега исследует духовное и душевное состояние человека нашего времени — массового человека, он прослеживает путь к его победе, путь к возрастающему опустошению содержания жизни. Всемирную славу Ортеге принесла его работа Восстание масс. Согласно Ортеге, человечество разде-

лено не на общественные классы, а на два типа людей: элиту (духовную аристократию) и массу. Последняя лишена способности к самооценке и в результате нетребовательна к себе.

30. БАРОККО

Статья <Воля к барокко> ознаменовала поворот в отношении к средневековой готике и к барокко как художественному стилю в искусстве XVII века. Если до этого большая часть эстетиков и теоретиков искусства рассматривала барокко (и в том числе испанское барокко XVII века) как шаг назад от художественных традиций Ренессанса - результат упадка и вырождения ренессансной архитектуры и искусства в эпоху контрреформации, - то Ортега подчеркивает самобытность искусства барокко и вместе с тем указывает на близкие духу барокко тенденции современного искусства. Опираясь на анализ романов Достоевского (стиль которого он сближает с искусством барокко), живописи Эль Греко, искусства позднего Микеланджело, Ортега характеризует как основные элементы барокко устремление не к статике, а к динамике, к одухотворению и дематериализации реальности, сближая эти черты барокко с новым восприятием своей эпохи, которая <жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение>.

Стиль барокко доминировал в искусстве христианского мира в 16-18 веках. Расцвет этого стиля ассоциируется с интенсивным формированием национальных государств, укреплением абсолютизма. В отличие от предшествующего Ренессанса, барокко характеризуется неуравновешенностью и гармонией, а смелыми, порой драматическими эффектами композиции, цвета, мелодии, ритма, виртуозными и пышными формами и образами. Наиболее отчетливо прослеживается связь барокко с католицизмом – этот стиль получил наибольшее развитие именно в сфере господства католической церкви.

Оптические приемы, меняющие пространство, использовались не только в интерьерах и при создании фасадов зданий. Крупнейшая фигура барокко Л.Бернини, гениально решил площадь Святого Петра в Риме (1663 г.), создав своей колоннадой искусственную перспективу и систему иллюзорной корректировки облика собора Св.Петра, обеспечив наилучшее градостроительное решение главной площади католического мира. Колоннада акцентирует восприятие собора, визуально увеличивая его, и позволяет отвлечься от здания лишь в центре площади.

Архитектура барокко — это архитектура масштабных городских и загородных ансамблей, давших мощный импульс для дальнейшего развития градостроительства.

Во Франции, создан один из самых замечательных барочных дворцовых ансамблей — Версаль (1668-1689), ставший образцом для роскошных загородных резиденций европейских монархов, включая и русских.

Для барокко характерно создание огромных ансамблей, в которых архитектура, живопись, скульптура, театр, музыка, декоративно-прикладное и садово-парковое искусство сливаются в единое целое, отмеченное печатью торжественности, пышности, парадности.

Синтезу искусств в барокко, носящему всеобъемлющий характер и затрагивающему практически все слои общества (от государства и аристократии до городских низов и отчасти крестьянства), свойственно торжественное монументально-декоративное единство, поражающее воображение своим размахом. Городской ансамбль, улица, площадь, парк, усадьба стали пониматься как организованное, развивающееся в пространстве художественное целое, многообразно разворачивающееся перед зрителем. Дворцы и церкви барокко благодаря роскошной, причудливой пластике фасадов, беспокойной игре светотени, сложным криволинейным планам и очертаниям приобрели живописность и динамичность и как бы вливались в окружающее пространство.

31. РОМАНТИЗМ И АМПИР

Романтизм – это идейное течение сформировавшееся к началу 19 века, сначала в литературе затем в живописи и архитектуре. Стал реакцией на пессимистическое настроение общества, находившееся под впечатлением от недавних социальных бурь:

1. Великая французская буржуазная революция
2. Наполеоновские войны
3. Национально освободительное движение в Европе.

В основе романтического восприятия лежит разлад идеала и действительности, бунт индивидуальности против соц-ой упорядоченности.

Великая французская буржуазная революция завершила эпоху Просвещения. Писатели, художники, музыканты оказались свидетелями грандиозных исторических событий, революционных потрясений, неузнаваемо преобразивших жизнь. Многие из них восторженно приветствовали изменения, восхищались провозглашением идей Свободы, Равенства и Братства.

До революции мир был упорядочен, в нем существовала четкая иерархия, каждый человек занимал свое место. Революция перевернула “пирамиду” общества, новое еще не было создано, поэтому у отдельного человека возникло чувство одиночества.

Черты романтизма:

Мучительный разлад идеала и социальной действительности - основа романтического мировосприятия и искусства. Романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к безграничной свободе и "бесконечному" жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости.

Интерес к национальному прошлому (нередко - его идеализация), традициям фольклора и культуры своего и других народов, стремление создать универсальную картину мира, идея синтеза искусств нашли выражение в идеологии и практике романтизма.

Романтизм в архитектуре

Происходит переоценка архитектуры средних веков и признаются технические и художественные достижения готики. Концепция связи с природой рождает концепцию английского парка и популярность свободных композиций китайского или японского сада.

Развитие классицизма и романтизма в архитектуре совпало с началом использования новых конструкций, строительных материалов и строительных методов. В конце XVIII и начале XIX вв. металлические конструкции были наиболее распространены в Англии и во Франции.

Вопрос создания моста из металла рассматривался впервые французскими инженерами в 1719 г., а затем снова в 1755 г. Однако широкое применение этих конструкции стало возможным с появлением дешевой технологии получения железа, сначала в виде чугуна, а позднее стали.

Вместо простоты и замкнутости архитектурной формы классицизма романтизм предлагает сложный силуэт, богатство форм, свободу планировочного решения, в котором симметрия и другие формальные композиционные принципы теряют господствующее значение. Основной для романтизма в архитектуре стала готика.

Типы сооружений стиля романтизм

Первый чугунный мост через реку Северн в Англии. В Англии появились чугунные конструкции соборов уже в 80 - х годах XVIII в., например в Ливерпуле. Хрустальный дворец в лондонском Гайд-парке был построен в 1850—1851 из железа и стекла к Всемирной выставке 1851 года.

Оранжерея ботанического сада в Париже (1833, автор Руо), является первой постройкой, возведенной только из железа и стекла, Эйфелева башня в Париже.

Ампир - это стиль архитектуры и интерьера, который является своеобразным отражением римской классики в сочетании с египетскими мотивами.

Ампёр (от фр. empire style — «имперский стиль») — стиль позднего (высокого) классицизма в архитектуре и прикладном искусстве. Возник во

Франции в период правления императора Наполеона I; развивался в течение трёх первых десятилетий XIX века; сменился эклектическими течениями.

В императорской Франции ампир отличала торжественность и парадность мемориальной архитектуры и дворцовых интерьеров, созданных придворными архитекторами Наполеона Шарлем Персье и Пьером Фонтеном.

Классицизм перерождается в тяжеловесный и торжественный стиль ампир (поздний классицизм), очень цельный во всех проявлениях.

Художественные особенности стиля ампир в архитектурепроявляются в широком применении ордерной системы, в противопоставлении больших плоскостей стен концентрированным декоративным деталям, в преобладании прямолинейных очертаний, массивных геометрических объемов. Зданиям самого различного назначения стали придавать античные архитектурные формы.

Ампир относится к так называемым «королевским стилям», которые можно характеризовать театральностью в оформлении архитектурных построек и внутренних интерьеров.

Особенность архитектурного ампира

-наличия колонн, пилястров, лепных карнизов и других классических элементов, а также мотивов, репродуцирующих практически без изменений античные образцы скульптуры, подобные грифонам, сфинксам, львиным лапам и тому подобным скульптурным конструкциям.

Данные элементы располагаются в ампире упорядоченно, с соблюдением равновесия и симметрии. Художественный замысел стиля с его массивными лапидарными и монументальными формами, а также богатым декорированием, содержанием элементов военной символики, прямым влиянием художественных форм прежде всего Римской империи, а также Древней Греции и даже Древнего Египта, был призван подчёркивать и воплощать идеи могущества власти и государства, наличия сильной армии.

Французский ампир ввел также моду на египетский стиль. Таким образом, формы искусства египетской империи и древнеримских императоров соединились. Они сосуществовали целостно и органично в едином «пространстве» романтического мышления.

В цветовом оформлении мягкие и сложные красочные гармонии уступили место ярким красному, синему, белому – цветам наполеоновского флага. Из материалов излюбленным становится красное дерево, декорируемое бронзой.

32. МОДЕРН

Архитектура модерна (архитектура ар-нуво) — архитектурный стиль, получивший распространение в Европе в 1890-е—1910-е годы в рамках художественного направления модерн. Архитектуру модерна отличает отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, перетекание форм одна в другую, использование новых технологий (металл, стекло).

Типы сооружений стиля модерн

Наиболее последовательно модерн осуществил свои принципы в узкой сфере архитектурных шедевров, принадлежащих частным лицам. Но в духе модерна, стремившегося стать универсальным стилем своего времени, строились и многочисленные деловые, промышленные и торговые здания, вокзалы, театры, мосты, доходные дома.

Появление принципа построения зданий «изнутри-наружу» и в связи с этим раскрылось композиций и многообразие формы объектов, огромное внимание, уделяемое интерьеру, поскольку именно он образует ядро, определяющее наружный облик здания. Рационализация планировки. Модерн отказывается от коридорной планировки в пользу своеобразно понятой центрической. Разрабатывается новый тип плана, тяготеющего к квадрату, с такими же преимущественно квадратными комнатами, группирующимися вокруг холла. Жесткость, с которой выдерживается этот принцип, не исключает свободы приемов, асимметрии, геометрической неправильности рисунка плана. Но исходный принцип компактной центричной композиции выдерживается неукоснительно.

Модерну принадлежит заслуга создания свободного плана.

Возвышенность, устремленность в надзвездные выси, с одной стороны, высокий уровень бытового комфорта, функциональность, с другой, — качества слитые в модерне воедино. Больше того, утилитарность, функциональные достоинства поставлены на службу созданию поэтического настроения. В модерне происходит чудо преобразования — поэтизация обыденного.

Характерные черты :

Конструкции: часто каркасные (несущим элементом является стальной каркас). Окна прямоугольные, удлиненные вверх, часто с богатым растительным декором, иногда арочные, «магазинные окна» — широкие, наподобие витрин. Двери прямоугольные, часто арочные, чаще всего плоской формы, с мозаичным орнаментом, декорированные

Как и ряд других стилей, архитектуру модерна отличает также стремление к созданию одновременно и эстетически красивых, и функциональных зданий. Большое внимание уделялось не только внешнему виду зданий, но

и интерьеру, который тщательно прорабатывался. Все конструктивные элементы: лестницы, двери, столбы, балконы — художественно обрабатывались.

Характерные черты интерьера:

Сочетание плоскостей, гнутая мебель. Мозаика, эмаль, золотой фон, расчеканенная медь и латунь. Приглушенные цвета — цвет увядшей розы и табачные, жемчужно-серые, серо-голубые, пыльно-сиреневые тона.

Этапы развития:

В своем развитии стиль модерн прошел три основных этапа:

1. ранний - 80-е годы 19 века,

период становления модерна отмечен национально-романтическими увлечениями, интересом к средневековому и народному искусству. Для этого этапа характерно возникновение художественно-ремесленных мастерских.

2. зрелый - 90-е годы приобрел черты интернационального стиля, основанного на применении принципиально новых художественных форм.

3. поздний - начало XX столетия.

Разумеется эта периодизация условна. Некоторые явления самого искусства не вписываются в нее. Но все же она позволяет проследить, как меняются местами различные школы, какие виды искусства выступают на первый план, где, кому и как передает эстафету стиль модерн.

33. ПОНИМАНИЕ ФОРМЫ И ПРОСТРАНСТВА

Предметом гордости архитекторов—сторонников нового стиля был полный их отказ от арсенала форм греческой ордерной системы с ее колоннами, фронтонами и портиками. Под воздействием творчества Орта и Гауди стиль приобрел орнаментальный характер, что выразилось главным образом в причудливой форме оконных и дверных проемов и в мотивах лепнины фасадов и росписей интерьеров. Излюбленным мотивом, украшавшим фасады новых зданий во всех больших городах Европы, была голова молодой женщины с длинными распущенными волосами.

Итак, настоящий модерн начинается с особняка Тасселя в Брюсселе. Виктор Орта, Особняк Тасселя - небольшая четырехэтажная постройка, втиснутая между соседними зданиями и выходящая на красную линию застройки торцовым фасадом. В постройке этого особняка Орта отказался от ордерного решения. Пространство первых этажей брюссельских домов традиционно просматривалось насквозь: в них устраивали служебные помещения, связанные с двором. Орта сохранил этот прием, но использовал его иначе. Вестибюль восьмигранной формы, ограничен только металлическими конструкциями и плавно переходит в гостиную и лестницу. Гостиная поднята на пол-этажа по сравнению с вестибюлем и огорожена тонкими металличе-

скими колоннами. Лестница, ведущая на второй этаж, поражает изяществом изогнутых маршей. Металл для Орта - живой, органичный материал, способный превращаться то в травы, то в цветы, то в струи воды. На колоннах "растут" металлические, прихотливо сплетающиеся ветки и листья. Их окружает тонкий орнамент кованных лестничных ограждений, яркие краски витражей, геометрический узор мозаичных полов и мерный ритм невысоких настенных панелей, разделяющих пространства на зоны. Чудесный мир металла, стекла и света превратил творение Орта в уникальное жилище, удобное и одновременно далекое от реальности

Особенности архитектуры Вагнера этого периода — стремление к упрощению форм зданий (гладкие стены, расчленённые вертикалями плоских ризалитов и пилястров), в сочетании с характерным вагнеровским «золотым» декором и широким применением кованого железа. Цветовая гамма — белая или светло-серая основа, украшенная нейтрально-серым, тёмно-зелёным и (или) золотым декором. Традиционная вагнеровская деталь — тонкие параллельные вертикальные канелюры по поверхности плоского пилястра — была моментально растиражирована архитекторами модерна.

Самыми интересными образцами московского модерна, безусловно, считаются особняк Рябушинского и особняк Дерожинской, построенные Ф. Шехтелем. Всё в этих зданиях, до последней лампы и дверной ручки, создано по проекту гениального архитектора. Огромной выразительной силой обладает чугунная решетка, которая готовит к восприятию беспокойных живых масс здания. Все признаки модерна здесь налицо - это развитие свободной внутренней планировки наружу, выявление ее на фасадах, отсутствие симметрии, активное включение живописных фрагментов (знаменитая мозаика "Ирисы"), использование цвета на поверхности стен. Особенно интересны интерьеры этих особняков, каждое помещение которых спроектировано гениально точно в соответствии с их назначением и до сих пор может служить образцом для современных дизайнеров, ничуть не утратив со временем своей художественной ценности. Образно-символический язык форм модерна здесь особенно ярок. Чего стоит хотя бы лестница особняка Рябушинского и ее перила, заканчивающиеся бурным всплеском с торшером-медузой на конце.

Ставя перед собой задачу эстетической гармонизации общества, архитекторы в своих поисках коснулись, конечно, не только индивидуального строительства, но и строительства промышленных зданий (Типография Левинсона Ф. Шехтеля в Москве)

Антонио Гауди - самый необычный и своеобразный архитектор стиля модерн. Среди течений модерна его творчество было настолько обособлено,

что его выделили особым названием - "антониогаунд". Его творчество, пожалуй, одно из самых противоречивых явлений в европейской архитектуре. Своеобразие стиля знаменитого испанца в том, что появившийся железобетон он использовал для имитации в своих сооружениях сложных органических форм природы, подражая сложным конфигурациям и линиям, свойственным скалам, деревьям, раковинам. Окна плавно очерченных линий несмело выглядывают из-под железобетонных "надбровий", увитых сложными лепными украшениями. Одно из самых известных построек Гауди - дом Мила, в народе прозванный "Ла Педрера", что означало "каменный". Этот, расположенный на угловом участке, шестиэтажный доходный дом напоминает огромную скалу, его оконные и дверные проемы похожи на гроты, а металлические детали балконных ограждений - на причудливые выющиеся растения.

Стиль, в котором творил Гауди, относят к модерну. Однако фактически в своём творчестве он использовал элементы самых различных стилей, подвергая их творческой переработке. Творчество Гауди можно разделить на два периода: ранние постройки и постройки в стиле национального модерна.

Творцы модерна свободно прибегают к асимметричным формам и композициям. Оконные и дверные проемы их заполнения причудливыми изгибами органично вплетаются в живую пластику зданий нового стиля. Все его дома напоминают замки из песка.

Ранние его работы эклектичны и отражают особенности архитектуры периода второй половины XIX века. Последующие произведения знаменитого зодчего являются воплощением национально-романтических идеалов, своеобразным выражением выработанных самим мастером идей и форм впоследствии названных искусствоведами ар нуво (модерн).

34. ФУНКЦИОНАЛИЗМ

Функционализм — направление в архитектуре XX века, требующее строгого соответствия зданий и сооружений протекающим в них производственным и бытовым процессам (функциям). Возник в Германии (школа «Баухаус») и Нидерландах (Я. Й. П. Оуд). Используя достижения строительной техники, функционализм дал обоснованные приёмы и нормы планировки жилых комплексов (стандартные секции и квартиры, «строчная» застройка кварталов торцами зданий к улице).

Функционализм возник в начале 20 века как один из основных элементов более общего понятия МОДЕРНИЗМА, иначе – СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ, ставшей наиболее радикальным и принципиальным поворотом на путях развития не только искусства, но и материального ми-

ра. Основой идеологии функционализма в архитектуре стало создание самыми современными способами и конструкциями таких форм, которые бы обеспечивали наилучшее функционирование объекта, все излишнее отбрасывалось. Процессы, ради реализации которых построен стул, здание, район или город и даже регион должны получить наиболее удобную и технологичную оболочку или материальную базу. «Форма должна соответствовать функции» - вот лозунг функционализма.

Архитекторы: Гропиус, Ле Корбюзье, Мисс Ван дер Роэ.

Рационализм — авангардистский метод (стиль, направление) в архитектуре, получивший развитие в 1920-е — начале 1930-х годах. Характеризуется лаконичностью форм, строгостью и подчёркнутым функционализмом. Идеологи рационализма, в отличие от конструктивистов, много внимания уделяли психологическому восприятию архитектуры человеком.

Рационализм сформировался в 1920-х гг. под влиянием традиций рационалистической философии, в результате стремлений освоить в архитектуре новые достижения науки и техники и сделать архитектуру осн. инструментом социальной перестройки общества, что обусловило реформистский и противоречивый характер рационализма. Результатом совместной деятельности представителей рационализма и функционализма явились «новая архитектура» и «международный стиль».

В отличие от функционализма, рационализм пытается не только отразить в архитектуре те или иные жизненные процессы, но и активно воздействовать на эти процессы «изобрести» для них новые формы. Характерные черты рационализма: эстетизация совр. техники (см. Техницизм), поиски выразительности простых геометрических форм, отказ от декора, интерес к пропорциям, к цвету, к синтезу архитектуры с др. искусствами.

Ведущим представителем рационализма являлся французский архитектор Ле Корбюзье.

Экспрессионизм — архитектура Первой мировой войны и 1920-х годов в Германии («кирпичный экспрессионизм»), Нидерландах (амстердамская школа) и сопредельных странах, для которой свойственно искажение традиционных архитектурных форм с целью достижения максимального эмоционального эффекта на зрителя. Предпочтение нередко отдаётся архитектурным формам, вызывающим в памяти природные ландшафты (горы, скалы, пещеры, сталактиты и т. п.).

Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Он представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, архитектуру, музыку и танец. Это первое художественное те-

чение, в полной мере проявившее себя в кинематографе. Центром возникновения архитектуры экспрессионизма становится Германия, её ведущими мастерами Э. Мендельсон, Г. Шарун, Г. Пёльциг, Г. Хёринг.

Поскольку основное его развитие приходится на послевоенные годы, когда многие страны только восстанавливали свою экономику, однако при строительстве построек того времени получили огромное применение сталь, получивший усовершенствование кирпич, а также стекло. Следует также сказать, что из-за тяжелого финансового положения в Германии большинство самых смелых задумок так и остались только на бумаге не реализованными.

35. СОВЕТСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

Процесс формирования творческого кредо Н. А. Ладовского был сложным и противоречивым. В 1918—1922 годах, когда постепенно складывались теоретические и творческие принципы рационализма, сторонники этого течения испытали влияние и школы И. Жолтовского, и кубофутуризма, и символического романтизма, и экспериментов супрематизма, и опытов художников-конструктивистов.

Вокруг Ладовского — признанного главы, теоретика, организатора и творческого лидера рационализма — создавался коллектив творческих единомышленников, объединившихся в 1923 году в Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА).

Придавая большое значение технике в развитии новой архитектуры, Ладовский, однако, видел главное в процессе формообразования не эстетизации новых конструкций и материалов, а в тех возможностях, которые они предоставляют в области решения пространства. Он считал, что основной задачей архитектора является решение пространственных задач.

В принятой в апреле 1921 года программе возглавлявшейся Ладовским рабочей группы архитекторов ИНХУКа были сформулированы такие основополагающие творческие принципы рационализма, как повышенное внимание к проблемам пространства и психологии восприятия. Эти принципы легли затем в основу теоретического кредо АСНОВА, председателем которой был Н. А. Ладовский.

Ладовский рассматривал основные факторы, влияющие на формообразование в такой последовательности: пространство — форма — конструкция. Это отражало его убежденность в подчиненной роли конструкций в процессе формообразования. Ладовский подчеркивал приоритет пространственного мышления архитектора перед освоением художественных возможностей конструкций. Он много внимания уделял поискам нового художественного образа (в 1919—1920 гг. Ладовский экспериментирует с динамиче-

скими композициями — проект коммунального дома и др.), широко используя новейшие материалы и конструкции и придавая большое значение учету объективных закономерностей композиционного построения архитектурной формы.

Н. А. Ладовский серьезно ставил вопрос о рациональных основах восприятия архитектурно-художественной формы. Он считал необходимым научно исследовать объективные психофизиологические закономерности восприятия человеком архитектурных форм, пространства и цвета.

Ладовский создал во Вхутемасе (где он преподавал с 1920 г.) научно-исследовательскую лабораторию (известную «черную комнату»), где проводил опыты с целью подкрепить интуицию художника знаниями точных объективных закономерностей психофизиологии восприятия. Были созданы специальные приборы для проверки глазомера и пространственного воображения.

Ладовский ставил задачу найти в художественной стороне архитектуры не только эмоциональные, но и рациональные моменты, чтобы архитектор в своих формально-эстетических поисках мог учитывать объективные закономерности восприятия человеком архитектурных сооружений.

36. ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛАДОВСКОГО И МЕЛЬНИКОВА

Считая, что в появлении подлинно новаторского архитектурного произведения огромную роль играет творческая фантазия, проводя реформу художественного образования на архитектурном факультете Вхутемаса, Ладовский уже к 1920 году разработал новый, так называемый психоаналитический метод преподавания.

Совместно с Н. Докучаевым и В. Кринским Ладовский внедрил разработанный им метод в Объединенных мастерских архитектурного факультета Вхутемаса. Затем, в 1923 г., этот метод был принят за основу преподавания дисциплины «Пространство». Сам Ладовский не оставил подробного изложения своего психоаналитического метода. Многие принципы этого метода были опубликованы в работах соратников и учеников Ладовского.

Психоаналитический метод преследовал цель развить у студента с самых первых дней его пребывания в вузе необходимое архитектору объемно-пространственное мышление. Н. А. Ладовский предложил на первых этапах обучения студентов выделить в самостоятельную дисциплину изучение (на основе психофизиологии восприятия) художественно-композиционных закономерностей. Студенты изучали основные виды пространственных форм, поверхности, объема, ограниченного пространства (то есть интерьера), такие

средства архитектурно-художественной композиции, как пропорции, ритм, цвет, динамика и др., выполняли задания на выявление массы, веса, равновесия и т. д. Проработка каждой темы предусматривала последовательное выполнение двух заданий — «отвлеченного» (абстрактное композиционное построение) и «производственного» (решение тех же композиционных задач в процессе проектирования конкретного объекта).

Программа обучения была построена таким образом, что предусматривала не только постепенное усложнение пространственных форм, окружающей форму среды и точек зрения на форму, но и постепенное усложнение объединенных в учебном «производственном» задании архитектурно-композиционных и функционально-конструктивных требований.

Специфика образовательной системы Ладовского:

1. Создание учениками индивидуальных произведений (не стилизованных под Ладовского), спровоцированными его формообразующими идеями, причем уровень проектов в школе Ладовского меньше зависел от таланта ученика, чем в других творческих школах (что свидетельствует о максимальном обострении и стимулировании творческой потенции ученика).

2. При консультации учеников Ладовский не эскизировал сам, он только говорил и оценивал их эскизы.

3. При консультациях никогда не советовал смотреть образцы, чтобы ученик не переходил на копирование, а создавал свое новое; учил пониманию основных принципов архитектуры не на анализе прошлого опыта и новой техники и материалов, а на логическом анализе формы.

4. Формирование рационализма (как нового в искусстве направления), путем прививания ученикам понимания таких основ формообразования, которые присущи архитектуре всех веков и не зависят от смены стилей и вкусов, а также суровая и логическая критика необоснованных эскизов.

5. Ладовский ставил творческие задачи, устно излагая задания, для решения которых необходимо было создать совершенно своеобразную объемно-пространственную композицию; постановка задания была, как правило, такой, что, направляя мысль ученика, она не стимулировала поисков аналогий в прошлом.

Своим усердием в преподавательской деятельности Мельников значительно поднял и подвинул вперед архитектурное дело в России.

Ему поручили вести дипломное проектирование.

. Постепенно, тактично он предлагал дипломникам интересные решения, сопровождая их эскизными рисунками. Он любил повторять: в практической работе инженеру-архитектору придется постоянно заниматься поис-

ком наилучшего решения, рассматривая при этом технологию, конструкцию и эстетику как единое целое — архитектурное произведение.

38. СОВЕТСКАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ. ПОНИМАНИЕ ФОРМЫ И ПРОСТРАНСТВА В ТРУДАХ НЕКРАСОВА.

Труд А.И.Некрасова "Теория архитектуры" представляет собой попытку осмысления мирового архитектурного опыта, рассматриваемого им через призму пространственных представлений человечества, в соответствии с которыми построена теоретическая модель и структура самого исследования. Вслед за анализом пространства автор приступает к рассмотрению реализующей его материальной оболочки со всеми ее показателями и, наконец, подходит к архитектурному образу и стилю.

Среди советских теоретиков архитектуры подобной целостной концепцией обладает только А.Г.Габричевский. Но его концепция дает представление об архитектурном формообразовании на уровне высшей абстракции с оперированием такими категориями, как масса, пространство, оболочка, плоскость, поверхность, тогда как Некрасов в своей теории обобщает конкретно-исторический опыт мировой архитектуры, воспринимая его в аспекте стиля и других формальных показателей и трактуя как своего рода мироощущенческие модели человечества на разных этапах его развития.

Основной тезис — о синтезе массы и пространства — условия рождения архитектурной формы и образа — и идея об абсолютизации пространства, несущего в себе исходное духовное начало. Пространство изначально является носителем духовности, масса же поначалу инертна и бездуховна. Между массой и пространством существует постоянный антагонизм, но именно их взаимоотношение дает архитектурную форму. Пространство разрешает себя посредством организации массы, что порождает архитектурную форму. А взаимоотношение пространства, массы и архитектурной формы путем вчувствования дает образ. Следовательно, образ субъективен, но именно на этом уровне на основе всего комплекса психофизических ощущений человека и рождается искусство.

При этом в теории Некрасова учитывается еще и фактор восприятия. Создаваемые архитектурные образы как некие мироощущенческие модели могут вызвать у зрителя в зависимости от ассоциативности его восприятия большую или меньшую глубину эстетического переживания, как и разную содержательную емкость. Вопрос о взаимосвязи мировоззрения и образа и различных видов восприятия — самое неразработанное место в архитектурной теории и по сей день. Отсюда, на наш взгляд, ценность того, что пытался в этом плане сделать А.И.Некрасов

Наша общественность больше знает А.И.Некрасова как историка архитектуры, отдавшего много сил изучению отечественного зодчества, которому посвящена основная масса его работ. Теоретическая же сторона его деятельности известна меньше, ибо созданный им основной труд по теории архитектуры остался неопубликованным.

39. НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСКОМ ПОИСКЕ ГУТНОВА, ГЛАЗЫЧЕВА

Доктор архитектуры Гутнов является создателем книги «Мир архитектуры», в которой он рассказывает о роли и назначении в жизни общества одной из древнейших профессий - зодчества, его истории, творчестве его выдающихся мастеров, о достижениях советской архитектуры.

Интересный рассказ о истории архитектуры и сути работы архитектора, его роли в истории города, о проблемах и перспективах современной городской архитектуры. После смерти главного автора А. Э. Гутнова дописана и доработана Глазычевым В.Л. Как бы ни менялась архитектура, как бы ни казалась она похожей на свое собственное недавнее прошлое, суть ее остается неизменной. Всякий раз она являет собой попытку внести в бездуховный физический мир то, что свойственно природе человека, - разум и чувство, логику и красоту. Там, где ей это удавалось, остались ее шедевры. Там, где нет, она начинала новую попытку.

Гутнов был сторонником концепции пешеходных улиц в центре города. Под его руководством был разработан и претворён в жизнь проект превращения Арбата в пешеходную улицу. По его замыслу, другими пешеходными улицами Москвы должны были стать Столешников переулок и Кузнецкий мост. Этим проектам по разным причинам не суждено было осуществиться при жизни автора, но великолепный проект превращения в пешеходную улицу знаменитого московского Арбата был реализован именно благодаря задумке и активному практическому участию Гутнова в его претворении в жизнь.

Гутнов сделал несколько принципиальных открытий, которые ставят его в короткий ряд главных градостроителей XX века. Он понял город как динамическую систему. Это естественно для социолога, экономиста, политика, историка — но для архитектора это невероятно.. Гутнов видел некую примерную модель города, в которой мы могли бы предсказать, что будет при перенаправлении транспортных потоков, что — при изменении высотности застройки, что — при увеличении доходов горожан. И не буквально описать, что будет, а предсказать вероятности, исходя из многофакторного анализа. Философски речь идет о проектировании свободы.

40. НОВЫЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МАСШТАБ В ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА. ЧАРЛЬЗ ДЖЕНКС И ЕГО ТРУД «ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА».

Рождение архитектурного постмодернизма практически совпадает по времени с рождением теоретических идей постструктурализма, таким образом, становление постмодернизма как общекультурного явления происходило в сфере философии и архитектуры одновременно, что довольно необычно для архитектуры. Главным идеологом архитектурного постмодернизма стал Чарльз Дженкс, в 1975 году впервые обозначивший новую архитектуру как постмодернистскую. Место гибели модернизма зафиксировано им 15 июля 1972 года в 15 часов 32 минуты в Сент-Луисе, Миссури, США, на месте взрыва жилого комплекса «Прюит-Игоу», состоящего из трех десятков жилых высоток архитектора Минору Ямасаки.

Идеология модернизма, согласно Дженксу, представляла собой утопические и идеализированные теории, основанные на едином стиле. Постмодернисты отказываются от какого бы то ни было единого стиля, от стиля вообще (если понимать под этим некое всеобъемлющее явление), узаконив плюрализм решений. Характерная для модернизма интернационализация художественных приемов сменяется отчетливым регионализмом, локальностью эстетических поисков, тесно связанных с национальным, местным, городским, экологическим контекстом. Так, распространение постмодернизма в архитектуре замедлило разрушение исторических центров городов, возродив интерес к старинным зданиям, урбанистическому контексту, улице как градостроительной единице.

Одним из примеров постмодернистской архитектуры может служить «Тематический дом» Дженкса в Лондоне. Повышенное внимание к цвету, форме, материалу, роли скульптуры, живописи, компьютерной графики в архитектурных решениях, их знаково-символическому смыслу, а также градостроительные поиски сочетания традиций и инноваций, локального и массового, естественного и искусственного, выразительного и изобразительного в городской среде при всей своей неоднозначности утверждают статус постмодернистской архитектуры как искусства, чья специфика несводима к утилитарно-прагматическим функциям. Кроме того, активизировались процессы синтеза искусств - музыки, танца, театра, литературы, кино, видео в массовых карнавализованных действиях.

«Язык архитектуры постмодернизма»

В 1977 году была опубликована книга Чарлза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов и являющаяся «библией постмодернизма».

Книга состоит из трех частей: "Смерть «новой архитектуры»; «Способы архитектурной коммуникации»; «Архитектура постмодернизма». В первой части Дженкс критикует по нескольким пунктам самые главные постулаты модернизма, прежде всего его одномерность (формы, содержания и т. д.). Во второй части он рассматривает архитектуру как язык, выявляет такие ее характеристики, как метафора, слова, синтаксис, семантика. Третья часть посвящена рассмотрению некоторых новых течений в архитектуре, появившихся под влиянием постмодернистских теорий: историзм, регионализм, ад-хок контекстуализм. Главными источниками в его работах становятся материалы архитектурных журналов (которые он сам активно создавал), личные впечатления (он сам архитектор-практик), интервью и частные беседы с коллегами.

13 позиций архитектуры постмодернизма

В 1996 году Дженкс сформулировал 13 позиций архитектуры постмодернизма:

Основные ценности:

Амбивалентность предпочтительней одновалентности, воображение предпочтительней вкуса.

«Сложность и противоречивость» предпочтительней сверхпростоты и «минимализма».

Теория сложности и теория хаоса являются более основательными в объяснении природных явлений, чем линейная динамика; это значит, что «истинно природное» в своем поведении скорее нелинейно, чем линейно.

Память и история органически связаны с нашим генетическим кодом, нашим языком, нашим стилем и нашими городами и потому являются ускорителями нашей изобретательности.

Лингвистика и эстетика:

Вся архитектура изобретается и воспринимается с помощью кодов, отсюда — «языки» архитектуры, отсюда — символическая архитектура, отсюда — двойное кодирование.

Все коды испытывают влияние семиотической общности и различных типов культур, отсюда — необходимость плюралистической культуры для проектирования, основанного на принципах радикального эклектизма.

Архитектура — «язык» для публики, отсюда — необходимость в появлении постмодернистского классицизма, который отчасти основан на архитектурных универсалиях, отчасти на образах прогрессирующей технологии.

Архитектуре требуется орнаментализация (придание образных черт, паттернализация), которая должна быть либо символической, либо «симфонической»; отсюда — уместность обращения к современным информационным теориям.

Архитектуре требуется метафоричность, которая должна приблизить нас и к природным, и к культурным проблемам; отсюда — использование зооморфной образности, домов с «человеческими лицами», отсюда же — иконография высокой технологии. Всё это — вместо метафоры «машина для жилья».

Урбанистика, политика, экология:

Архитектура должна формировать город, отсюда — контекстуализм, коллажность, неорационализм, мелкоквартирное планирование, смешение типов пользователей и типов строений.

Архитектура должна кристаллизовать социальную реальность в современном городе глобального типа — гетерополисе, что очень важно для плюралистичности этнических групп, отсюда — партиципационный подход к проектированию и адхокизм.

Архитектура должна учитывать экологическую реальность нашего времени и уметь поддерживать свое развитие, зеленую архитектуру и космический символизм.

Мы живем в удивительной,творящей, самоорганизующейся Вселенной, которая ещё только готовится к различным вариантам определённости, отсюда — необходимость в космогенной архитектуре, которая прославляет критицизм, процессуальность и иронию.

41. РОБЕРТ ВЕНТУРИ И ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЕ БАНАЛЬНОГО СИМВОЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ

Роберт Вентури — американский архитектор, лауреат Притцкеровской премии, один из родоначальников постмодернизма.

Теория «кровя с декорацией на нем», поиск противоречий в архитектуре модернизма, пересмотр идеалов модернизма и обращение внимания архитекторов к поп-арту — вот одни из многих нововведений Вентури. Он проводит пересмотр традиций модернизма (а вместе с ними и традиций всей предыдущей культуры, основанных на безоговорочной вере в науку и прогресс) и дает определение новой архитектуры, которая должна последовать после модернизма, выявляет ее основные черты (декор, функция как декор, новый эклектизм, основанный на прямом цитировании самых разных источников в одном произведении, ироничное переосмысление модернизма).

Развивая свою теорию, Р. Вентури проводит интересные и иногда неожиданные сравнения, чтобы пояснить свое определение архитектуры и показать, как именно он к нему пришел. Для этого он сравнивает Рим и Лас-Вегас, абстрактный экспрессионизм и поп-арт, Витрувия и Гропиуса, Мис ван дер Роэ и «Макдоналдс», Скарлатти и Битлз. Сами сравнения характеризуют подход Вентури как постмодернистский: он легко смешивает все времена, стили и жанры (Витрувий рядом с Гропиусом, музыка классическая и популярная и т. д.), чтобы выразить идею архитектуры постмодернизма, для которой уже нет разницы между прошлым и настоящим, между культурами (глобально — Америка-Европа-Восток), всё — пространство для извлечения цитат.

Рассматривая Рим, Вентури говорит об увлеченности американских архитекторов Римом в 50-е годы как историческим городом, но так как их сознание еще было тесно связано с модернистским, то в Риме (очарованные его мощной эмоциональной силой), они видели не символизм, но абстрактные композиции того места и времени. В результате, когда они стали проектировать в Америке свои пятачки, то создавали сухие конфигурации композиционных элементов — формы и текстуры, рисунка и цвета, ритмов, акцентов и масштабных соотношений. Чтобы воспринять уроки Рима, архитекторы должны были пройти уроки символизма Лас-Вегаса, что, по мнению Вентури, произошло в 60-е годы. Символизм Лас-Вегаса — это символизм поп-арта, который открывал снова ценность изобразительности в искусстве, приводя градостроителей, таким образом, к мысли об ассоциации, как элементе архитектуры. Они также показали ценность обыденных и общепринятых элементов, помещая их в новое окружение, в новый контекст на разных уровнях для достижения новых значений, постигаемых наряду с их старыми значениями.

Сопоставляя Скарлатти и Битлз, Вентури говорит о вкусах современного человека, о том, что он одновременно может слушать классическую музыку и поп-музыку, а соответственно, что современный человек эклектичен во вкусах и предпочтениях. Вопрос, возникающий при этом у Вентури, заключается в том, что почему тогда этому же человеку не может нравиться «поп-архитектура»? Ответ он видит в том, что человек цепляется за старомодные идеи об архитектуре в целом. Одна из этих идей заключается в том, что существует один доминирующий и верный канон вкуса в культуре, и что любое искусство, в котором не следуют этому канону — низшее.

Вентури предпочитает в архитектуре гибридные, искривленные, неопределенные, традиционные, противоречивые, двусмысленные формы; он стремится найти жизненность (для которой характерна хаотичность), богат-

ство значений и он говорит о том, что «меньше — это скука» (ср. Мис ван дер Роэ: «меньше — это больше»). Архитектуру модернизма он упрекает в цельности, прямолинейности, простоте, ясности, безликости и скучности.

42 . ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФУТУРИЗМА. ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК НОВЫХ ФОРМ БУДУЩЕГО АРХИТЕКТОРОВ XX В.

Футури́зм (лат. futurum — будущее) — общее название художественных авангардистских движений 1910-х — начало 1920-х годов, прежде всего в Италии и России. Футуристов интересовало не столько содержание, сколько форма стихосложения. Они придумывали новые слова, использовали вульгарную лексику, профессиональный жаргон, язык документа, плаката и афиш.

Автор слова и основоположник направления — итальянский поэт Филиппо Маринетти . Само название подразумевает культ будущего и дискриминацию прошлого вместе с настоящим. 20 февраля 1909 г. в газете «Фигаро» Маринетти опубликовал «Манифест футуризма». Он был написан для молодых итальянских художников В манифесте Маринетти провозглашается «телеграфный стиль», что, в частности положило начало ещё и минимализму.

Помимо Маринетти, основоположниками футуризма были Балла, Боччони, Руссоло, Карло Карра, Джино Северини. В 1912 г. в Париже состоялась первая выставка художников-футуристов.

Для футуризма характерны отказ от традиционной грамматики, право поэта на свою орфографию, словотворчество. Скорость. Ритм. Свои картины они посвящали поезду, автомобилю, самолётам Словом, все сиюминутные достижения цивилизации, упоённой техническим прогрессом. Мотоцикл был объявлен более совершенным творением, нежели скульптуры Микеланджело.

Провозглашается пафос разрушения и взрыва. Воспеваются войны и революции, как омолаживающая сила одряхлевшего мира. Можно рассматривать футуризм как своеобразный сплав ницшеанства и манифеста коммунистической партии. Динамика движения должна прийти на смену статике позирующих скульптур, картин и портретов. Фотоаппарат и кинокамера заменят несовершенство живописи и глаза.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивался от фовизма, занимая у него цветовые находки, и от кубизма, у которого перенял художественные формы, однако отвергал кубический анализ (разложение) как вы-

ражения сущности явления и стремился к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира.

Главные художественные принципы — скорость, движение, энергия, которые некоторые футуристы пытались передать достаточно простыми приёмами. Для их живописи характерны энергические композиции, где фигуры раздроблены на фрагменты и пересекаются острыми углами, где преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, скошенные конусы, где движение передаётся путём наложения последовательных фаз на одно изображение — так называемый принцип симультанности.

В России первыми футуристами стали художники братья Бурлюки. Давид Бурлюк — основатель в своём имении колонии футуристов «Гилея». Ему удаётся сплотить вокруг себя самые разные, яркие, ни на кого не похожие индивидуальности. Маяковский, Хлебников, Кручёных, Бенедикт Лившиц, Елена Гуро — наиболее известные имена. В первом манифесте «Пощёчина общественному вкусу» призыв: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности». Но призыв этот смягчён высказыванием ниже: «Кто не забудет первой любви, тот не узнает любви последней». Но даже такие кумиры, как Александр Блок, не избежали обвинения в том, что «им нужна лишь дача на реке». Так или иначе, но футуризм подарил поэзии трёх гениев: Маяковского, Хлебникова, Пастернака. Не говоря уже о море талантов:

Хабиас, Каменский, Шкловский, Зданевич, Кручёных.

43. КИСЁ КУРОКАВА

Архитектура современного японского зодчего Кисё Курокава гармонично сочетает в себе традиции японской архитектуры и современные мировые тенденции. Архитектор обладает мировым признанием, его творчество востребовано не только в Японии, но и в других странах. Однако помимо архитектурных шедевров он создал философскую концепцию симбиоза, которая постоянно развивалась и определяла творчество мастера на протяжении всей его жизни, а также внесла большой вклад в философию японских островов и мировую современную философию.

Философия симбиоза начала активно складываться в 1980-е гг. и принадлежит течению постмодернизма. Автор критикует философию и архитектуру модернизма, в то же время продолжая линию метаболизма. Постмодернизм олицетворяет для Курокавы борьбу с идеей универсальности в мире и является некоей защитой от вторжения западных универсалий

Буддийские основы в философии симбиоза Кисё Курокавы. Буддизм является религией Японии, он распространился в стране в VI в. и влиял на многие аспекты жизни японцев.

Свои начала философия симбиоза берёт из учения индийского буддизма - «Только-Сознание», которым теоретик увлёкся, обучаясь в университете. Курокава писал: «Я чувствую, что школа буддизма «Только-сознание» была фактически источником философии симбиоза. С этого времени философия «Только-Сознания» важна для меня не только как элемент в теориях архитектуры и городского дизайна, но и служит мне проводником в личной жизни» Kurokawa K. Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis. - Tokyo: Kodansha Int., 1997. - P. 375..

Основное понятие учения «Только-сознание» - Алая - необусловленный поток сознания. Сознание Алая не разделяет вещи на пары противоположностей, такие как добро и зло, тело и дух, человек и природа. Она является промежуточной зоной, в которой эти пары существуют в симбиозе. В этой промежуточной зоне противоположные элементы создают неразличимую неясную природу. Такая неразличимая смутная область присутствует на всех границах, и вследствие того, что она неясна и до конца неопределенна, заключает в себе многообразие глубоких смыслов и значений. Философия «Только-Сознания» глубоко проникла в японскую культуру и японскую эстетику.

Основы концепции симбиоза также лежали в буддийской теории взаимосвязи всех элементов во Вселенной. История и будущее, человек и природа, одна культура и другая предстают в буддийской религии в качестве взаимосвязанных элементов. Буддийская доктрина о переселении душ в цикле рождения и смерти в свою очередь способствовала развитию «симбиотичности» японской культуры. Таким образом, философия симбиоза не является чужеродным противоположным элементом японской культуры, она естественным образом развивается из нее.

Арата Исодзáки — японский архитектор.

Родился на о. Кюсю, в 1954 закончил Токийский университет. Профессиональную деятельность начал под руководством знаменитого архитектора и градостроителя Кэндзо Тангэ. В 1963 г. открыл своё бюро, первоначально работая в стиле метаболизма, а затем (в 1970-е) перешёл к постмодернизму. Среди творений Исодзакки — стадионы, университетские кампусы, музеи. В своих постройках он часто использует простые, абстрактные формы. Много участвует в конкурсах в качестве члена жюри, считает себя «первооткрывателем» талантов З. Хадид, Б. Чуми и Д. Либескинда. Сам Исодзакки

в 1986 г. получил премию Королевского института британских архитекторов, а в 1995 — главный приз Венецианской биеннале.

С 1968 г. Исодзаки демонстрирует в разных странах выставку «Разрушенная заново Хиросима», показывающую его отношение к процессам созидания и разрушения, к мистике и реальности.

Тадао Андо— японский архитектор , последователь Алвара Аалто. Стиль этого японского архитектора был охарактеризован как «критический регионализм».

Работы этого архитектора хорошо известны массивным использованием естественного света, а также использованием натуральных форм ландшафта в архитектуре. Его сооружения часто характеризуются сложными трёхмерными путями циркуляции, которые переплетаются с внешним и внутренним пространством, образуя крупные фигуры.

Особенно примечателен его проект здания «Row House in Sumiyoshi», монолитный бетонный двухэтажный дом, завершённый в 1976 году. Это одна из его ранних работ, где уже проявляется его будущий стиль. Дом состоит из трех секций: две закрытые части здания разделены открытым двором.

Жилой комплекс в районе Рокко, недалеко от Кобэ, представляет собой сложный лабиринт террас, атриумов и балконов. Дизайн Rokko Housing One (1983) и Rokko Housing Two (1993) иллюстрирует применение традиционных архитектурных приемов — твёрдых и мягких материалов, контраста света и темноты, противостояния открытого и закрытого. Примечательно, что эти кластерные здания устояли от землетрясений 1995 года в Кобэ.

Тадао Андо пытается применять национальные эстетические ценности к архитектуре современных зданий. По его мнению, архитектор должен следовать естественному ландшафту, а не менять его. В интерьерах он мастерски использует возможности естественного и искусственного освещения (Церковь Света, 1989)

44. СКАНДИНАВСКАЯ АРХИТЕКТУРА

В России и Скандинавии деревянные дома строились в основном по принципу сруба, но уже в XX веке в Скандинавских странах с традиционным срубом успешно стала соперничать деревянно-каркасная технология. Архитектурные решения каркасных домов отличаются большим разнообразием вариантов. Применяются преимущественно натуральные материалы.

Народный (деревенский) традиционный стиль обычно называют "кантри". Это дома на основе компактного (квадратного или прямоугольного) плана, они имеют низкий цоколь, двухскатную крышу среднего уклона, широкие карнизы, декоративное обрамление окон и дверей, ставни, ограждения на основе традиционной национальной изобразительной культуры, не имеют подвала. Присутствует симметрия в целом и асимметрия в деталях. Как правило, дома состоят из одного этажа, либо одного этажа с мансардой.

Северная природа Скандинавии, где в течении полугода лежит снег и даже летом довольно прохладно, а солнце дарит свои лучи крайне редко, породила желание жителей этих стран создавать уютные и светлые жилища, где бы можно было укрыться от непогоды.

Скандинавский стиль — это упорядоченность и спокойствие, которые достигаются за счет общего светлого колорита интерьера, поэтому неудивительно, что белый является основой палитры, хотя допустимы также и другие светлые пастельные цвета.

Как известно, бледные тона оптически расширяют пространство, делают его больше, поэтому скандинавские дома всегда выглядят просторно. Белый цвет излучается и выходит за свои пределы, в то время как чёрный, например, ведёт к сокращению размеров занимаемых им плоскостей.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

№	Авторы,	Заглавие	Изд-во, год
1	Азизян И.А.	Архитектура и культура России в XXI веке	М.: Изд. АСВ, 2010.- 152 с.
2	Азизян И.А.	Очерки истории теории архитектуры нового и новейшего времени	СПб.: Колос, 2009, 656 с.
3	Орельская О.В.	Современная зарубежная архитектура	М.: Академия, 2007.- 272 с.
4	Шимко В.Т.	Основы теории архитектуры (средовый подход)	Архитектура–С, 2009.- 408 с.
5	Саркисов С.К.	Основы архитектурной эвристики	М.: Архитектура-С, 2004.- 352 с.
6	Хомич В.А.	Экология городской среды	М.: АСВ, 2006.- 240 с.
7	Чикота С.И.	Архитектура	М.: ЛИБРОКОМ, 2009.- 472 с.
8	Саркисов С.К.	Иновации в архитектуре	М.:КД "ЛИБРОКОМ", 2012.- 336 с.
9	Уткин М.Ф., Шимко В.Т.	Городская застройка жилой среды	Архитектура –С, 2010.- 204 с.
10	Нанасова С.М.	Архитектурно-конструктивный практикум	М.:АСВ, 2007.- 208 с.
11	Палладио Андреа	Четыре книги об архитектуре	М.: Архитектура-С, 2007.- 352 с.
12	П.Г. Грабовый, В.А. Харитонов	Реконструкция и обновление сложившейся застройки города	АСВ, 2006.- 624 с.
13	Койгородова Т.И., Липатов А.Е.	Архитектура: уч. пос.	Рязань, СТИ, 2012.- 49 с.
14	Нойферт Э.	Строительное проектирование	М.:Архитектура-С, 2010.- 500 с.
15	А.Г. Лазарев	Архитектура строительство дизайн	феникс, 2006
1	Дейнеко О.С., Дейнеко А.В.	Основы архитектуры и строительные конструкции	М.:МИКХиС, 2004.- 75 с.
2	Иконников А.В.	Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодернизма»	М: Стройиздат, 1982 .- 255 с.
3	Гуляницкий Н.Ф.	Архитектура гражданских и промышленных зданий. Т.1	М.:БАСТЕТ, 2007.- 336 с.
4	Маклакова Т.Г., Нанасова С.М. и др.	Архитектура	М.: АСВ, 2004
5	Князева В.П.	Экология. Основы реставрации	М.: Архитектура-С, 2005.- 400 с.
6	Федоров В.В.	Реконструкция и реставрация зданий	М.: ИНФРА-М, 2006.-

Подписано в печать 15.03.18. Формат 84x108/32

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Бумага мелованная. Усл. Печ. л. – 3,2

Тираж 50 экз.

Издательство Современного технического университета

390048, г. Рязань, ул. Новоселов, 35А.

(4912) 300630, 30 08 30