

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

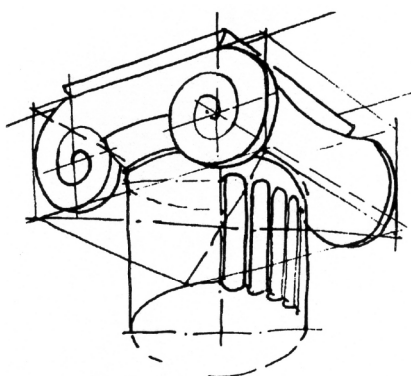
С.О.ШУБОВИЧ, О.В.ВДОВИЦЬКА, Л.В.ДРЬОМОВА,  
Г.Л.КОПТЄВА, Л.С.МАРТИШОВА, Л.П.ПАНОВА

**ВСТУП ДО АРХІТЕКТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ.  
СЕРЕДОВИЩНИЙ ПІДХІД**

Методичні вказівки до практичних занять, виконання курсової роботи  
і самостійної роботи з курсу

**«АРХІТЕКТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ»**

(для студентів 1 курсу денної форми навчання напрямку 6.060102 -  
«Архітектура»)



Харків – ХНАМГ - 2009

Методичні вказівки до практичних занять, виконання курсової роботи і самостійної роботи з курсу «Архітектурне проектування» (для студентів 1 курсу денної форми навчання напряму 6.060102 - «Архітектура») /Укл. Шубович С.О., Вдовицька О.В., Дрьомова Л.В., Коптева Г.Л., Мартишова Л.С., Панова Л.П. Харк. нац. акад. міськ. госп-ва – Х.: ХНАМГ, 2009.– 73 с.

Укладачі: С.О.Шубович, О.В.Вдовицька, Л.В.Дрьомова, Г.Л.Коптева, Л.С.Мартишова, Л.П.Панова

Рецензент: канд. мистецтвознавства, доцент О.С.Соловйова

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища, протокол № 3 від 5.11. 2009 р.

# ЗМІСТ

Стор.

ВСТУП. ПОНЯТТЯ АРХІТЕКТУРИ ЗГІДНО З ПРИНЦИПОМ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ .....	5
<b>1. ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "ПРОЕКТ БУДИНОЧКА В ЛАНДШАФТІ" .....</b>	<b>5</b>
1.1. Мета та завдання .....	5
1.2. Пошук природного фрагмента для будиночка .....	6
<i>Філософські та емоційно-образні засади природи</i> .....	6
<i>Відчуття цілісності природного фрагмента як об'єкта архітектурної композиції</i> .....	7
1.3. "Вживання" в ландшафт будиночка, що проектується.....	9
<i>Головне та другорядне. Роль будиночка в єдиній природно-архітектурній композиції</i> .....	9
<i>Просторово-часова структура. Композиційна циклічність, принцип "естафети"</i> .....	10
<i>Приклади послідовного виконання проектних завдань</i> .....	12
1.4. Технічне завершення - оформлення в графіці.....	23
Склад графічного завдання.....	23
Контрольні запитання.....	23
<b>2. АНТИЧНІ ОРДЕРИ.....</b>	<b>24</b>
<b>ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АНТИЧНІ ОРДЕРИ В МАСАХ" .....</b>	<b>24</b>
2.1. Мета та завдання .....	24
2.2. Головні поняття.....	24
2.3. Конструктивна система .....	24
2.4. Антропоморфність ордеру .....	25
2.5. Походження та склад ордеру.....	25
<i>Доричний ордер</i> .....	25
<i>Іонічний ордер</i> .....	26
<i>Корінфський ордер</i> .....	26
2.6. Пропорції .....	27
2.7. Елементи профілів (обломи).....	28
Склад графічного завдання "Ордери в масах" .....	29
<b>ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АНТИЧНА КАПІТЕЛЬ" .....</b>	<b>29</b>
2.8. Мета та завдання .....	29
2.9. Дорична капітель.....	29
2.10. Іонічна капітель.....	30
2.11. Корінфська капітель.....	30
Склад графічного завдання "Антична капітель" .....	30
Анотації до проектів англійською мовою .....	33
Склад пояснювальної записки до блоку завдань "Будиночок у ландшафті", "Античні ордери" .....	34
Контрольні запитання .....	34

<b>3. ПЕРЕХІД ДО СКЛАДНИХ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ КОМПОЗИЦІЙ. ДРЕВНЯ ГРЕЦІЯ, ДРЕВНІЙ РИМ.</b> .....	35
3.1. Принципи, мета, завдання .....	35
<b>ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АФІНСЬКИЙ АКРОПОЛЬ"</b> .....	36
3.2. Просторово-часова структура регіону Афін .....	37
3.3. Верхня площадка Акрополя (графічні завдання) .....	43
3.4. Панорами Акрополя та інтер'єри храмів (графічні завдання).....	50
3.5. Приклади пластичних фрагментів .....	54
Контрольні запитання.....	55
<b>ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "ФОРУМ ТРАЯНА"</b> .....	56
3.6. Трансформація композиції римських форумів як результат зміни соціальних умов та філософських концепцій (форум Романум, форум Цезаря, форум Траяна).....	56
3.7. Композиція форуму Траяна .....	57
3.8. Інтер'єрні перспективи форуму Траяна (графічні завдання).....	60
Контрольні запитання .....	68
Склад пояснювальної записки до блоку завдань "Древня Греція, Древній Рим".....	68
Склад графічного завдання "Древня Греція, Древній Рим" .....	68
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	69
<b>ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ПОКАЖЧИК</b> .....	71
<b>ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК</b> ... . . . .	72

## **ВСТУП. ПОНЯТТЯ АРХІТЕКТУРИ ЗГІДНО З ПРИНЦИПОМ СЕРЕДОВИЩНОГО ПІДХОДУ**

Сучасна наука все частіше звертається до середовищного аспекту життєдіяльності людини. Проблеми екологічного бачення постають на перший план у будь-якій діяльності. Особливо актуальними вони є у архітектурі і, зокрема, у містобудівній спеціальності.

За принципами середовищного підходу як методологічна база прийнято:

- розуміння архітектури не як окремої будівлі, а як частини довкілля з багатим духовним потенціалом;

- поєднання архітектурного проектування з рядом гуманітарних дисциплін: міфологією, історією філософії тощо, які розвивають загальне мислення і дозволяють зрозуміти довкілля як джерело образного впливу на архітектуру;

- урахування людини як суб'єкта сприйняття середовища та як масштабний стереотип. Це дає змогу прогнозувати враження майбутнього споживача" архітектури. Для цього в навчання введено курс "Рисунок людини та ландшафту", а вивчення "Нарисної геометрії" починається не з ортогональних проєкцій, не сумісних з чотиривимірним довкіллям, а з перспективи;

- розуміння довкілля як взаємодії внутрішніх та зовнішніх просторів. Довкілля розгортається як сценарій під час руху людини і містить у собі послідовно і домінуючий об'єкт середовища, і той об'єкт, який вводить у середовище архітектор.

Для усвідомлення естетичної сутності цієї послідовності в лекціях і вправах у першу чергу акцентується головний критерій мистецтва — катарсис, підкреслюється його часовий характер, пов'язаний зі зміною картин, що виникає при русі у ландшафті.

Перший етап у вивченні архітектури торкається її духовних аспектів. Це і чуттєве сприйняття архітектури як одухотвореного природою середовища, що "розгортається" під час руху людини, і сприйняття архітектури як філософського та художнього феномену, для якого природний ландшафт є образотворчим стимулом.

Це розуміння архітектури постає на першому етапі для студента двома перешкодами: недостатньою художньою підготовкою, що була менш примітна до входження у природу, та недостатньою креслярсько-графічною майстерністю. Таким чином, нове пізнання стимулюється не настановами, а відчуттям необхідності, що виникає у-самого студента.

Розробка концепції, що прийнята за основу курсу, належить д-ру архіт. В.Л.Антонову.

Тому на другому етапі акцентується графічна обробка фігур і малювання людини та ландшафту.

Третій етап стимульовано недоліками, які виявлено на перших етапах. Стає очевидною бідність мови, що нею оперує студент, для вирішення архітектурного завдання. Це розуміння стимулює звернення до класичної спадщини, тобто до історії розвитку художньої форми у мистецтві та архітектурі, до факторів, що породжують і змінюють її. Це звернення приводить до стиків з курсами "Історія мистецтва, архітектури та містобудування", "Композиція і курсами, про які було згадано вище.

Завдання з архітектурного проектування контактують з курсом "Історія філософії" у частині вивчення античної натурфілософії. Це дає змогу студенту сформулювати методологічну концепцію своєї проєктної роботи, порівняти філософські теорії з творами античного мистецтва та архітектури, а також зіставити їх з мистецтвом та архітектурою Давнього Єгипту і цивілізацій Передньої Азії, що базувалися на інших культурних традиціях.

## **1. ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "ПРОЕКТ БУДИНОЧКА В ЛАНДШАФТІ"**

### **1.1. МЕТА ТА ЗАВДАННЯ**

Архітектурна діяльність має двоєдину основу: прагматичну - створення умов для діяльності людини (трудова, побутова, відпочинку тощо) та художньо-образну, оприлюднену на духовний потенціал людини.

На першому курсі метою є навчити майбутнього архітектора розумінню духовної сутності архітектури. Для цього треба зрозуміти духовну сутність природного начала як стимулу до архітектурної діяльності взагалі.

Тому **головна мета першого проєкту** - дати розуміння архітектури як середовища, що оточує людину, де природний компонент відіграє вирішальну роль.

#### **Завдання:**

- а) зрозуміти середовище як першооснову архітектури, як підґрунтя для творчих пошуків архітектора;

- б) усвідомити архітектуру в цілому як частку загальної культури та художньої культури зокрема;

- в) відчутти, що середовище невід'ємне від людини, яка в ньому діє; тому позиція людини, її образне бачення, масштаб стають обов'язковою часткою архітектурного творіння;

- г) зрозуміти дію законів архітектурної композиції;

- д) навчитися передавати свої враження від середовища у графічній формі.

## 1.2. ПОШУК ПРИРОДНОГО ФРАГМЕНТА ДЛЯ БУДИНОЧКА

### ФІЛОСОФСЬКІ Й ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНІ ЗАСАДИ ПРИРОДИ

У природі вже закладено той контраст вражень, який треба відчутти, зуміти передати графічно, щоб потім перенести на власне архітектуру, на проєкт будиночка. Поєднати ворогуюче, за Гераклітом, означає створити найчудовішу гармонію.

Про такий контраст як про відчуття хаосу в гармонії всесвіту писав у своїх поезіях В. Соловйов:

Свет из тьмы. Над черной глыбой  
Вознестися не могли бы  
Лики роз твоих,  
Если б в сумрачное лоно  
Не впивался погруженный  
Темный корень их.  
("Мы сошлись с тобой недаром...")

У А.Фета дерева - це посередник, в якому поєдналися два контрастних світи - верхній і нижній; небесний, світлий та земний, куди лягає тінь від дерев:

Как будто чуя жизнь двойную  
И ей овеваны вдвойне, -  
И землю чувствуют родную,  
И в небо просятся оне  
("Заря прощается с зарею...")

Природа і людина зливаються у цілісний міфопоетичний образ у поезії Б.Пастернака:

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы,  
В локти, в уключины - о, погоди,  
Это ведь может со всяким  
случиться!...  
Это ведь значит - обнять небосвод,  
Руки сплести вокруг Геракла  
громадного,  
Это ведь значит - века наплотет,  
Ночи на щелканье славок  
проматывать!  
("Сложь весла")

Зовнішнє стає внутрішнім - човен стає серцем, що калатається у грудях людини. Та

одразу ж частина стає цілим - серце-човен постає людиною, а людина набуває розмірів всесвіту і ладна обійняти небо. Для неї вимір часу - століття, а ніч - та цінність, яку можна, від повноти щастя, марнувати на пташині співи. Темрява, ніч, безмежність стають антропоморфними метафорами в поезії Лесі Українки. Ніч може тремтіти, а море плакати, наче налякана людина, а людина - відчувати себе напруженим до відчаю всесвітом:

Хоч тремтить ся темрява безмежна,  
але хто збагне її тремтіння?...  
Так ідуть оці питання марні, як  
сумні невидні хвилі: блиск  
непевний дальнього сяння упаде і  
зникне, й розіб'ються думи-хвилі в  
темному просторі... Ніч темніє, і  
ясніють зорі, море плаче, й темрява  
тремтить...  
("У горі так ясно сяють зорі")

Мистецтво, породжене природою, має в своїй основі те, що Аристотель назвав мімізисом - наслідуванням природи. Сучасний філософ Й.Хейзінга коментує мімізис як наслідування космосу в його античному розумінні як вищого виявлення природи. Таке розуміння має космос за живу антропоморфну Істоту, величну і прекрасну, протиставлену хаосу, як світло протиставлене темряві, буття - небуттю.

Саме природа стала першоосновою найдавнішої прафілософії, де безмежна водна стихія Нун, темна Земля-Гея і туманний Тартар стають тими, хто дає життя яскравому блиску неба і сонця - єгипетському Ра, або грецьким Урану та Зевсу. "Так родяться великі міфи із туги за далеким, вищим" писав поет Антонич. Так народжується "геній місця", як його назвав Ле Корбюзьє, наслідуючи античних римлян, що наділяли будь-яке місце власним Генієм - Genius Loci - духом-охоронцем гаю, річки, окремого дерева або й цілого міста.

У змінах вражень, що їх дають зміни темряви і світла, затінені хащі та сонячні просторі галявини, народжуються хвилюючі відчуття, які Геракліт назвав **КАТАРСИСОМ**, а Аристотель висунув як головний критерій мистецтва [50].



Рис. 1 - Царськосільський палацово-парковий ансамбль. Єдність природи й архітектури

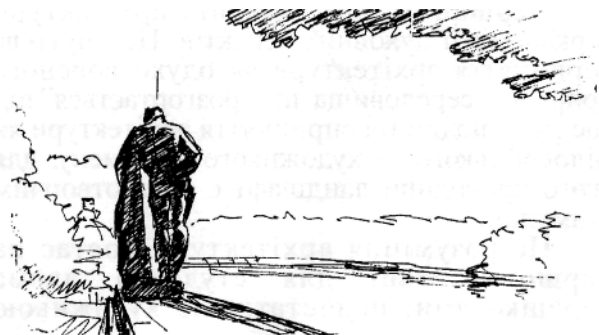


Рис. 2 - Царськосільський ансамбль. Камеронова галерея. Статуя Геракла, що фланкує розкриття на озеро

**ВІДЧУТТЯ ЦІЛІСНОСТІ  
ПРИРОДНОГО ФРАГМЕНТА ЯК ОБ'ЄКТА  
АРХІТЕКТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ**

а) Головне і другорядне, акцент і фон

Ефект катарсису в методологічному плані є першоосною у складному процесі формування **цілісності**. Він своєю силою збирає до купи враження від багатогранне діючого довкілля.

У цьому дія катарсису збігається з дією **ДОМІНАНТИ** - такої форми, що збирає навколо себе всі аспекти життя людини.

Для архітектури найсуттєвішою є **ландшафтна домінанта**. Велика гора, що панує в краєвиді, величне дерево чи водоймище стають тією формою, що метафоризує всю цілісність світу. Вона як посередник "зв'язує" небо із землею, людину з Всесвітом. Ніл та Лівійська гряда в Єгипті, Акропольська скеля в Атиці, гора Кронос в Олімпії на правах ландшафтних доміант підкоряють собі все менш значне, в тому числі і архітектурні витвори.

Так, у Царськосільському ансамблі під Петербургом головним є велике озеро. Архітектурні й скульптурні форми розташовані: так, що підкреслюють його домінуюче становище, не порушуючи природної цілісності краєвиду (рис. 1, 2).

**ЩО Ж ОБУМОВЛЮЄ ЕСТЕТИЧНУ  
ЦІЛІСНІСТЬ ОБРАНОГО ЛАНД-  
ШАФТНОГО ФРАГМЕНТА?**

**Перша умова** - це форма, що може стати посередником між камерним світом людини та категоріями більш високого порядку. У парку такою формою може стати дерево, що вільно росте на галявині і освітлене сонцем; це може бути пагорб або озеро в оточенні маси дерев, великий камінь або цікавий куц. Тобто це повинна бути форма, що "держить" якийсь простір навколо себе. **Співвідношення такої ландшафтної форми, що "підкоряє" собі інші, тобто акценту і фону, створить характерний образ саме цього місця.** А відчуття цих ландшафтних відношень у аспекті відношень "людина-світ", дасть і відчуття прилучення до певної загадки, таїнства, "міфу місця", "генію місця", тобто до архітектури.

У виявленні відношення людина-світ має братися до уваги **масштаб** простору галявини і його співвідношення з людиною - **масштабність**. Для відчуття масштабності всі малюнки починаються з введення у ландшафт людини: (рис. 10,12)

Положення очей людини, що стоїть, виявляє **лінію обрїю**, яка, в свою чергу, дає уявлення про положення людини у просторі і про характер рельєфу землі. Високий чи низький обрї фіксує положення людини на верхівці крутосхилу чи під схилом пагорба, у низині.

Дві або три фігури людей, намальованих у перспективі, дадуть уявлення про просторову дистанцію - глибину та ширину галявини (рис. 3).

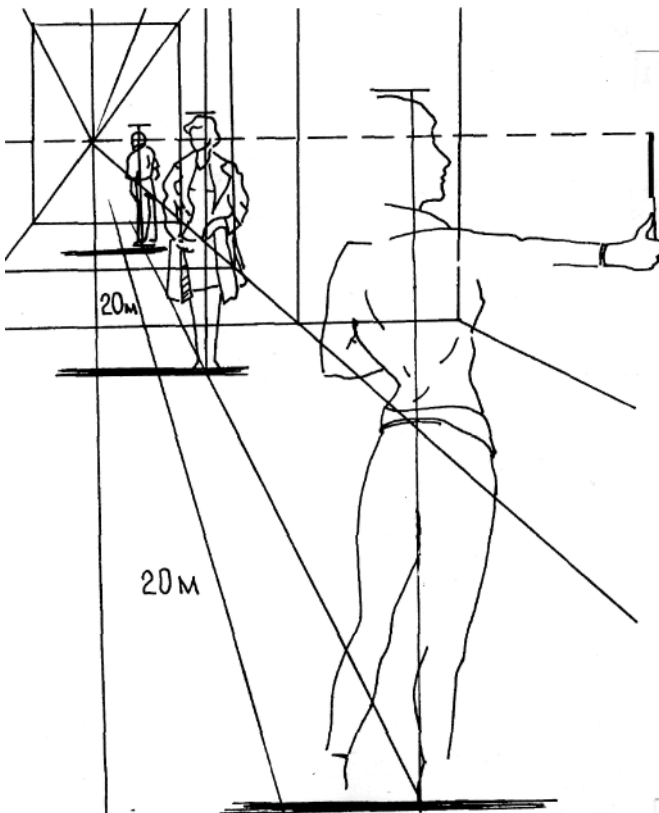


Рис. 3 - Співвідношення простору й фігури людини. Скорочення фігури в перспективі.

Катарсис - нравственне чи моральне очищення через страждання (Аристотель)

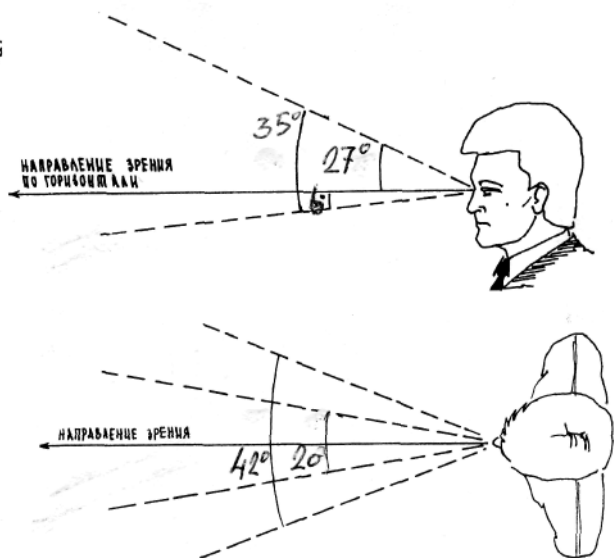


Рис. 4 - Урахування особливостей зорового сприйняття. Зорові кути по вертикалі й горизонталі.

## б) Просторово-часова структура

Яскравий приклад просторово-часової структури дає фіванський храм Амона у Карнаці (курс "Історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудівництва). Ритм руху процесії задано рядом просторів. Простір поволі стискається і поділяється на фрагменти, що ведуть до кульмінації - святилища, де в темряві палахкотить світло Амона-Ра. Але за цією стискаючою душою темрявою знов слідує світло і простори - спочатку озера, а далі - знову Нілу. І кожне враження від конкретного простору - алеї сфінксів чи гіпостільного залу - залежить від того, що людина пережила до того і що на неї чекає далі. Бо ж увесь цей шлях вже було пройдено не одноразово, він добре відомий, але від того - не менш вражаючий.

Цей фактор часового впливу - залежність кожного враження від попередніх-отримав назву "апперцепції".

У чуттєво-образному плані єдність цих категорій виступає в античних філософів. Це "шлях уверх" і "шлях униз" за Гераклітом, або вихревий характер побудови світу в Емпедокла [27, с.368, 406].

**Як же передати в архітектурному проекті просторово-часову структуру? Мабуть, її можна передати так, як це роблять у кіномистецтві - рядом послідовних кадрів. Темні кадри змінюються світлими, вузькі та затінені алеї - вільними, залитими світлом просторами галівини чи озера, уповільнені ритми на дальніх підходах - прискоренням акцентів при наближенні до головного.**

Крім перспективних зображень, виконаних з позиції людини, що рухається, результат просторово-часових впливів графічно узагальнюється у перспективі "з пташиного польоту" (рис. 5).

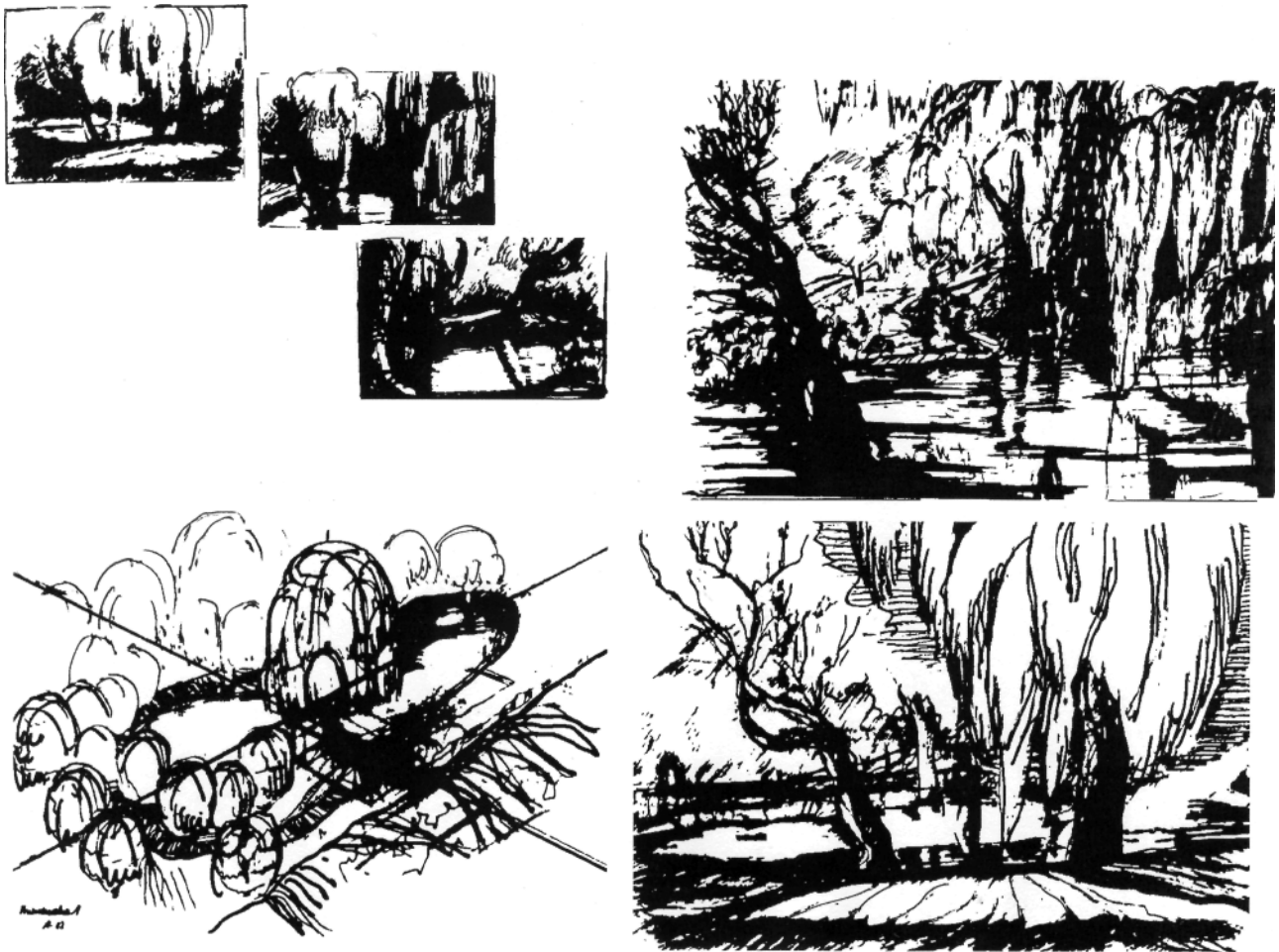


Рис. 5 - Ескізування просторово-часової структури

ландшафту (студ. гр. А-1.2, Л.Кузнецова).



### 1.3. "ВЖИВАННЯ" У ЛАНДШАФТ БУДИНОЧКА, ЩО ПРОЕКТУЄТЬСЯ

Головне та другорядне. Роль будиночку в єдиній природно-архітектурній композиції

Поняття "будиночок" щодо даного проекту включає у себе виділений внутрішній простір - кімнату, без службових приміщень. Вони умовно виключені, бо їх вплив може ускладнити завдання. Кімната вважається житловим приміщенням і має спокійну форму паралелепіпеда.

Галявина повинна правити за своєїрідний "хол" перед будинком. Щоб не порушувати

первісної композиції треба зберегти функції **головного** - дерева, каменя чи озера; співвідношення домінуючої форми з фоном, а також горизонтальних та вертикальних координат, притаманних цьому місцю.

**Тобто ландшафтна домінанта зберігає своє значення, а будиночок, що вписується, займає підлегле фонове становище.**

Будиночок повинен бути розміщений так відносно пройденого шляху, щоб він не губився на галявині, але і не був загроміздкий для неї.

**Тут вступає у дію друга умова збереження цілісності середовища - орієнтація внутрішнього простору будиночку на домінуючу ландшафтну форму.**

#### *Завдання з курсу "Історія філософії": графічна інтерпретація натурфілософської концепції*

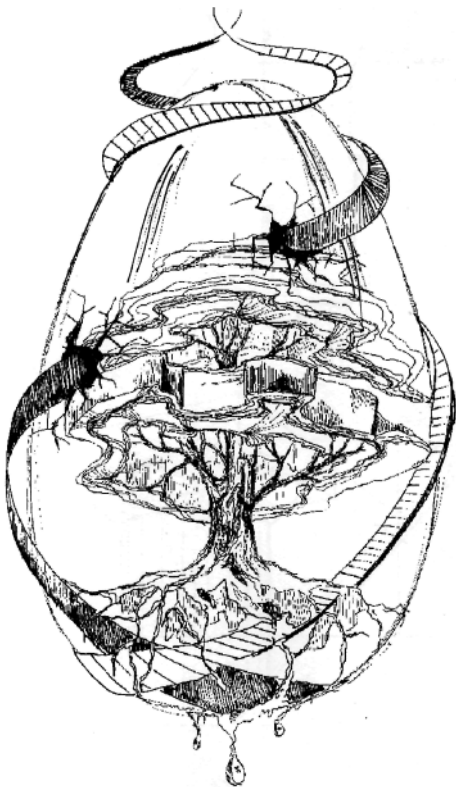
Цілісність архітектурного проекту йде від відчуття цілісності світу, від того як людина відчуває свою роль у світі. Курс "Історії філософії" дає студенту розуміння відношення людина-світ, яке варіювалося протягом століть, залежно від соціальних умов, традицій, культурного розвитку.

Це відношення, сформульоване як "макрокосм-мікрокосм", знаходить відображення у історії розвитку архітектури і містобудівництва. Їх розуміння дозволяє правильно оцінювати і

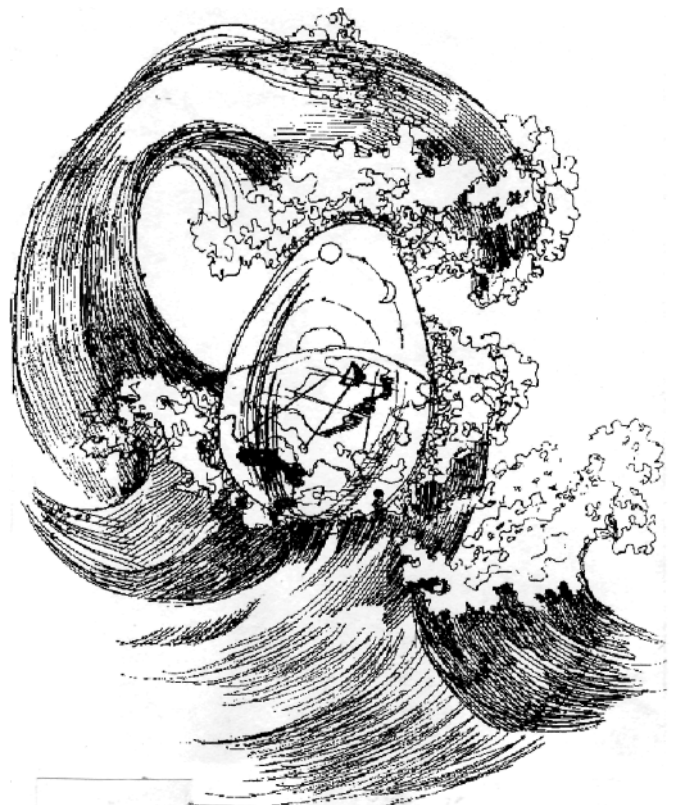
тенденції розвитку сучасної архітектури.

Яскраві й образні концепції створили античні грецькі натурфілософи, мислення яких ще не відокремилось від переживання природи як першооснови буття. Не менш образною є рання філософія Сходу (рис. 6).

Розуміння філософських систем і їх історичного розвитку дозволяє образно виразити ту чи іншу концепцію у графіці і використати її як методологічну основу свого проекту.



Філософська концепція Дао (рисунок студ. гр. А-1.2, О.Крищенко).



Філософська концепція Фалеса. Вода як першостихія. (рисунок студ. гр. А-1.2, А.Рябокоть).

Рис. 6 - Завдання з курсу "Історія філософії".

**ПРОСТОРОВО - ЧАСОВА СТРУКТУРА.  
КОМПОЗИЦІЙНА ЦИКЛІЧНІСТЬ,  
ПРИНЦИП "ЕСТАФЕТИ"**

У композиції, що розглядається в проекті, беруть участь два простори: зовнішній - галявина і внутрішній - кімната., **Композиція як цілісність можлива лише за умови, що обидва простори орієнтовані на одну і ту ж домінуючу форму**, наприклад, на дерево. Але у сприйнятті людини, що відбувається в часі, це дерево буде сприйматися по-різному.

Тут ми зустрічаємося з принципом, що прийнятий у мистецтві та міфах: з своєрідним **циклом, замкненим на одній формі**. Наприклад, у вірші М.Ю.Лермонтова "Сон" діє такий принцип естафети: один образ народжується з другого і все об'єднує домінуюча тема сну (рис.7) [50].

Міфологічний зміст циклу йде від природних циклів сонячного ходу по небу, циклів вегетації рослин тощо. Він виражає притаманну людині думку про стабільність світу, про вічне вмирання і народження, проходження крізь хаос і знаходження космосу, яке ніколи не скінчиться. Цей аспект прямо зв'язаний з ідеєю катарсиса [50].

**В архітектурній мові катарсис виявляється через подолання темряви і вихід до світла. За проектом, людина проходить з галявини крізь затінений вхід до кімнати, підходить до вікна і знову бачить те ж дерево, що її приваблювало раніше. Але бачить його вже в іншому світлі.**

Загадка, що її наче було розгадано при вході на галявину, розігрується знову [50, с. 26 - 27].

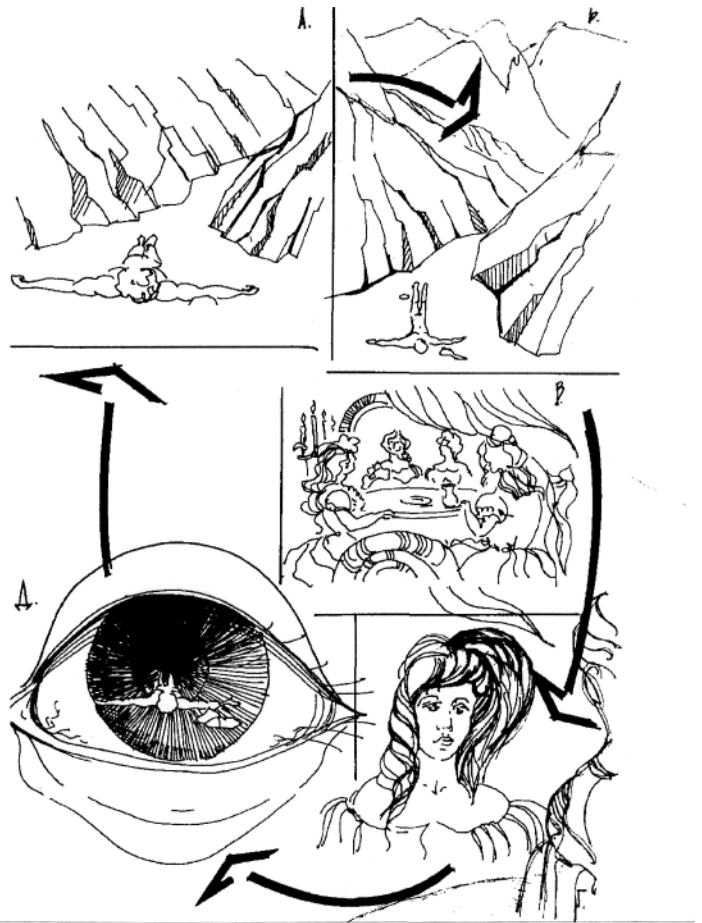


Рис.7 - Графічна інтерпретація вірша М.Ю.Лермонтова на «Сон» (студ. Г.Волокитін, І.Шарапов)

**Клаузура "Просторово-часова структура діяльності як матеріальна основа композицій".**

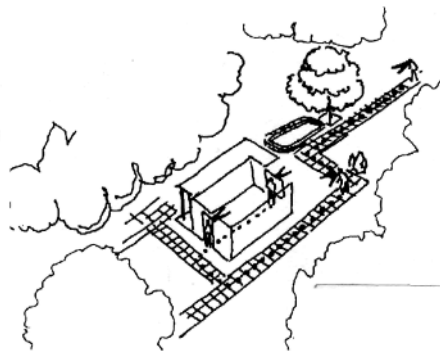
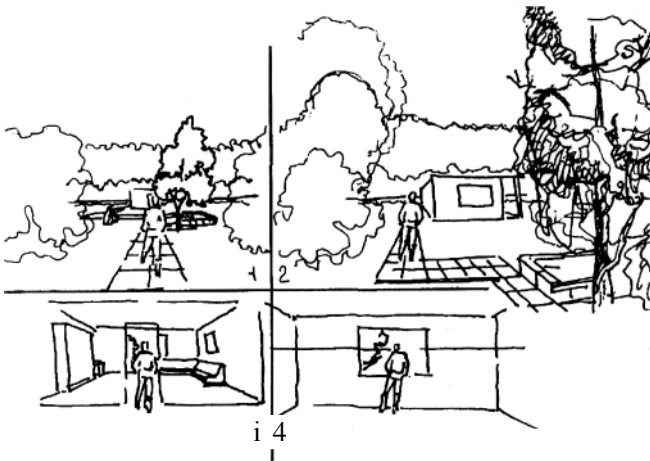


Рис. 8 -  
Приклад  
Виконання  
клаузури (студ.  
гр. А-1.2,  
М.Сухін).

У завданні поняття "діяльність" треба розуміти як ходу до житлового будиночку. Цією поки ще простою діяльністю обумовлено композицію, яка "розгортається" у відповідності з сприйняттям за ходом руху (рис. 8). Тут діє "принцип естафети", яку передають один одному домінуючі по черзі

дерево та будиночок (Так само передають естафету домінянти статуя Афіни Промакос і Парфенон на афінському Акрополі). Завершення знову те саме дерево - повертає глядача до початку; формується композиційний цикл - коло.

Принцип композиційної циклічності виявлений у багатьох творах мистецтва. Так, у фільмі А.Тарковського "Дзеркало" принцип

### **КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЦИКЛІЧНОСТІ**

поєднаний з циклічністю міфопоетичною, що, у свою чергу, йде від переживань людиною станів природи. Кінофільм "Дзеркало"- один з найкращих творів, що розкриває тему світу природи як духовного праначала людини (рис. 9). Ліс і будинок тут становлять певне ціле - лоно, з якого вийшла людина і куди вона вертається знову і знову, бачачи себе наче у дзеркалі, яке поєднує минуле і майбутнє, народження та смерть. Ландшафтно-світлові протиставлення лісу, поля, гори і знову лісу становляться у фільмі протиставленням етапів життя людини, як вічного кругообігу життя природи. Лісовий будинок становить космічне і материнське начало, що замикає життєве коло. З нього походить і в нього знову повертається життя людини, щоб знову птахом вилетіти у світ.

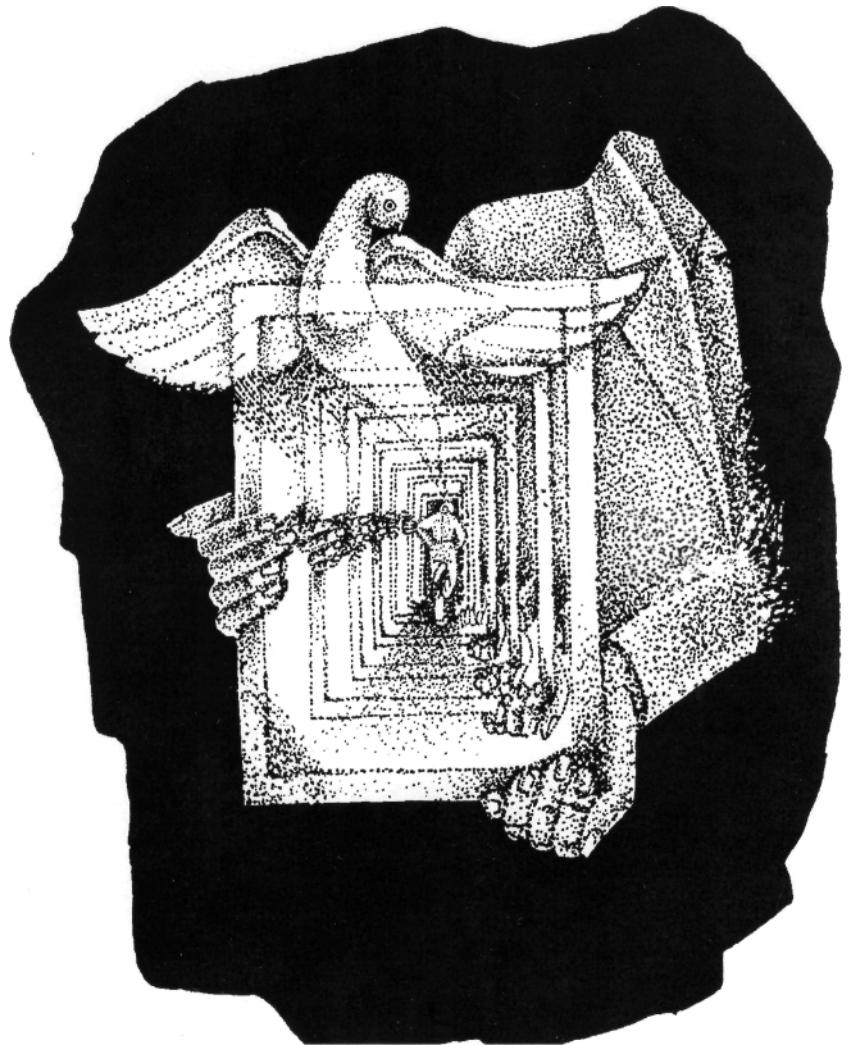


Рис. 9 - Рисунок студ. О.Савлюк до фільму А.Тарковського "Дзеркало".

### ***Клаузура "Просторові співвідношення домінуючої ландшафтної форми, будиночка і людини"***

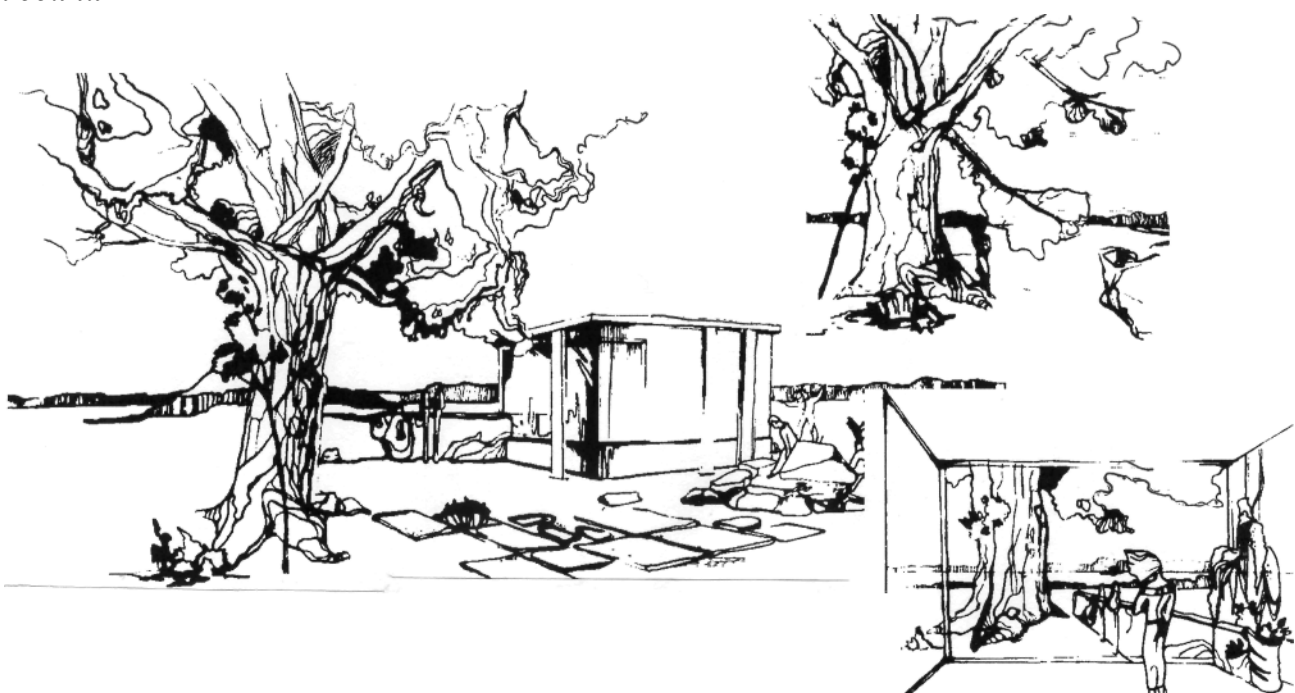


Рис. 10 - Масштабні відношення дерева, людини і будиночка як спосіб передання емоційних переживань (рисунок студ. гр. А-1.2 С.Босенко, керівник проф. В.Л.Антонов).

Визначення масштабних співвідношень людини і ландшафтної форми (дерева), обраної для виконання проекту



Рис. 11 - Рисунок у - парку до проекту "Будиночок у ландшафті". Співвідношення людини і дерева (студ. гр. А-1.2, Г.Гамалей).

### Вивчення фігури людини в русі

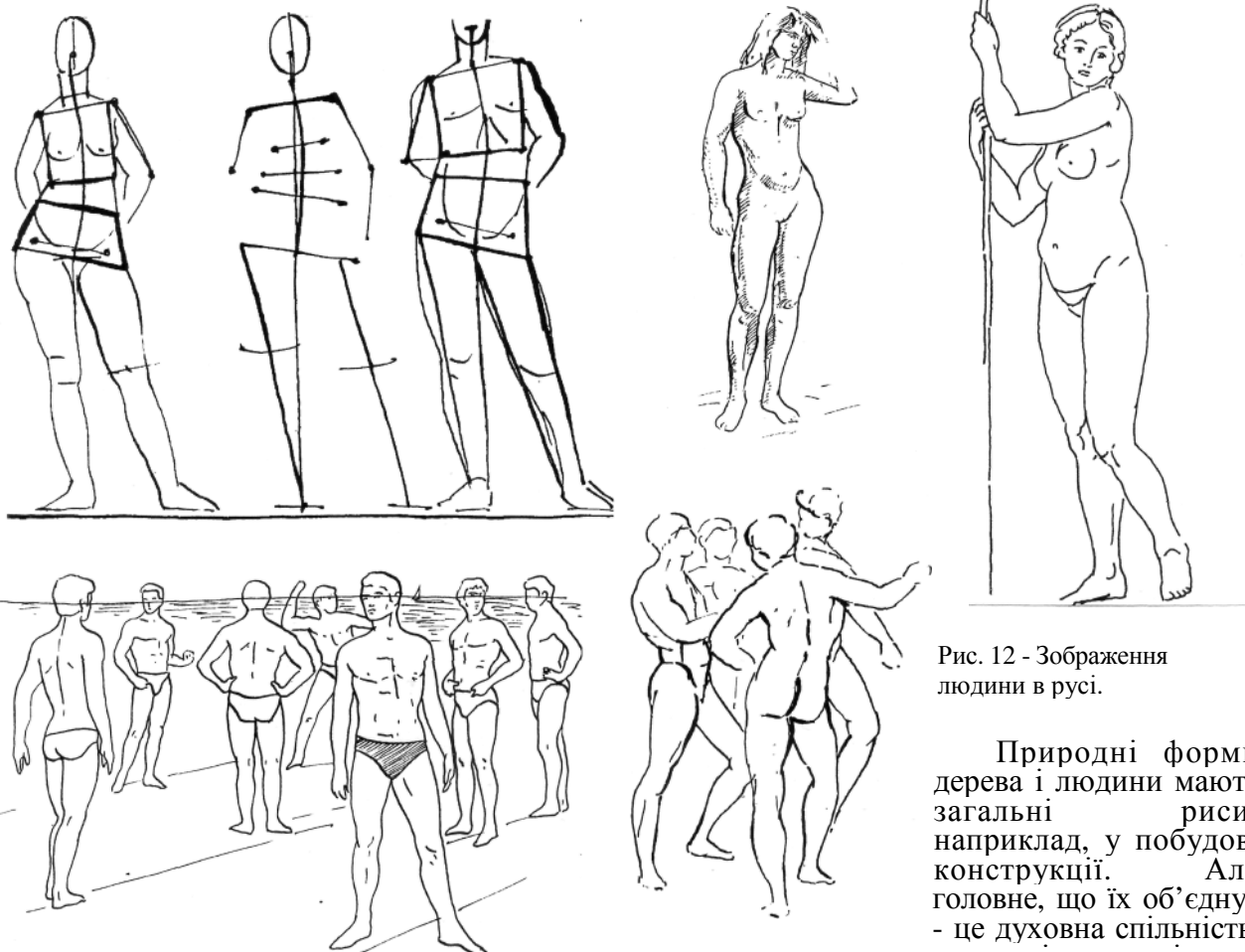


Рис. 12 - Зображення людини в русі.

Природні форми дерева і людини мають загальні риси, наприклад, у побудові конструкції. Але головне, що їх об'єднує - це духовна спільність, причетність до світу, до краси, до Космосу.

Вписування будиночка у просторово-часову структуру ландшафту (виконується в натурі).

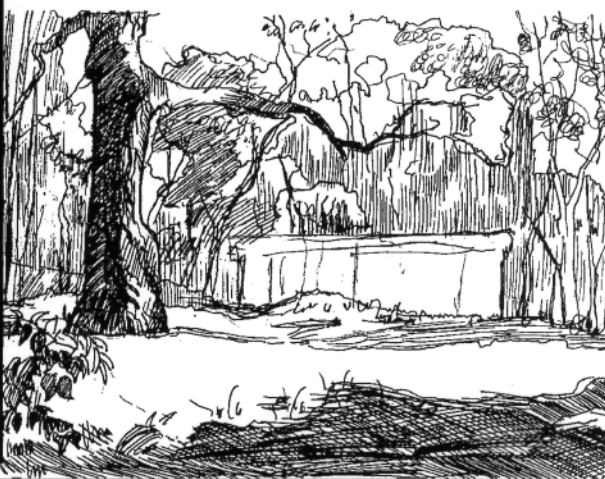
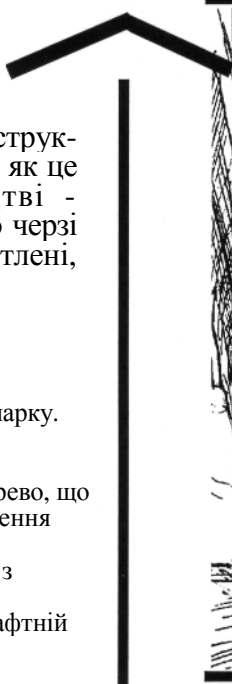


Рис. 13-Просторово-часова структура ландшафту

Просторово-часову структуру можна передати так, як це роблять у кіномистецтві - послідовним рядом, де по черзі з'являються темні та освітлені, затісні та простори кадри.

1. Вигляд освітленого сонцем "головного" дерева з глибини парку.
2. Вигляд дерева через куліси фланкуючих дерев.
- 3, 4. Галявина, яку фланкує дерево, що само стало "екраном". Розміщення будиночку.
5. Вигляд домінуючого дерева з інтер'єру будинку. Замикання композиції на головній ландшафтній формі.



Студ. гр. А-12 Г.Гамалей,  
Керівник Л.П.Панова.



Вписування будиночку у перспективу «з пташиного польоту»

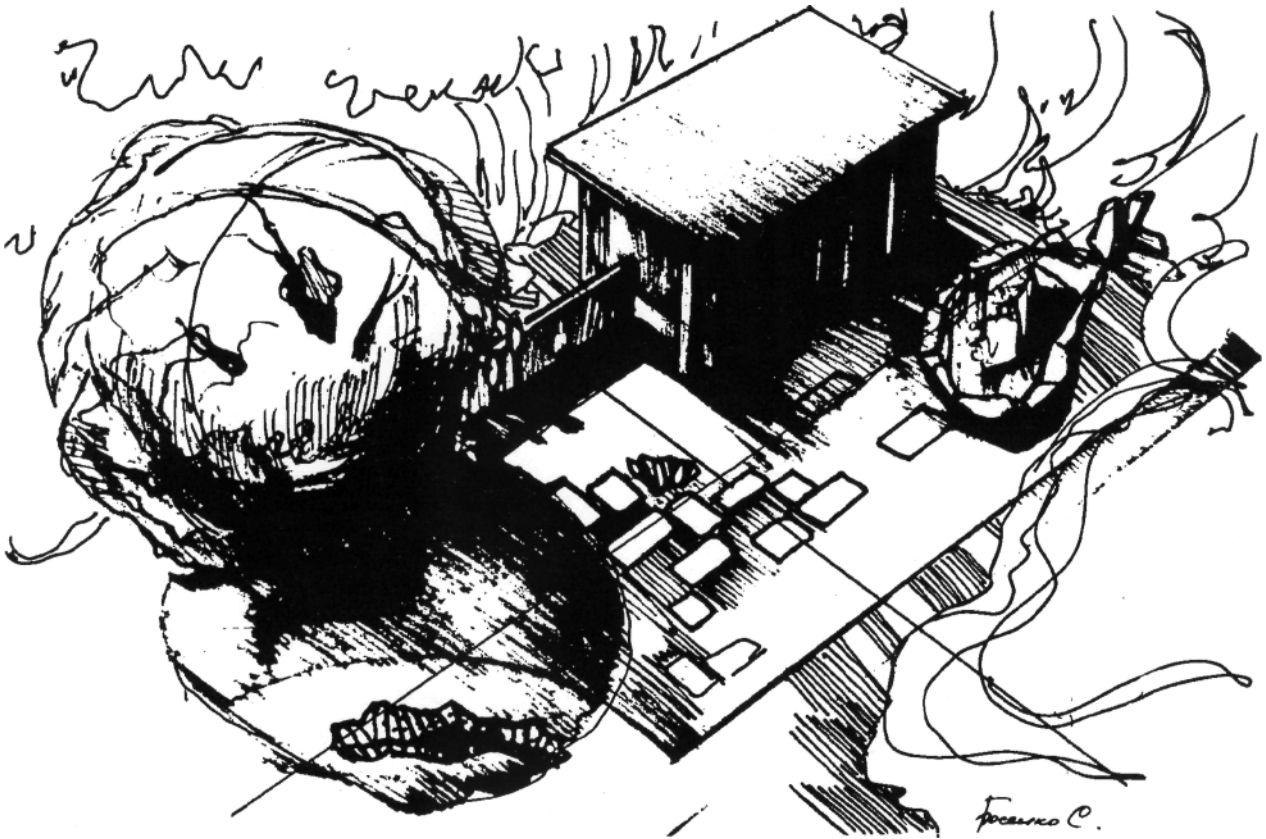


Рис. 14 -  
Пошук масштабних співвідношень та графічної обробки. Студ. гр. А-1.2. С.Босенко.



Рис.1 5 - Ескізування.

Галявину окреслено просторовими формами - т.з. "екранами". Дерево в середині є формою - "скульптурою", що домінує у просторі галявини. При ближчому підході домінуюче дерево набуває якості "шарніра", що фіксує поворот у напрямку руху.

Та ж закономірність визначає і композицію самого будиночку.

*Завдання: "Геній місця" як образно-емоційне відчуття обраного ландшафтного фрагмента.*

Вправа виконується на основі вивчення курсу "Міфологія".

Дерево-світ-космос - це прадавнє міфологічне поєднання одиничного та загального, перенесення рис знайомого предмета на незнайомий всесвіт є діючим і тепер, у час раціонального мислення. Те, що раніше поставало міфом, тепер постає не менш хвилюючою метафорою.

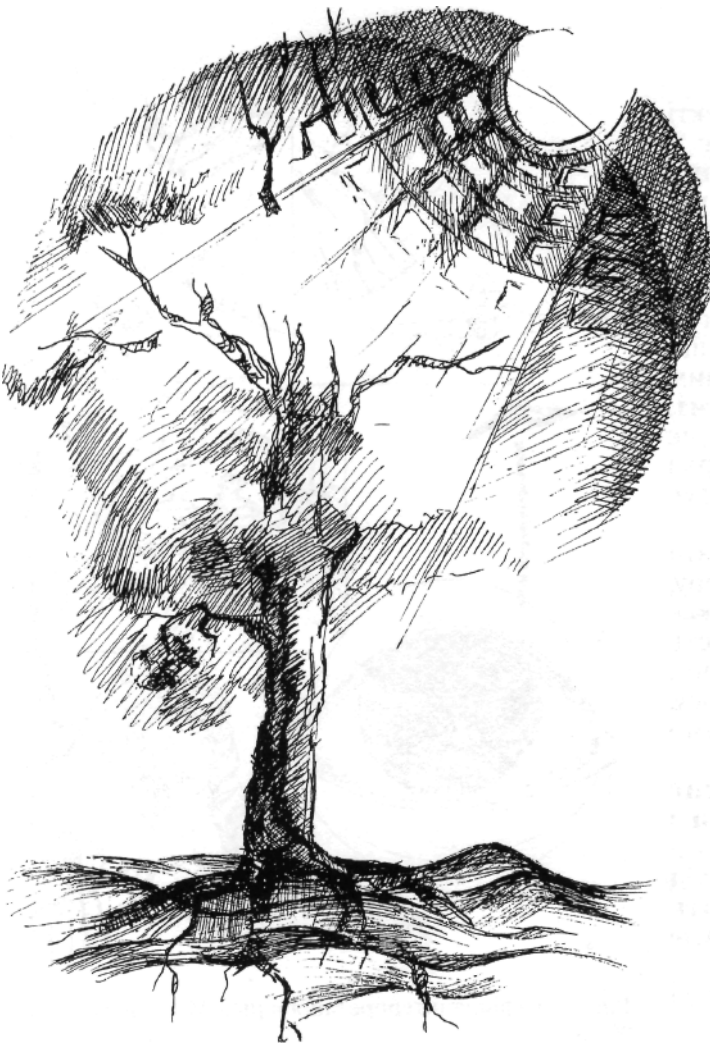


Рис. 16 - Малюнки до вправи "Геній місця"

Рисунок студ. гр. А-1.2. А.Солнцева



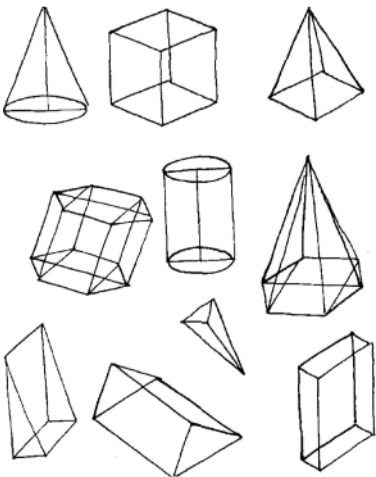
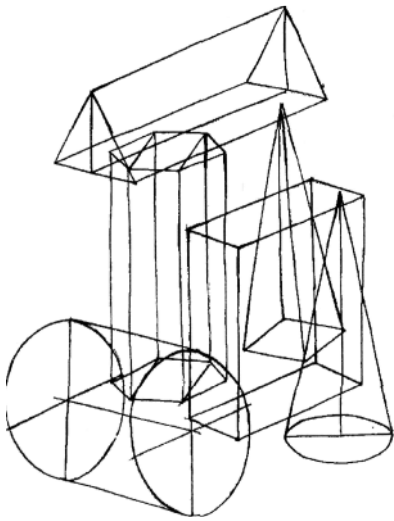
### ПРОСТРАНСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛАНДШАФТНОГО ФРАГМЕНТА

В СТАРОМ ДУБОВОМ БОРУ  
ДЛЯ МЕНЯ ОДНО ЗАГЛЯДЕНЬЕ  
ЗВИНУ КАК ОДЕЛИСЬ ЪКОРУ-  
ВСЯКИЕ ЧУДОВИЩА И  
ПРИВЕДЕНІЯ.  
СТАРИЕ СУЧЬЯ, КОРАГИ И ПНИ  
ПРИРОДЫ ЛЕСНОЙ- ОКАЖІЯ.  
Я С УДОВОЛЬСТВИЕМ ЦЕЛЫЕ  
ДНИ  
ПРОВЕЛА БЫ У ЭТОЙ  
ФАНТАЗИИ.

Рисунок і вірші студ.  
гр. А-1.2 О.Савлюк

## Вивчення графічних прийомів

Графічні вправи



Вивчення робіт майстрів графіки



Дерево. Копія з малюнка  
Леонардо да Вінчі (студ.  
гр. А-1.2, Г.Волокітіна).



Рис. 17 - Графічні вправи.

Копії класичних вірців  
(студ. гр. А-1.2, Г.Волокітін,  
Л.Артемьєва).



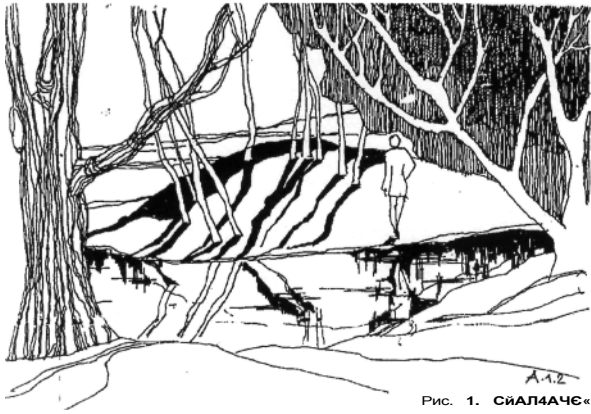


Рис. 1. СЯЛАЧЕКО



Рис. 2. СКАДАЧЕНКО

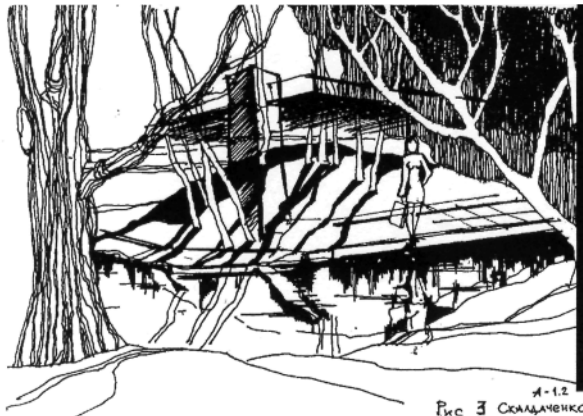


Рис. 3 СКАДАЧЕНКО

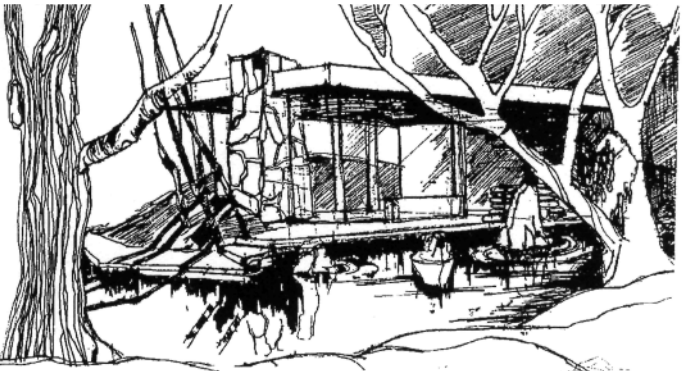


Рис. 18 - Ескізування. Пошук графічної виразності (перехід від натурного малювання до аудиторної обробки в тушовій графіці)

Малюнки А.Скалдатенка  
Керівник Н.І.Криворучко.

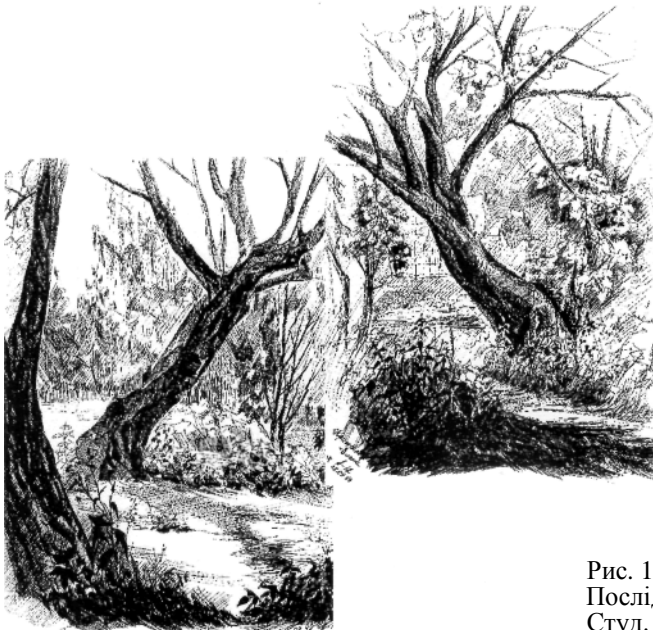
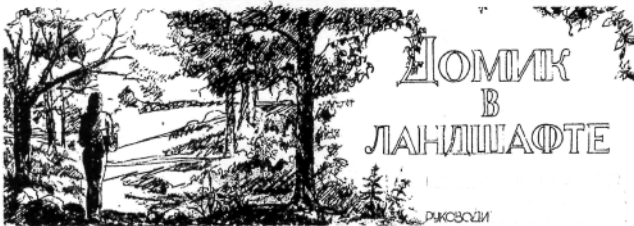
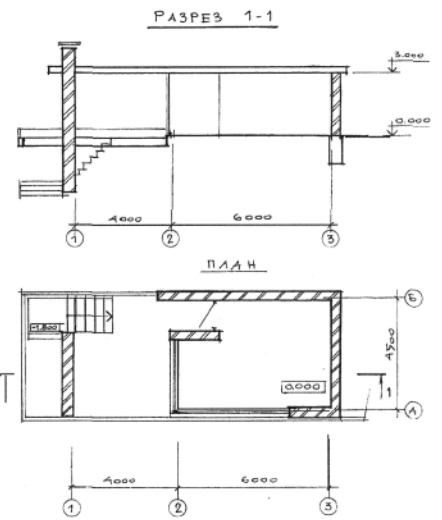


Рис. 19-Натурні малюнки і проект "Будиночок у ландшафті".  
Послідовність просторово-світлових вражень.  
Студ. гр. А-1.2. О.Крищенко. Керівник Л.В.Дрьомова

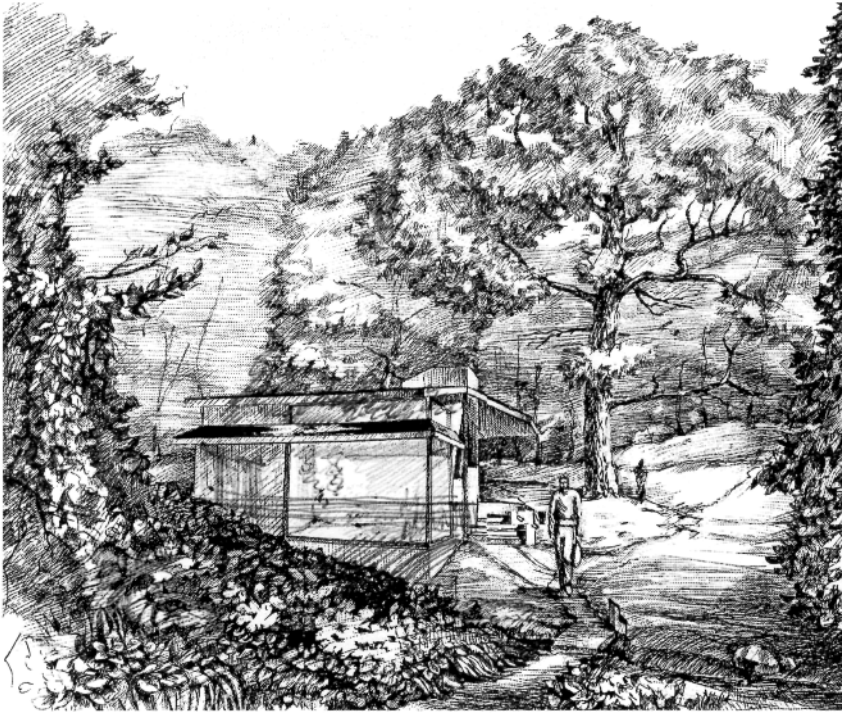


Рис.20 -  
Фрагменти проектної графіки (масштаб близький до оригіналу). Студ. О.Саратов, керівник О.В.Вдовицька

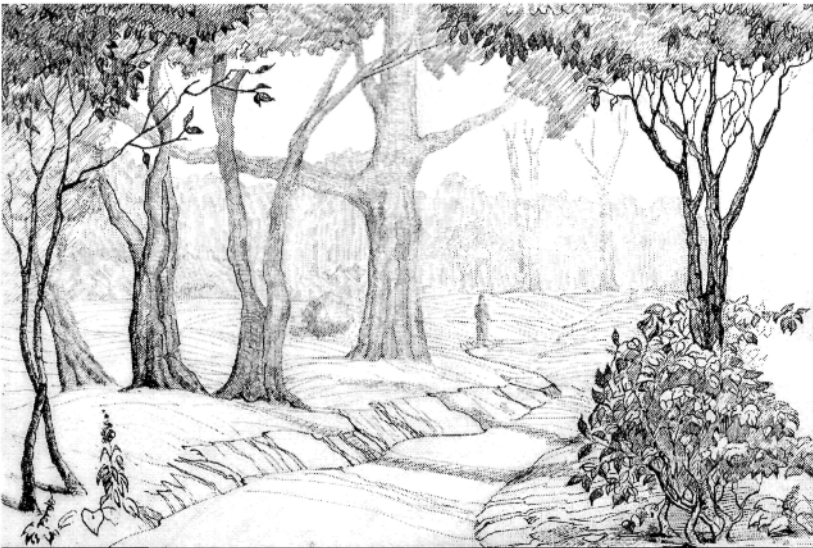
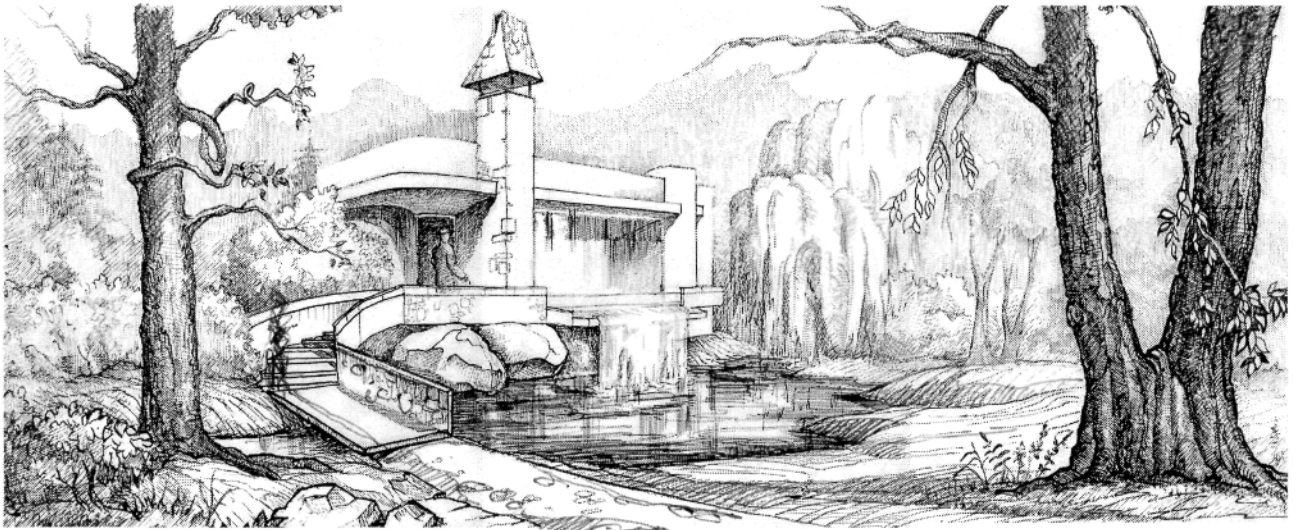


Рис.21-Фрагменти проекту "Будиночок у ландшафті" з ескізами графіки ландшафтних форм. Студ. О.Топоркова, керівник Є.А.Маковкін

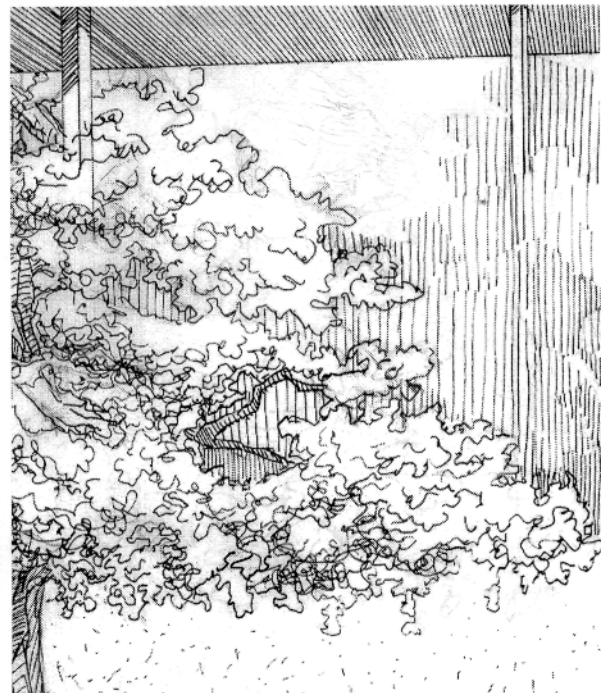
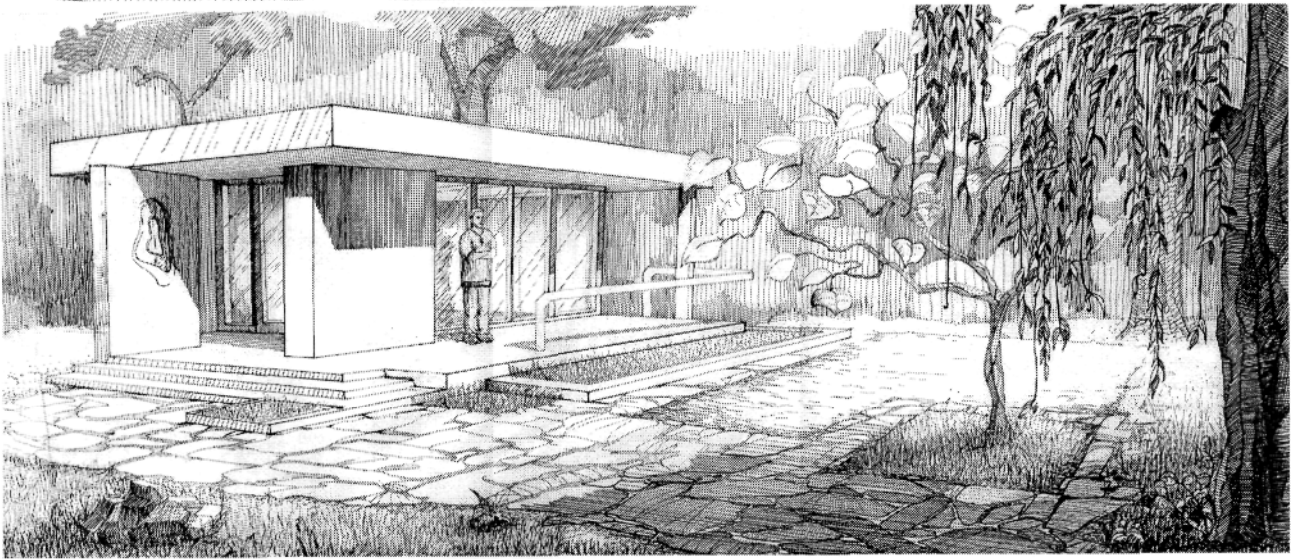
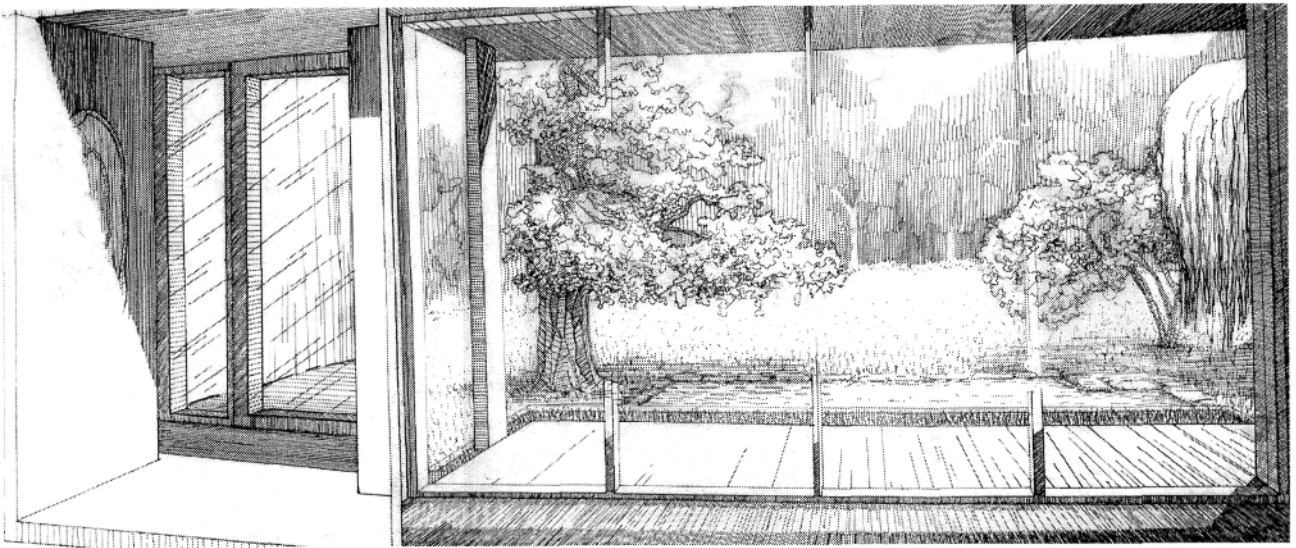


Рис.22 -  
ПРОЕКТ "БУДИНОЧОК У ЛАНДШАФТІ"  
Студ. гр. А-1.2 С.Калужний, керівник  
О.В.Вдовицька

Зображення дерева. Фрагмент фінального кадру

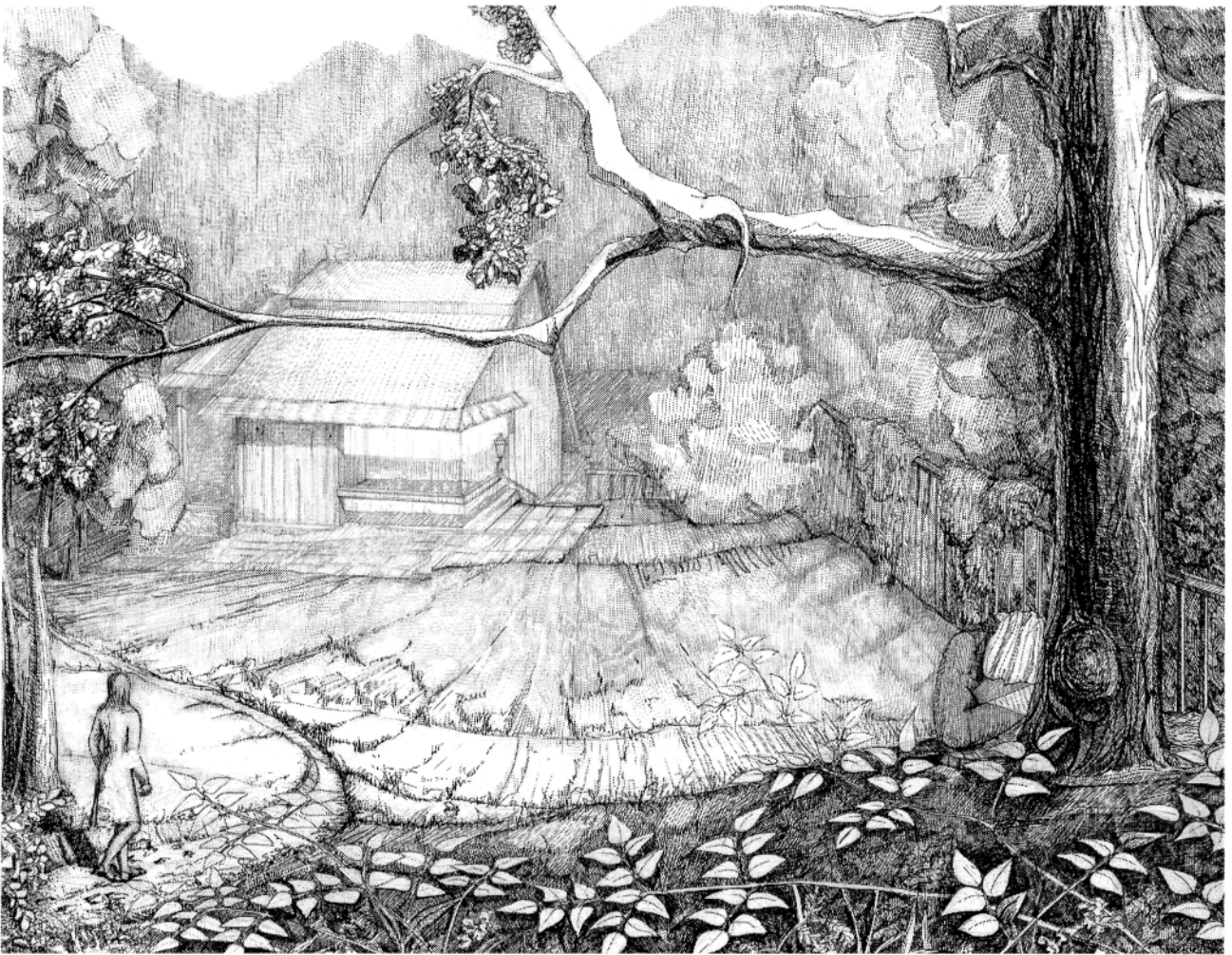
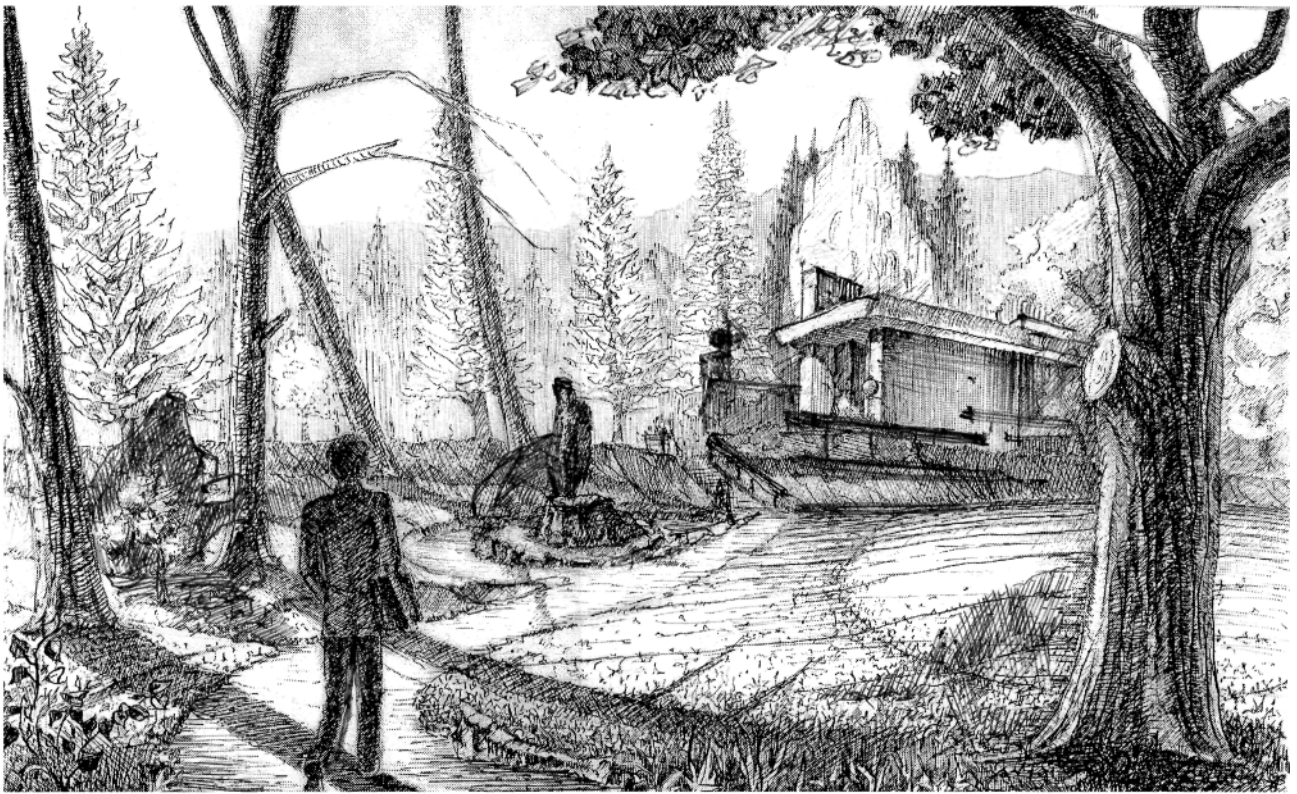


Рис.23 - Фрагменти проекту "Будиночок у ландшафті". Студ. В.Євченко і М.Єлісеєва, керівник С.О.Шубович.

#### 1.4. ТЕХНІЧНЕ ЗАВЕРШЕННЯ - ОФОРМЛЕННЯ У ГРАФІЦІ

Ця стадія починається з графічних вправ і виконання копій графічних робіт майстрів. Далі відпрацьовується робота пером або рапідографом.

**Головною умовою графічного оформлення є передача "скульптурності" форм.** Світлотінь повинна не ділити форму на площини, а підкреслювати її об'єм. Тому поверхні стін будиночка не повинні ділитись на освітлену і тіню, бо таке зображення візуально "розкладає" цілісну форму на дві частини. Освітлений будиночок, таким чином, буде гармонійно контрастувати з нейтральним "огороженням" галявини (рис. 23,22).

Важливим є і контраст першого та дальнього планів. Перший план більш контрастний за рахунок світла і тіні, що беруться у "повну силу". Чим далі углиб, тим контрасти світла і тіні зменшуються і врешті решт майже зникають. Тим самим виявляється **повітря**, що наповнює простір галявини. Той же принцип діє по вертикалі: зменшення контрастів зверху вниз (рис. 22-26).

Різні просторово-світлові переходи - різкі чи м'які - здатні передати ефект катарсиса чи аури - напруженості чи легкості у відносинах людини та світу.

Графічна обробка повинна також виявити **тектонічну основу** конструкції будиночку, його несомі елементи -, та ті, що їх несуть.

Обов'язковим є введення у малюнок людей, їх розташування повинно ввійти у ритм кадру, підкреслити направленість до головного у цьому кадрі.

#### СКЛАД ПРОЕКТУ

Виконується разом із курсом

1. Малюнки галявини і людини (у тім числі вивчення умов перспективних скорочень фігури)
2. Малюнок галявини у перспективі "з пташиного польоту"
3. Графічна інтерпретація образу галявини
4. Малюнки до вправи: "Графічне вираження катарсису в природі, мистецтві, міфології, архітектурі"
5. Графічна обробка геометричних фігур та поверхонь
6. Копії робіт майстрів графіки
7. Ескізи графічної обробки ландшафту
8. Ескізи введення будиночка в ландшафт
9. Графічна інтерпретація композиції вірша М.Ю. Лермонтова "Сон"
10. Малюнок галявини з будиночком у перспективі "з пташиного польоту".
11. Клаузура "Просторово-часова структура діяльності"
12. Видові перспективи ландшафту з будиночком за напрямком руху
13. Пояснювальна записка з анотаційним текстом іноземною мовою (розділ "Будиночок у ландшафті")

"Малюнок людини і ландшафту"

"Формування художнього образу"  
"Композиція"

"Академічний рисунок"

"Композиція"

"Композиція"

"Іноземна мова"

#### КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Охарактеризуйте емоційно-образні засади природи.

2. Яку роль грає природний ландшафт у створенні архітектурного об'єкту?

3. Як треба розуміти архітектуру у середовищному контексті?

4. Пояснити філософські та емоційно-образні засади природи.

5. Як діє ефект катарсису у формуванні відчуття цілісності середовища? Яка роль темряви і світла у формуванні катарсиса?

6. Що обумовлює естетичну цілісність архітектурно-ландшафтного фрагменту середовища?

7. Визначте головне і другорядне, акцент і фон у природному фрагменті, обраному для проектування.

8. Яку роль грає лінія обрису у зображенні ландшафту?

9. Якими засобами передається повітряність у графіці?

10. Обґрунтуйте дві умови естетичної цілісності обраного ландшафтного фрагмента.

11. Яка архітектурно-ландшафтна форма

може стати посередником між камерним світом людини та категоріями більш високого порядку?

12. Що таке "домінанта" (архітектурна, ландшафтна)?

13. Що дає в образному плані орієнтація внутрішнього простору (будиночка) на домінуючу ландшафтну форму?

14. Що таке "просторово-часова структура", стосовно архітектурно-ландшафтного середовища?

15. Як же передати в архітектурному проєкті просторово-часову структуру?

16. Що таке апперцепція? Яка її роль у архітектурі?

17. Яка умова формування композиційної циклічності?

18. Що таке "принцип естафети". Наведіть приклади.

19. Що становить матеріальну основу композиції?

20. Що складає поняття "геній місця"? Який його міфологічний зміст?

## ТЕМА 2

### АНТИЧНІ ОРДЕРИ

#### ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АНТИЧНІ ОРДЕРИ В МАСАХ"

##### 2.1. МЕТА ТА ЗАВДАННЯ

Розуміння природи як основополягаючого начала буття відтворено античністю у філософії, мистецтві, архітектурі. Архітектурний спосіб мислення античності створив узагальнюючу модель природи у її філософсько-естетичному прояві. Ця модель відтворена у давньогрецькій ордерній системі. **Грецька ордерна система увібрала весь спектр притаманних античності міфологічних та філософських уявлень про світ, як про скульптурний, антропоморфний, чуттєвий Космос.**

Синкретичне (поєднує) античне мислення створило образну систему, де ордерні композиції були пластичним вираженням загально-космічної будови.

Таким чином, мета роботи - вивчення грецького ордеру не через його формальні креслення, а через розуміння його як синтезуючої системи.

Завдання:

- зрозуміти філософський та міфологічний сенс ордеру;
- зрозуміти ордер як тектонічну систему;
- набутись графічної майстерності.

##### 2.2. ГОЛОВНІ ПОНЯТТЯ

Ордери в Давній Греції з'явилися у період архаїки, їх поява пов'язана з переходом від дерев'яного та сирцевого будівництва до каменю - мармуру та вапняку. Цей перехід було обумовлено становленням грецьких **полісів** - міст-держав. Нові відносини вимагали і нових громадських споруд - великих і довговічних. У архітектурі формувались нові типи громадських будівель: **храми, стої** та ін. Храм ставав центром полісного життя. Він замінив собою відкриту священну ділянку зі статуєю божества, що стояла, як правило, під деревом (наприклад, статуя Артеміди у Ефесі) або у дуплі дерева (наприклад, статуя Артеміди в Охромені). Після спорудження храму відкритим лишався лише вівтар, який ставили зі сходу від храму, під відкритим небом.

Розвиток храмів йшов від **мегарона до періптера** - храму, в якому закритий наос (целла) був з усіх боків оточений колонадою - птероном. Портіки - простори під колонадою - мали вміщати багато людей і були, таким чином, громадською частиною храму. Вхід до храму був зі сходу, далі йшли **пронаос, наос** зі статуєю божества та **адітон**, де зберігались дарунки.

Підмурком храму був уступчастий **стереобат (крепіда)**. Його верхній уступ мав назву **стілобат**.

##### 2.3. КОНСТРУКТИВНА СИСТЕМА

Загальним для усіх ордерів є чіткий розподіл на протидіючі форми - ті, що несуть, та ті, що на них спираються. У **напруженні боротьби цих протидіючих засад - основа гармонії ордеру, специфіка його різновидностей, відзнака архаїчних та класичних типів храмів одного ордеру, аж до індивідуальних рис кожного грецького храму.** Характер напруження з специфічною рисою **антропоморфності** античних ордерів: атлетичної доріки, легкої жіночої іоніки та витонченого коринфського ордеру.

Елементами, що несуть конструкцію храму, є **стереобат та колони**. Відчуття могутнього тиску зверху і опору матеріалу передає **ентазис** - випуклість або припухлість колони в її середній частині. **Круглість (стовбура) тіла колони** дають відчуття **канелюри** - вертикальні борозни, що йдуть уздовж колони.

На колони спирається покриття храму. Його головна частина - балки, що несуть на собі конструкцію стелі та черепичної покрівлі. Головною балкою, що лежить по периметру храму безпосередньо на колонах, є **архітрав**. Це найвідповідальніша частина ордеру, бо її "робота" пов'язана з тенденцією балки до прогинання під тиском ваги конструкції. Камінь ж, з якого зроблено архітрав, за своєю природою крихке і може зруйнуватися. З цією якістю доричного архітрава пов'язане те, що він не декорувався. Інколи розписувався **софіт** - його нижня площина.

Зверху на архітраві лежить декорований рельєфами **фриз**, та винесений вперед і найбільш декорований **карниз**. Завдання карнізу - захищати мармур храму від дощової води. Укупі архітрав, фриз та карниз утворюють **антаблемент**.

Завершує всю конструкцію теракотова або мармурова **сіма** - жолоб, по якому вода стікає у спеціальні отвори.

Конструктивні й художні різновидності ордерної системи зафіксовано у трьох типах ордеру: **доричному, іонічному та коринфському.**



Рис.24 - Вправа з курсу "Міфологія". Поняття античного синкретизму. Космос як єдність світла і темряви, природи і людини, мікрокосма і макрокосма в критських міфах. Студ.гр. А-1.2. Г.Шмакова



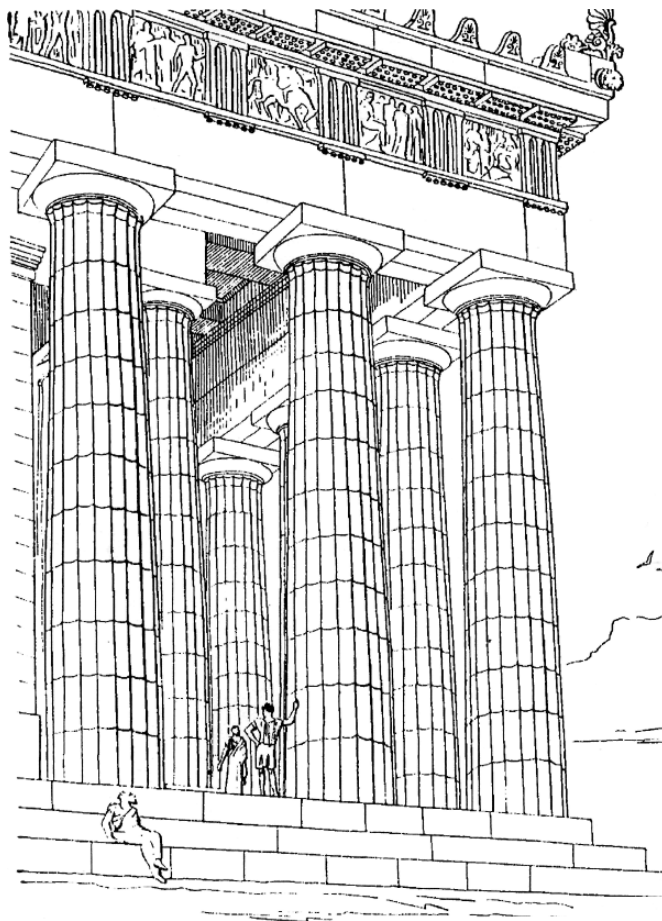


Рис. 25 -  
Загальний вигляд доричного храму (реконструкція)

## 2.5. ПОХОДЖЕННЯ ТА СКЛАД ОРДЕРУ

### ДОРИЧНИЙ ОРДЕР

Доричний ордер походить з материкової Греції. Він найбільш повно виявляє взаємну узгодженість конструктивних та художніх форм. Його **тектоніка, тобто художньо осмислене вираження роботи конструкції**, найбільш емоційна та чітко виявлена. Перш за все вона базується на яскравій боротьбі протилежностей: низу та верху, вертикалі та горизонталі, тиску зверху та опору навантаженню знизу. Колона та антаблемент у дориці трактовані як головні носії цих протиріч.

Прикладом архаїчної дорички є храм **Гери I у Пестумі**, поблизу Неаполя, побудований близько 500 р. до н.е. Його могутні **хтонічні форми** несуть метафору Землі (Хтона), міфологічного предка Гери.

Класичним взірцем дорички є **Парфенон, зведений Іктіном та Каллікратом на афінському Акрополі** як головний храм Аттики у 447-432 рр. до н.е. Пануючий над Аттикою Парфенон несе художню метафору Космосу як світової гармонії та порядку. Його скульптурність можна порівняти і з міфологічним уявленням греків про **скульптурність Космосу**, та з класичними грецькими скульптурами атлетів, наприклад, **"Доріфором" Поліклета** або **"Дискоболом" Мірона**.

### 2.4. АНТРОПОМОРФНІСТЬ ОРДЕРУ

Антропоморфність, тобто уподоблення людині, - найважливіша якість ордеру. Для грека антропоморфним був космос (як вмістище життя людини). Уявлення про живий антропоморфний космос відтворювалося людиною у продуктах її діяльності і перш за все - у ордерній системі. Ордер набував якостей метафори всього космосу через свою гармонійну упорядкованість, скульптурність і антропоморфність.

Уподібнення ордеру людині йшло не через формальну подібність. Воно відбувалось на рівні метафори через художнє виконання всієї ордерної системи і її частин.

Головна метафора ордеру - напружена робота несучих частин, передусім - колон, які несуть на собі важку конструкцію покриття, їх прообраз титан Атлант, який несе на собі важке (мідне) небесне склепіння (або і весь світ) і не дає йому власти на землю. Форма доричної колони, що несе антаблемент, передає ту ж атлетичну напруженість. Колір і прозорість мarmуру роблять колону ще більш подібною до оголеної фігури атлета.

*Паралельно виконується завдання з курсу "Історія мистецтва, архітектури та містобудування": трансформація грецького храму.*

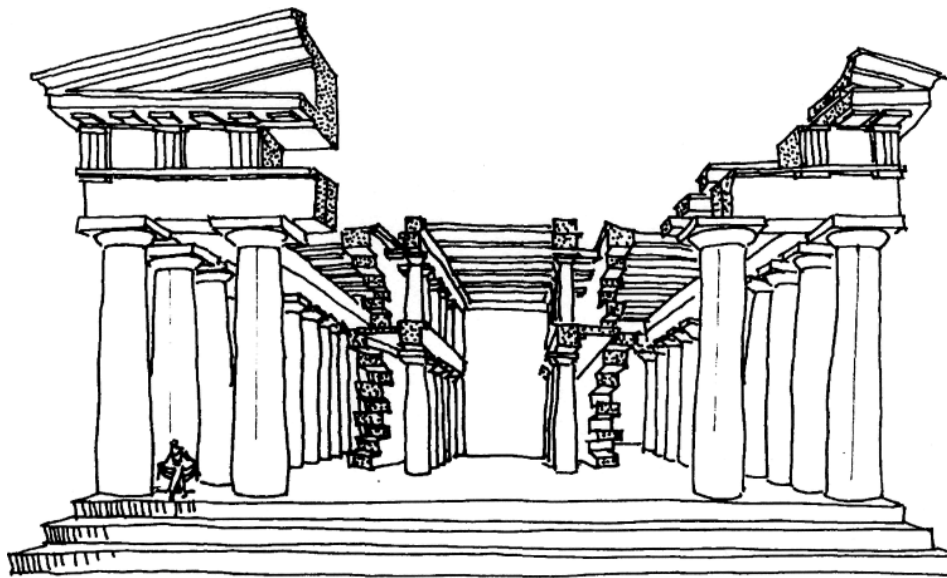


Рис. 26 - Структура та конструкція доричного храму (Парфенон)

### ІОНІЧНИЙ ОРДЕР

Іонічний ордер набув розповсюдження у себе на батьківщині - в Малій Азії, та в Аттиці. Це відбилося на наявності двох його різновидностей - малоазійської та аттичної. Прикладом малоазійської іоніки є храм Афін у Прієні (320 р. до н.е.), а аттичної - афінський Ерехтейон (420 - 393 р. до н.е.).

Форми ордеру, на противагу дориці, побудовані на легких конструкціях покриття, залежних від більш м'якого клімату Малої Азії. Іншим був і культурний стереотип. Тому ордер набув жіночих рис і в Аттиці довгий час використовувався виключно в інтер'єрних композиціях.

Іонічна колона має **базу** і складнішу, ніж дорична, **капітель**, її канелюри глибші за доричні і мають вузькі **доріжки**. Ентазис цієї колони ледве помітний.

Іонічна база являє собою вал (тор), що лежить на квадратному **плінті**. В аттичному варіанті - це два вали, розділені **викружкою** (трохіл).

**Капітель** має характерну форму, що знаходиться між абаком та ехіном. Вона виглядає свитком, що з двох боків загортається у **балюстри**. Їх торці - **валюти** - найефектніша ознака іонічної капітелі.

Антаблемент, як і в дориці, має три частини: архітрав, фриз та карниз. Та для враження легкості іноді архітрав і фриз поєднувалися. Легкість посилює і членіння архітрава на три частини, що виступають одна над другою. Такий архітрав добре узгоджувався з витонченою капітеллю.

Фриз в іоніці був місцем розміщення скульптурних композицій.

Карниз у малоазійському варіанті має розвинену підтримуючу частину у вигляді **зубців**, її увінчує **слізник**. В аттичному варіанті підтримуюча частина зведена до кількох профілів під слізником.

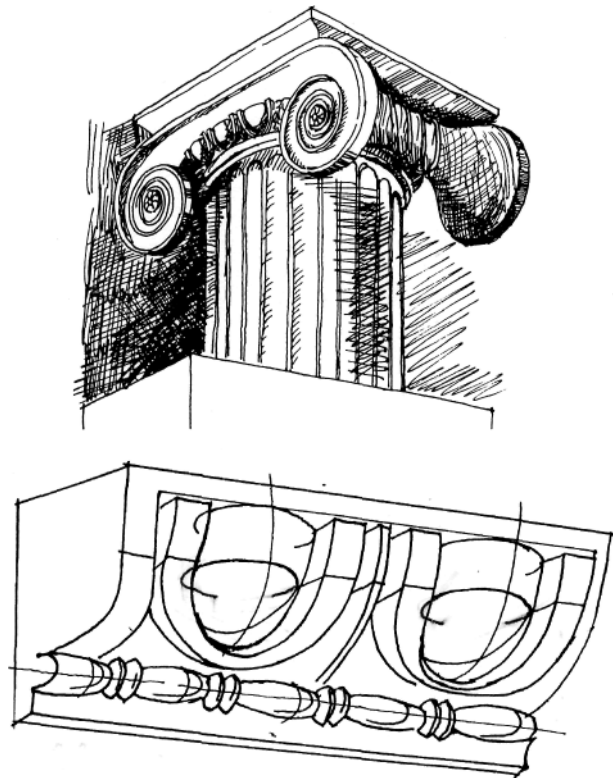


Рис. 27-Іонійська капітель та іоніки

### КОРІНФСЬКИЙ ОРДЕР

У корінфському ордері ще більше відбився вплив Сходу. Цей ордер ще легкіший. Найвідміннішою є його капітель. У її основі лежить дзвін або корзина. Ця форма є основою для трьох рядів листя аканту. Раннім прикладом цього ордеру є храм Аполлона у Бассах. У капітелі цього храму ще збереглося добре розуміння греками тектоніки, яка швидко зникає у пізніших прикладах.

## 2.6. ПРОПОРЦІЇ

Пропорції кожного грецького храму індивідуальні, бо залежать від його ролі у довікллі та в тому образі, який він несе.

У римський період, а також у період Відродження було зроблене узагальнююче пропорціонування ордеру. Ці узагальнення подані у працях римського інженера – архітектора Вітрувія, та італійських зодчих доби Відродження Палладіо, Альберті, Серліо та ін. [8, 15, 9, 10, 11].

Для детального вивчення пропорцій античних ордерів треба звернутись до літератури, даної у загальному списку [6, 8, 9, 13, 14, 15, 16].

Рис. 28- Проект “Ордери у масах”

Зважаючи на антропоморфність ордеру, поряд з ортогональним його зображенням дається фігурка людини, що характеризує образну спрямованість того чи іншого ордеру.

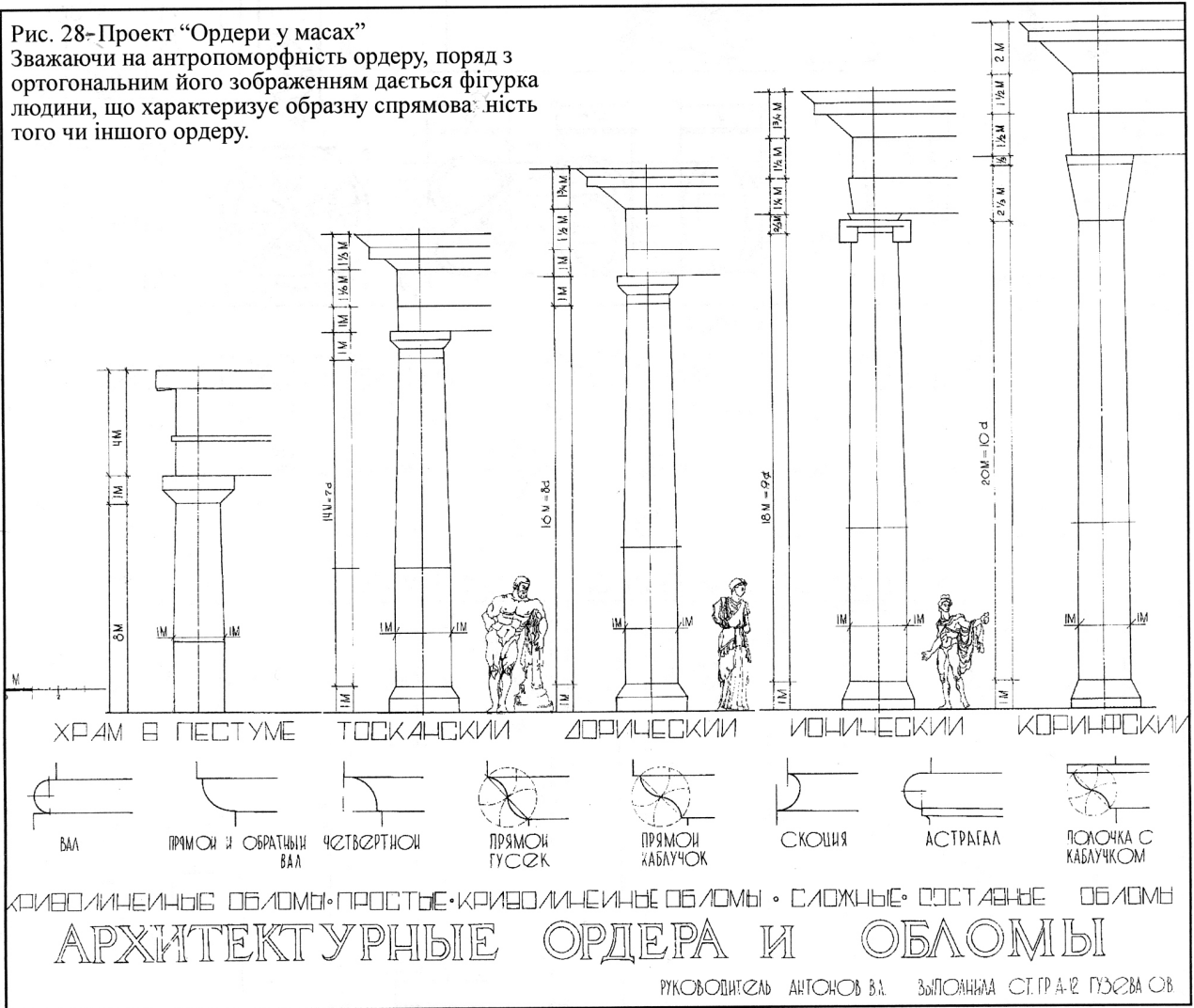
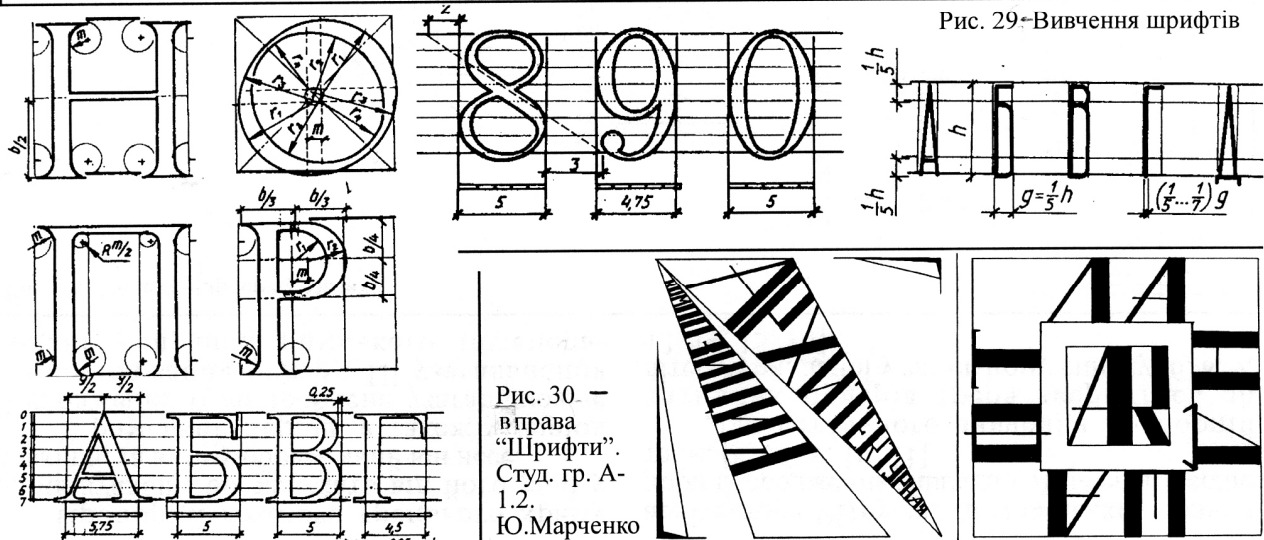


Рис. 29- Вивчення шрифтів



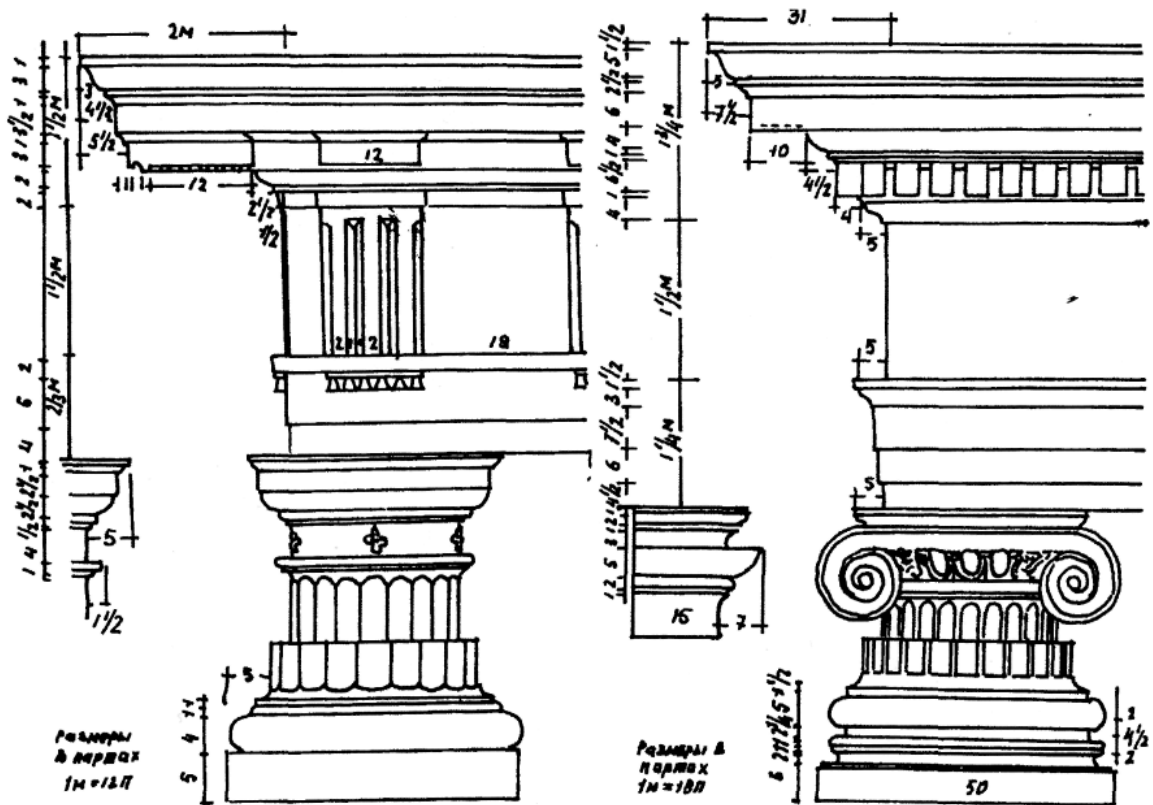


Рис. 3 I—деталі ордеру.

## 2.7. ЕЛЕМЕНТИ ПРОФІЛЕЙ (ОБЛОМИ)

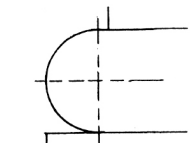
Протистояння навантаження та опору пройшло крізь усю ордерну систему аж до найменших її фрагментів. Ці фрагменти мають назву **обломів або архітектурних профілів**.

До найпростіших обломів віднесено

прямокутні: плінт пояс та полицку.

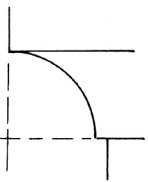
Більш складні - криволінійні - поділяються на прості - ті, що описані циркулем з одного центру, та складні, що мають два центри.

Прості обломи:



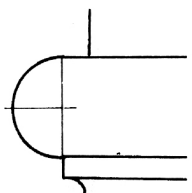
вал - профіль у формі півкола (тор);

четвертний вал - профіль, описаний четвертю кола. Четвертний вал може бути опорою, - наприклад у базі, це прямий четвертний вал; коли такий вал є елементом підтримки (у ехіні) він буде називатися зворотним;



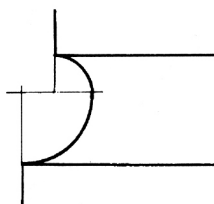
викружка - елемент, протилежний валу. Викружка робиться врізкою чверті кола у масив каменю. Вона може бути прямою та зворотною;

Комбіновані обломи

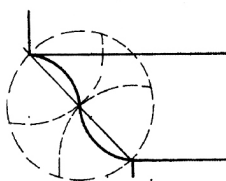


астрагал - комбінований елемент, що складається з полицки та валика;

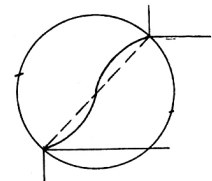
Рис. 32—профілі ордеру (обломи)



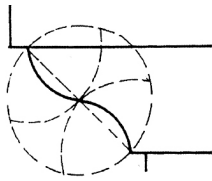
Складні обломи (профілі з двома центрами)



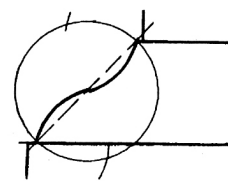
гусьок прямий - використовується як підтримка;



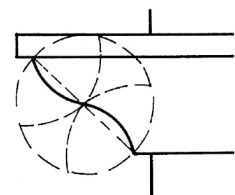
гусьок зворотний - використовується як опертя;



прямий каблучок - як підтримуюча частина застосовується у капітелях та карнизах;



обвернений каблучок - як опертя застосовується у базах колон, доколях тощо;



полічка з каблучком

## СКЛАД ГРАФІЧНОГО ЗАВДАННЯ "ОРДЕРИ В МАС АХ"

Виконується  
разом із курсом

1. Схема стовечно-балочної системи ордеру.
2. Трансформація грецького храму.
3. Малюнки доричних храмів: Гери у Пестумі та Парфенона.
4. Малюнок конструктивної схеми Парфенона.
5. Ортогональні креслення ордерів у масах з малюнком людини, що метафорично відповідає ордерові.
6. Креслення деталі ордеру.
7. Креслення архітектурних профілів (обломів) з побудовою.
8. Шрифт.
9. Пояснювальна записка (розділ "Ордери").

Історія мистецтва, архітектури та містобудування

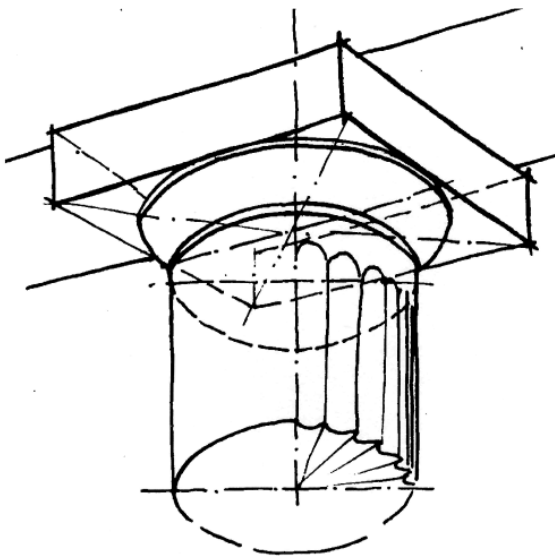


Рис. 33 – схема побудови доричної капітелі.  
Профілі ехінів зовнішнього (1) та внутрішнього (2)  
ордеру Парфенона



## ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АНТИЧНА КАПІТЕЛЬ"

### 2.8. Мета та завдання

Мета цієї роботи - відчутти просторові багатства античного ордеру на прикладі найяскравішої його частини - капітелі.

Завдання:

1. Засвоїти засоби рисуночної побудови капітелі, як просторової форми.
2. Передати у техніці відмивки пластику складних профільованих форм капітелі.
3. Вивчити роль світлотіні як формоутворюючого фактору.

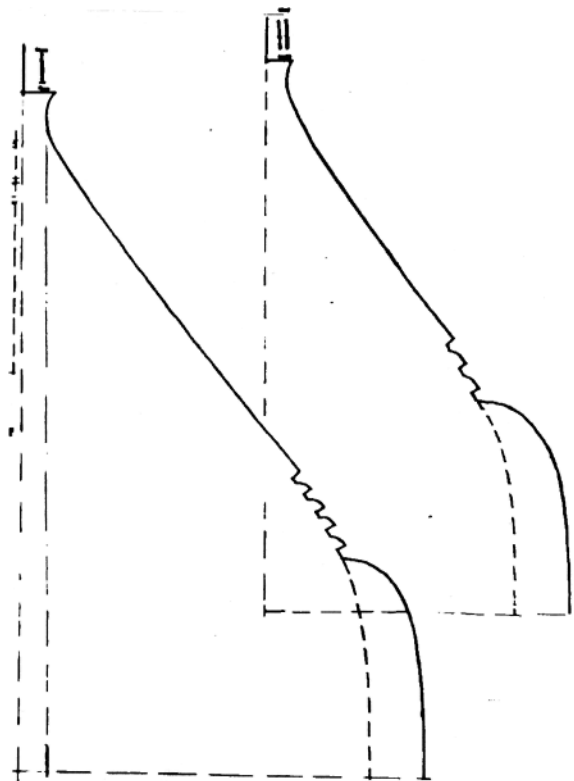
### 2.9. ДОРИЧНА КАПІТЕЛЬ

Дорична капітель - найемоційніша форма через її насиченість внутрішньою боротьбою протидіючих засад.

Її три частини - абак, ехін та шійка, за Віньолою, складають один модуль. Кожна з них дорівнює  $1/3$  модуля.

Для даного завдання використовується капітель зовнішнього ордеру Парфенона. Вона має невелике винесення абака та складний профіль ехіна, що не піддається геометричній побудові. Він потребує ретельного прорисовування (рис. 28, 33).

Колона має 20 канелюр, які підкреслюють круглість її стовбура [10, 14, 16].



## 2.10. ІОНІЧНА КАПІТЕЛЬ

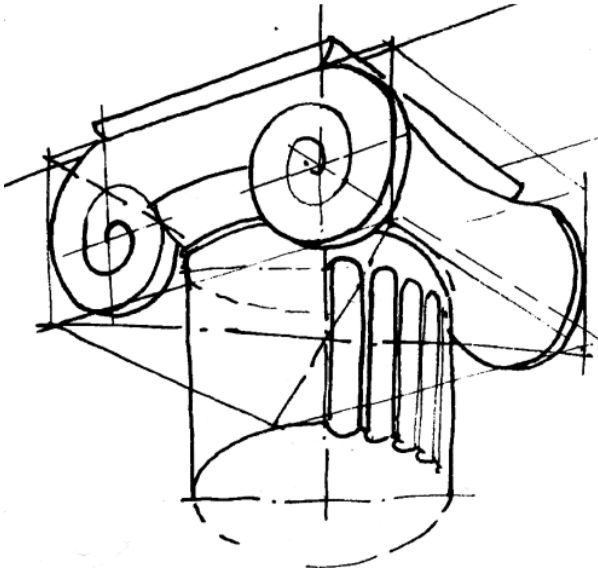


Рис.34 — схема побудови іонічної капітелі

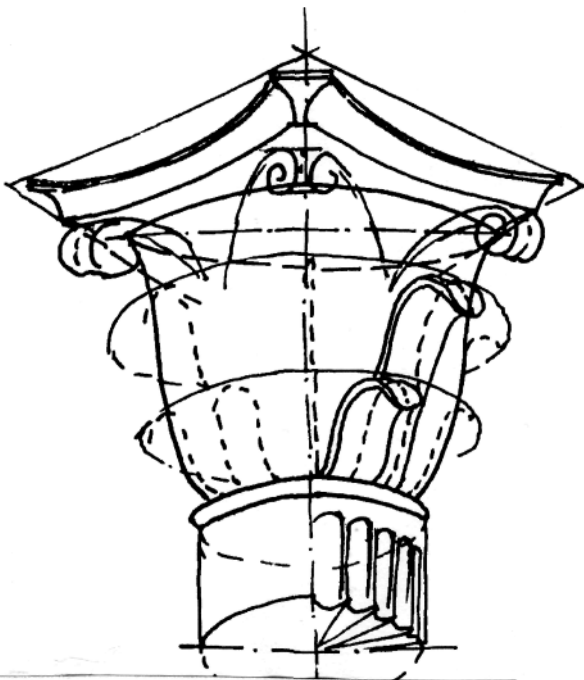


Рис.35 - схема побудови коринфської капітелі

Іонічна капітель складає по висоті  $2/3$  модуля (через відсутність шийки). Найбільш складна її частина - волюта. Щоб її побудувати, треба уявити таке. Абак іонічної капітелі являє собою тонку плиту, профілем якої є каблучок у греків, або астрагал у римлян. Його краї винесено від осі колони на один модуль. Якщо від кутів нижньої грані ехіна провести униз вертикальні лінії, то вони зафіксують центри або вічки волют по відношенню до осі колони. По вертикалі вічки знаходяться на відстані від низу абака на  $1/2$  модуля або 9 парт. (Модуль іонічного ордеру має 18 парт) (рис. 34, 36).

Низ ехіна відстоїть від верху абака на  $2/3$  модуля, а його висота дорівнює  $1/3$  модуля. Простір між абаком та ехіном займає прошарок, який утворюють балюстри. Вічки волют у перспективі фіксують положення вісей балюстр.

Після цієї побудови можна малювати волюти (рис. 37). Волюта являє собою спіраль, що розкручується від вічка. Тому її зовнішній абрис буде утворено поверхнею з різним віддаленням від центру. Так, верхня точка волюти відстоїть від центру на 9 парт; крайня зовнішня точка, по горизонталі знаходиться на відстані від центру у 8 парт [14, 16].

## 2.11. КОРИНФСЬКА КАПІТЕЛЬ

Висота коринфської капітелі дорівнює  $2.1/3$  модуля. З них  $1/3$  модуля складає абак. Плита абака має діагональ у 4 модулі. Чотири сторони абака наче вдавнені усередину. Абак спирається на основу у формі дзвону. Кути абака підтримуються схожими на волюти завитками. Завитки менших розмірів знаходяться під вдавненими серединами абака. Під завитками містяться два ряди листя. Нижній ряд складають вісім листків, що розміщені безпосередньо над астрагалом колони. Другий ряд складають листя удвічі більші за висотою, їх осі знаходяться між всіма листків нижнього ряду (рис. 35) [11, 14, 16].

### СКЛАД ГРАФІЧНОГО ЗАВДАННЯ "АНТИЧНА КАПІТЕЛЬ"

1. Рисунок капітелі та деталей з натури (з передачею побудови та світлотіні).
2. Відмивка геометричних фігур.
3. Схеми просторової побудови капітелі.
4. Схеми принципової побудови тіней.

Виконується разом із курсом  
"Академічний рисунок",  
"Нарисна геометрія"

5. Перспективне креслення капітелі з антаблементом (з прорисовуванням тіней та наступною відмивкою).

6. Креслення ортогональних фрагментів (для іонічної та коринфської капітелей - креслення побудови у перспективі).

7. Пояснювальна записка (розділ "Антична капітель")

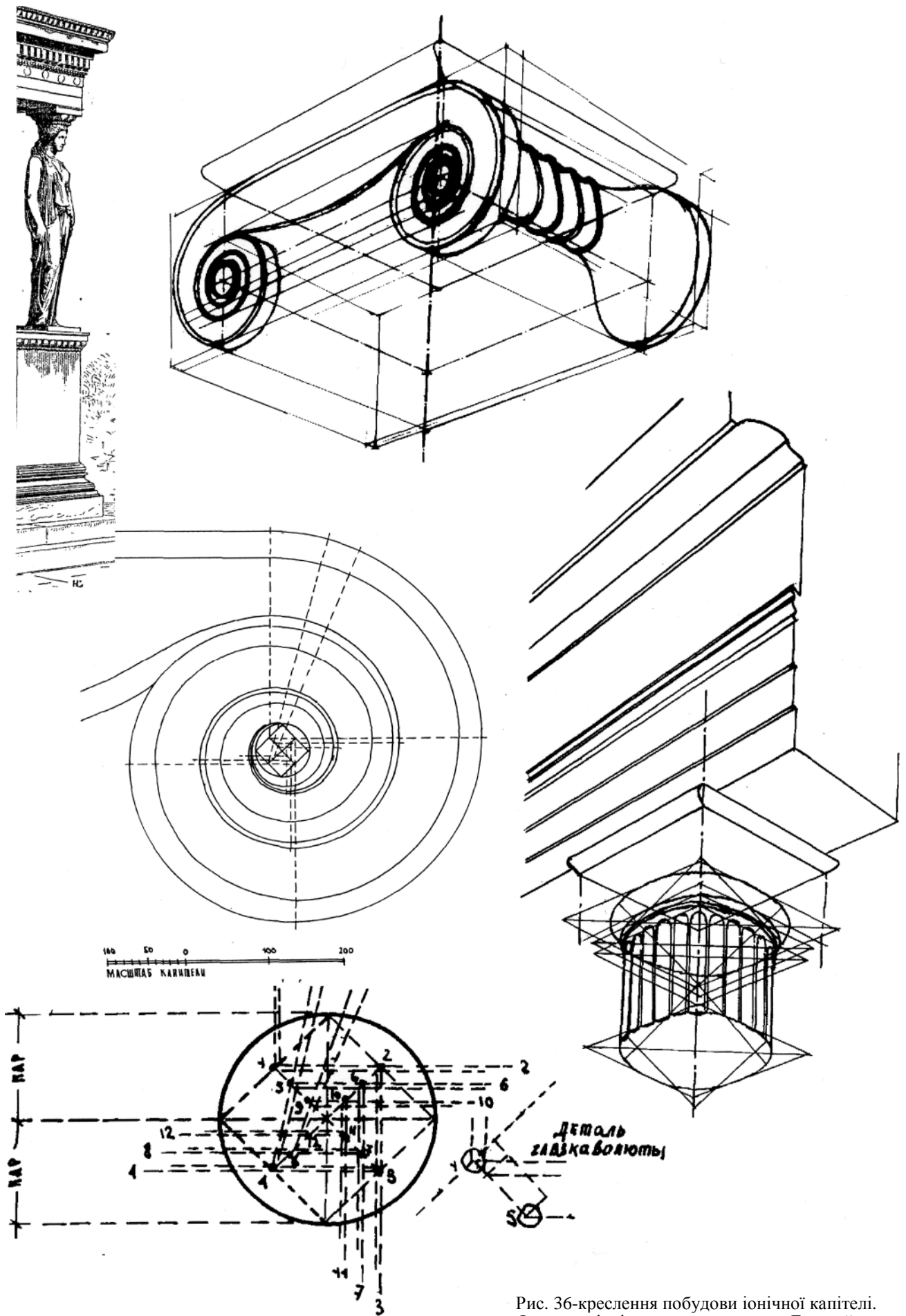


Рис. 36-креслення побудови іонічної капітелі. Фрагмент іонічного портика храму Ерехтейон

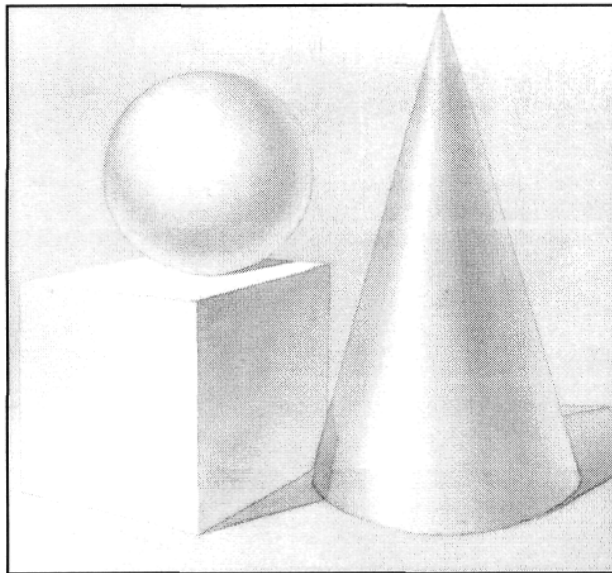
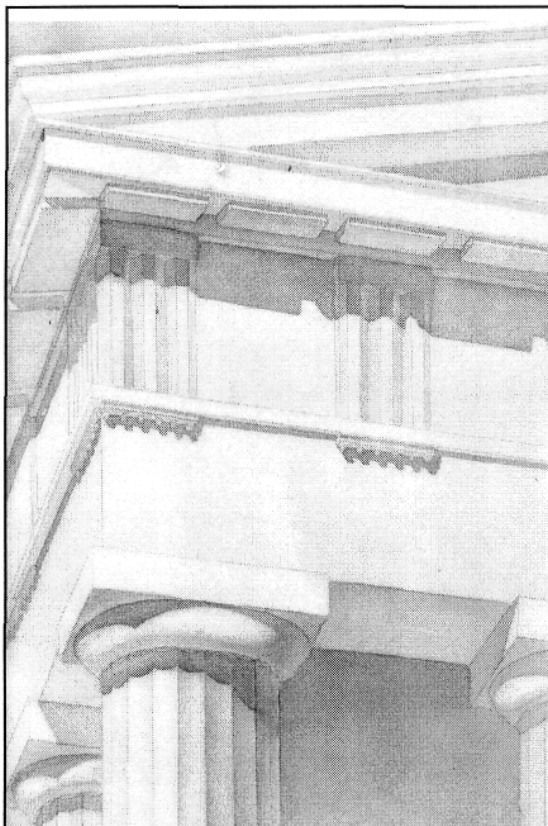
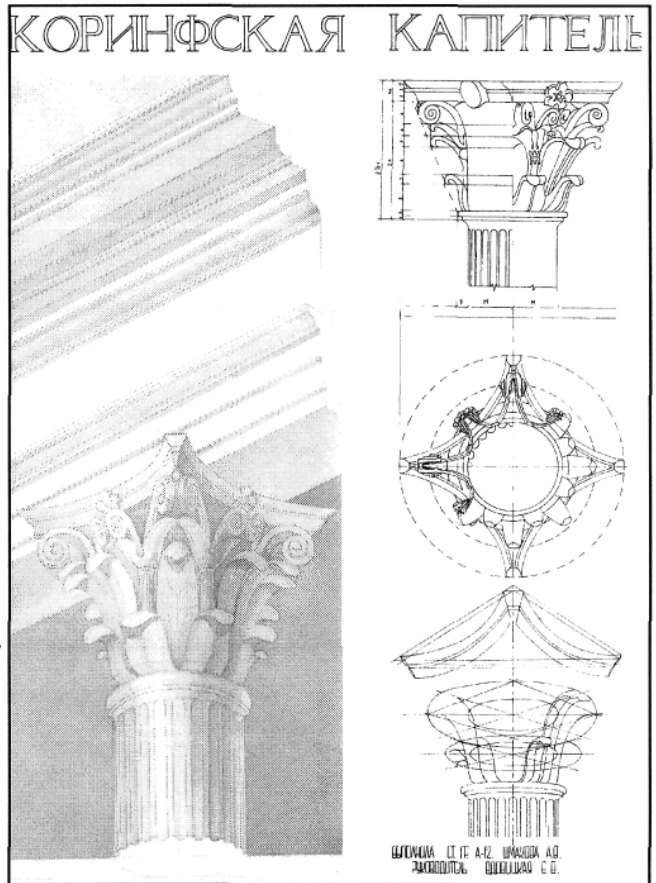


Рис.37 – приклад вправи на відмітку геометричних тіл.



ПАРФЕНОН

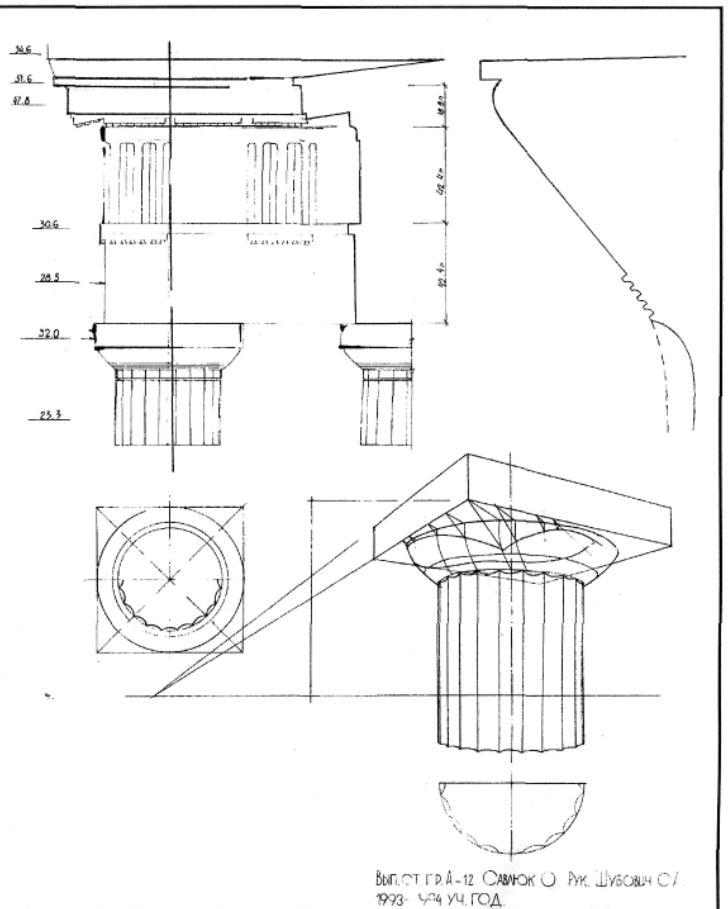


Рис.38 - приклади виконання проекту "Антична капітель". Коринфська капітель (студ. Г. Шмакова, керівник О.В.Вдовицька) дорична капітель ( студ. О.Савлюк, керівник С.О.Шубович)



## АНОТАЦІЇ ДО ПРОЕКТІВ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ THE HOUSE IN LANDSCAPE.

The aim of the project is to understand architecture as some kind of environment that surrounds a human being and to realize that natural element plays important role in it.

Impression contrast is already put into the nature. One should feel it and try to image it in a drawing to convey it later just to architecture - to the project of the house. As to Heraclites to unite hostile things means to create the most wonderful harmony.

Art originated by the nature has in its framework that thing which Aristotle named mimesis, nature imitation. Combination of "hostile natural contrasts also imitates into harmonic unit. For instance, an external thing becomes an internal one in the poem "Putting Down Oars" by B. Pasternak - a boat turns into heart which pounds in human being's breast. At the same time the part becomes the unit - a heart-boat appears as a human being and a human being takes up to universe sizes and is ready to cover the whole sky.

Darkness, night, infinity become anthropomorphic metaphors in Lesya Ukrainka's poetry. The night can tremble, and the sea can cry like a frightened human being, and a human being can feel strained to despair by the universe.

J. Huizinga, a Dutch scientist, comments upon mimesis as space imitation which is considered to be the biggest phenomenon of the nature in antique conception. That kind of understanding considers space as alive anthropomorphic human being which is grand and beautiful and which is opposed to chaos the same way as light opposed to darkness.

**Stirring feelings which Heraclites named CATHARSIS (decoration) occur in changes of impressions and these changes are given by changes of darkness and light, by changes of shadowy thickets and sunny wide clearings. Aristotle put forward catharsis as the primary criterion of art.**

Catharsis effect in methodological meaning is the fundamental principle in a complicated process of integrity formation. It, with the help of its force, cumulates impressions apart from many-sided functioning surroundings.

It is where catharsis action coincides with **DOMINANT** action. **DOMINANT is that kind of form that gathers around itself all aspects of the human being's life.** Dominant aesthetic role is metaphorical correlation between commonplace world and space.

**Thus, aesthetic integrity of the chosen landscape fragment, i.e. park fragment, is caused by the form which can become an intermediary between chamber human being's world and categories with much higher order.** The tree which grows in the clearing freely and is lit up by the Sun can become that kind of form in the park; it can be a hill or a lake, a big stone or an interesting bush. In other words it has to be the form that "holds" some space around itself.

**While composing the house together it is necessary that landscape dominant saves its**

**significance and the house takes subordinate background position.** The house should be located in such a way that, on the one hand, it is not lost in the clearing and is not too bulky for it; on the other hand, it is open to the main landscape form.

Thus, the second condition for preservation of integrity surroundings is orientation of the house inner space to the dominating landscape form.

## ANTIQUÉ ORDERS

**Greek order system absorbed the whole spectrum of mythological and philosophical concepts about the world as sculptural, anthropomorphic, perceptible Space and it is peculiar to antiquity.**

Thus, **the aim of the work** is to study Greek order as synthesized system and not as formal drawing.

Orders appeared during the period of archaic character in Ancient Greece. Their appearance is concerned with the change from wooden and adobe building to stone - marble and lime. The change was caused by Greek city states composition. New relations demand new public buildings, grand and perennial. New types of public buildings were being formed in architecture: temples, stoas etc. The temple became the centre of city state life. It substituted open sacred plot with divinity statue.

Temple development goes from megaron to peripteros - the temple where closed naos (cella) was surrounded by colonnade, **pteron**, from every quarter. Porticoes, spaces under the colonnade, were supposed to house many people, thus they were public part of the temple. True entrance to the temple was from the east, then there was **pronaos**, naos with deity statue and **aditon** where presents were kept.

Ledged **stereobate (crepid)** serves as temple foundation. Its upper projection was named as **stylobate**.

Accurate splitting into antagonistic forms, those which bear and those which are borne, is the main thing for every order. **The basis of order harmony, specificity of its variations, differences between archaic and classic kinds of one order temples up to individual features of every Greek temple is in the effort of the fight of those antagonistic beginnings.** Effort character is specific feature of **anthropomorphism** antique orders such as athletic Doric, light womanlike Ionic and exquisite Corinthian order.

Solid stereobate terminal bloc where **columns** tower above belong to bearing element of temple construction. The expression of huge downward pressure from the strength of materials gives **entasis**, column embossment or swell in its middle part.

Temple roofing are borne by columns directly. **Architrave** is its main architrave that lies immediately on the columns. **Frieze** decorated by reliefs and the most decorative cornice which is put forward lies above architrave. Together architrave, frieze and cornice form **entablature**.

Terra-cotta or marmoreal sima, the gutter where water flows down to special openings, completes the whole construction.

Constructional and artistic variations of order system are fixed in three types of orders such as Doric, Ionic and Corinthian.

## СКЛАД ПОЯСНЮВАЛЬНОЇ ЗАПИСКИ

до комплексного блоку завдань "Будиночок у ландшафті", "Античні ордери"

(архітектурне проектування, історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудування, композиція-сприйняття, антична міфологія, історія філософії, нарисна геометрія, іноземна мова).

### 1. ВСТУП

1.1. Проблема "людина-природа-бог" в античних уявленнях і її відбиття в мистецтві й архітектурі.

1.2. Поняття архітектури як мистецтва формування простору; поняття критеріїв мистецтва; вираження катарсису в мистецтві й архітектурі.

### 2. "БУДИНОЧОК У ЛАНДШАФТІ"

2.1. Художньо-образне відчуття ландшафту, розкриття його образу.

2.2. "Вживання" будиночка в просторово-часову структуру ландшафту.

2.3. Єдина архітектурно-природна композиція (з урахуванням концепції Л.С.Виготського про композицію і диспозицію).

2.4. Графічне вираження катарсису в проєкті.

2.5. Вивчення форми в академічному малюнку і її художньо-образне осмислення.

### 3. "ОРДЕРИ", "АНТИЧНА КАПІТЕЛЬ"

3.1. Ордерна система як вираження ідеї античності про космічний порядок і місце в ньому людини.

3.2. Антропоморфність ордеру і її тектонічна основа.

3.3. Зіставлення єгипетських і грецьких

ордерів.

3.4. Капітель і її тектонічний зміст.

3.5. Побудова тіней на капітелі.

4. Анотація іноземною мовою.

5. Перелік креслень.

6. Реферат з Історії філософії.

7. Список використаної літератури.

## КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Назвіть складові античного ордеру.

2. Боротьба яких протидіючих засад становить основу гармонії грецького ордеру?

3. З чого йде антропоморфність ордеру, який її образний, міфопоетичний сенс?

4. Які походження і склад доричного ордеру? Наведіть приклади.

5. Які походження і склад іонічного ордеру? Наведіть приклади.

1. Які відміни має коринфський ордер? Наведіть приклади.

2. Які пропорції мають ордери, чим це пояснюється?

3. Чим відрізняються грецькі і римські ордери?

4. Яка роль Вітрувія у становленні римської ордерної системи?

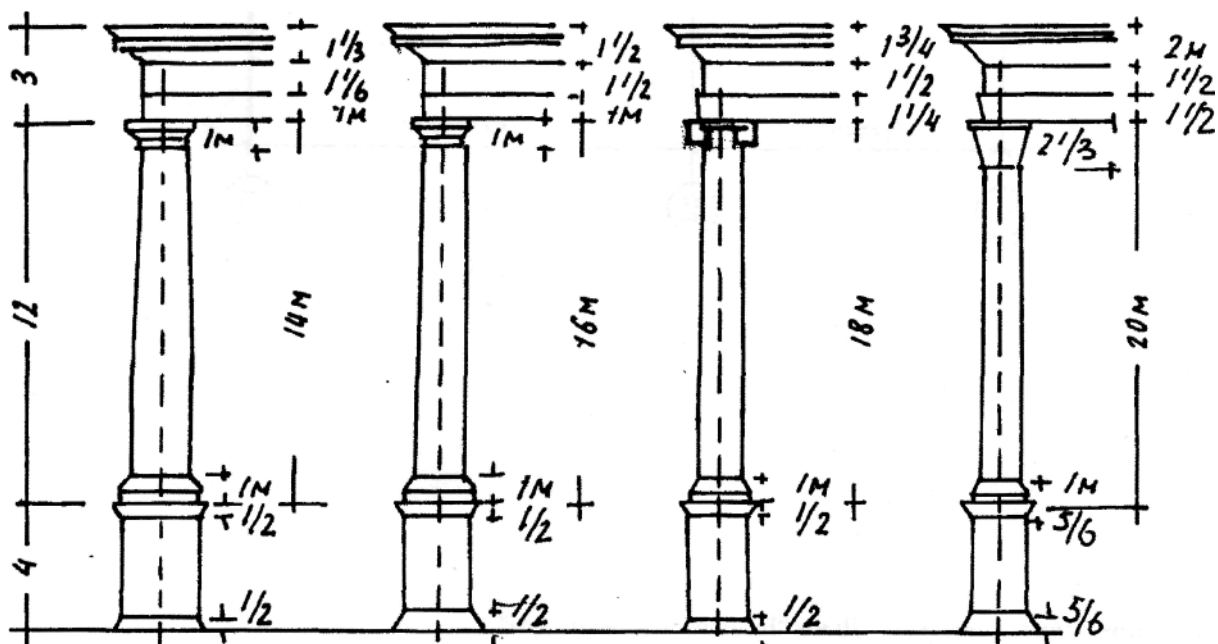
5. Поясніть термін "облони". Поясніть побудову облomів.

6. У чому принципова різниця між храмом Гери у Пестумі і Парфеноном?

7. Чому капітель є найемоційнішою формою античного ордеру?

8. Дайте принципіві схеми побудови доричної, іонічної та коринфської капітелей. Поясніть різницю.

9. Як побудувати іонічну волюту?



### ТЕМА 3. ПЕРЕХІД ДО СКЛАДНИХ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ КОМПОЗИЦІЙ. ДРЕВНЯ ГРЕЦІЯ, ДРЕВНІЙ РИМ

#### 3.1. ПРИНЦИПИ, МЕТА, ЗАВДАННЯ

Наступний блок завдань з "Архітектурного проектування" виконується у весняному семестрі. Ці завдання мають акцентувати те, що архітектура є невід'ємною частиною загальної культури людства і вивчення архітектури будь-якої епохи невідривне від вивчення всього її культурного контексту. Антична архітектура і антична культура в цілому мають неминущу цінність тому, що в ній світ і, зокрема, архітектура розглядаються як органічна сукупність складних явищ.

Саме ця стадія навчання дає основу для розуміння подальшого навчального процесу як поєднання різних дисциплін, що пояснюють культурний контекст в цілому і роль у ньому архітектури. Тут закладається взаємодія дисциплін, що впливають на архітектуру: соціології, філософії, міфології, концепцій з формування художнього образу, образотворчих та вербальних мистецтв. Тут виявляється поєднання "архітектурного проектування" з курсом "Історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудування". Велика увага приділяється поєднанню з курсом "Архітектурні конструкції" щодо вивчення становлення стовбно-балочної системи греків, переходу до арок та склепінь Риму та вплив конструктивних змін на архітектуру. Студент на першому курсі має зрозуміти необхідність таких поєднань. Міждисциплінарний підхід стає засобом, потрібним для пізнання такого складного явища, як архітектура.

**Мета блоку** - вивчити античну архітектуру як загальнокультурне явище. Зрозуміти її - від регіону до деталі - як мистецтво, що синтезує цю культуру, пізнати професійні методи й прийоми, які дозволяють здійснити цей синтез на різних структурних рівнях - від регіонального до людського.

**Завдання:** 1. Вивчити архітектуру Давньої Греції на найяскравішому прикладі - ансамблі афінського Акрополя:

- детально вивчити композицію ансамблю, його просторово-часові характеристики, поєднуючий міфологічний код, зіставити з вивченими критеріями мистецтва;

- оволодіти графічними навичками в малюванні перспектив, деталей архітектури та ландшафту, вмальовування людини та груп людей як органічної частини видової перспективи;

- вивчити техніку відмивки стосовно до відображення великих просторових об'єктів; навчитися за допомогою цієї техніки передавати просторово-часові градації середовища при зображенні великих фрагментів ансамблю;

- вивчити прийоми використання "технічної акварелі" при зображенні панорам, інтер'єрів та художньо-пластичних фрагментів ансамблю.

2. Вивчити шедевр пізньоримської архітектури - ансамбль форуму Траяна у Римі:

- вивчити просторово-часову структуру форуму, що відбиває конкретний соціально-історичний етап у розвитку культури Римської імперії, філософські основи цієї архітектури;

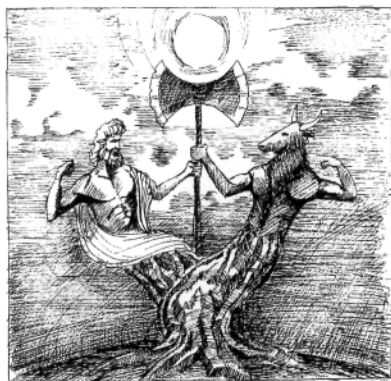
- вивчити побудову видових перспектив по ортогональних проєкціях методами нарисної геометрії;

- навчитися передавати в техніці відмивки напружений просторово-світловий ритм ансамблю.

3. Набути досвіду у викладенні знань з античної архітектури іноземною мовою.

#### Introduction

The aim of the course "Architectural design" is to examine ancient architecture as a general cultural phenomenon, to understand it from the entire region up to the slightest detail — as a kind of art which synthesizes this culture, to find out professional methods which enable to accomplish this synthesis at different structural levels — from macrospace to human ones.



СИНКРЕТИЗМ АНТИЧНОГО МИШЛЕННЯ НА ПРИМЕРІ ГРЕЦЬКИХ МІФІВ.

#### СИНКРЕТИЗМ АНТИЧНОГО МИШЛЕННЯ НА ПРИМЕРЕ КРИТСЬКИХ МІФІВ

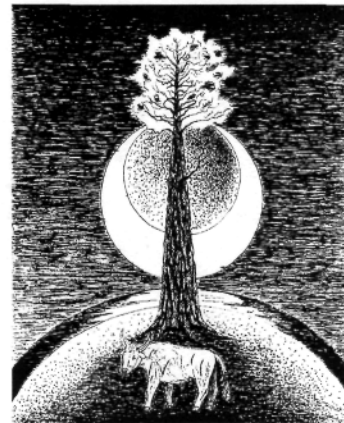
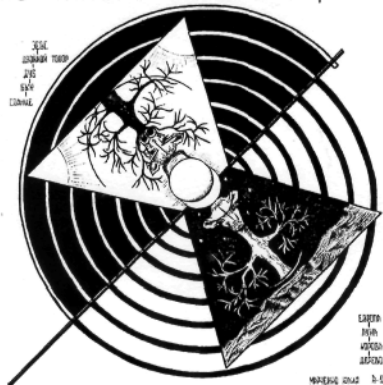


Рис. 39- приклади завдань, до вивчення античної міфології. Синкретизм античного світосприйняття.

Рисунки студ. гр.А-1.2 В.Філоненка, Ю.Марченко, Р.Блудова.

## Загальна характеристика

При виконанні завдання треба зрозуміти роль конкретної перспективи у загальному архітектурному сюжеті, її композицію та міфологічний код, що зв'язує об'єкти в ціле.

Перспективи афінського Акрополя не побудовані методами нарисної геометрії, а виконані як малюнки за уявленням та на основі фотографій. Такий спосіб зображення прийнято для акцентування чуттєвої передачі вражень від конкретної архітектурної картини.

Другим етапом цього завдання є графічне виконання копій античних рельєфів (живопису).

Завдання по виконанню перспектив форуму Траяна пов'язане з побудовою перспективи за допомогою нарисної геометрії, згідно з виданими планами і розрізами.

### Кадровання, технічні вимоги

Починати роботу над обраною перспективою треба з визначення лінії обрію та точок сходження горизонтальних ліній. Для уточнення масштабу і перспективного скорочення має сенс намалювати декілька фігур людей на першому плані та в глибині картини (рис. 3). Потім, орієнтуючись на графічні джерела, треба перевірити пропорції об'ємів і просторів, характер їх членувань. Далі йде

ретельне прорисовування храмів, їх деталей, землі, людей, побудова тіней і розподіл їх на особисті та падаючі, виділення поверхонь, що блищать або фрагментів поверхонь, які при обробці залишаються білими.

Перспектива виконується в техніці однотонної відмивки або "технічної акварелі". **Графічним завданням є передача повітряності середовища у великій просторовій композиції.** Для цього робота ведеться в три етапи:

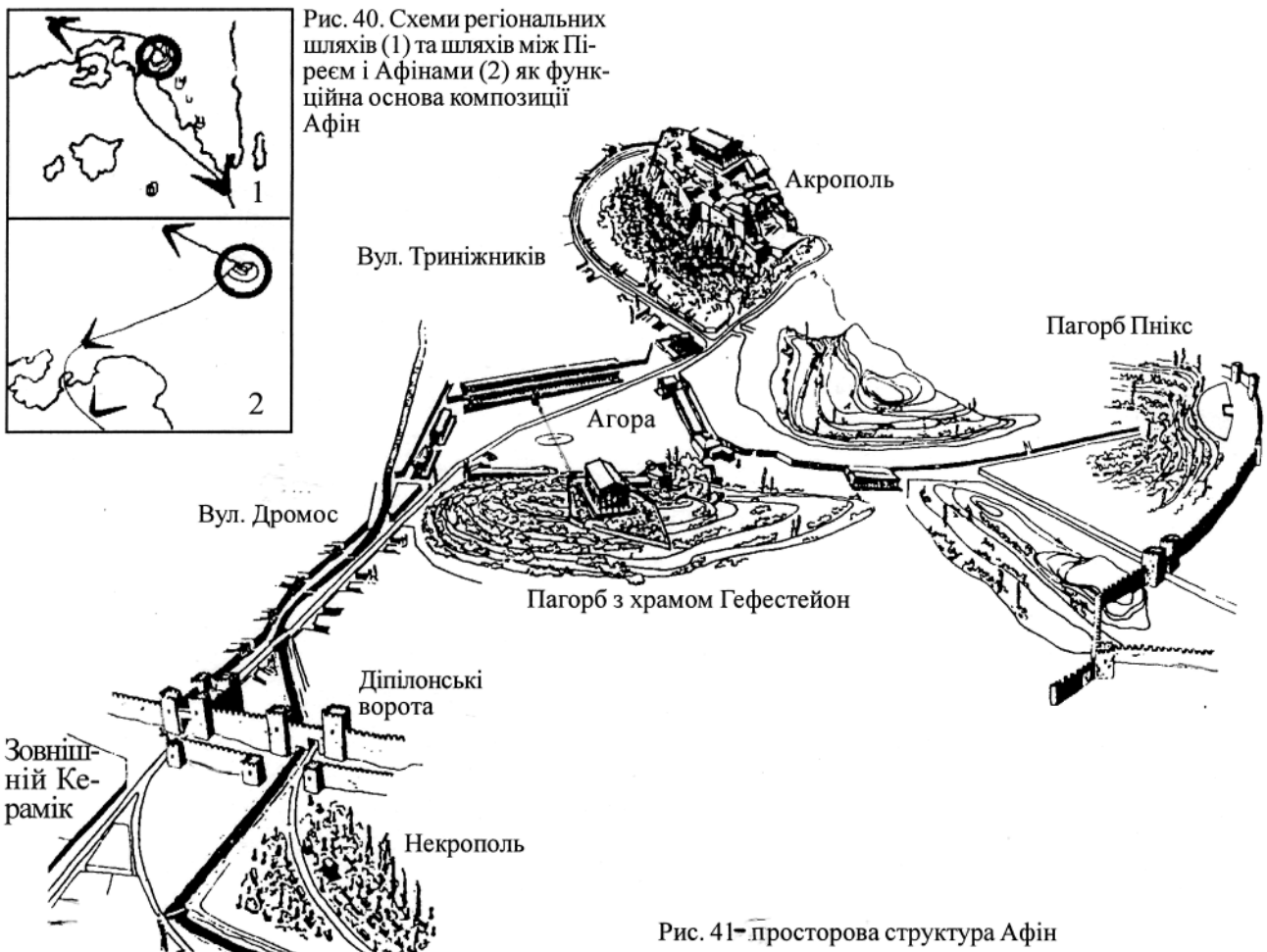
1 - Встановлення тональних відношень неба, землі і будівель на картині. Освітлення, як і в попередньому проєкті, повинно підкреслювати скульптурну цілісність архітектурних форм.

2 - Встановлення тональних відношень між світлом та тінню.

3 - Моделювання форм у тінях та у світлі, виявлення рефлексів, пластики землі, фактур рослин та каміння, фігур людей. У однотонних відмивках можливо введення кольору в декоративних деталях (наприклад, у метопах і тимпані Парфенона), в одязі людей тощо.

## ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "АФІНСЬКИЙ АКРОПОЛЬ"

Робота над завданнями з "Архітектурного проєктування" йде паралельно з вивченням всієї композиційно-просторової структури Афін і регіону Аттики. Без цього цілого неможливо зрозуміти окремі фрагменти Акрополя, обрані для графічного виконання (рис. 40-49) [2].



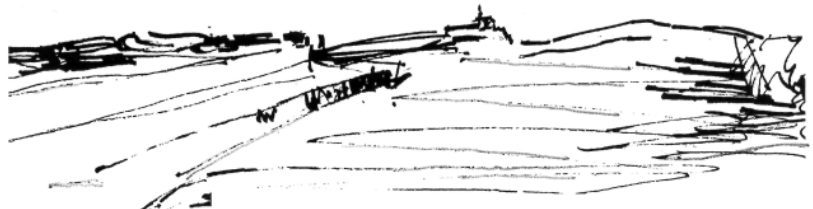
## ПРОСТОРОВО-ЧАСОВА СТРУКТУРА РЕГІОНУ АФІН (за реконструкцією В.Л.Антонова). Вступ до виконання завдань

Рис. 42-ПОСЛІДОВНІСТЬ ВІЗУАЛЬНИХ КАРТИН ЗА ХОДОМ РУХУ ВІД ЕПЕВСІНА ДО АФІН

Просторово-часова структура регіону Афіні визначається головними шляхами руху і візуальними зв'язками між головними вузлами регіону. У просторі між Афінами та Елевсіном це, перш за все, пагорби з Елевсинським святилищем і афінським Акрополем. Між ними сформована низка акцентних просторів, які візуально і функціонально пов'язані з домінантними вузлами композиції. Усі вони поєднані головною дією - ритуальною ходою святкових процесій [2,4,9,51].



3. Сад Академа зі статуєю Гефеста



2. Хід до Афіні через степовий простір



4. Простір між Некрополем і Діпілонськими воротами



5. Прохід крізь Діпілонські ворота на вул Дромос



6. Вулиця Дромос



7. Вхід на Агору



8. Поворот до театру Діоніса біля східного схилу Акрополя



9. Проходження театру Діоніса



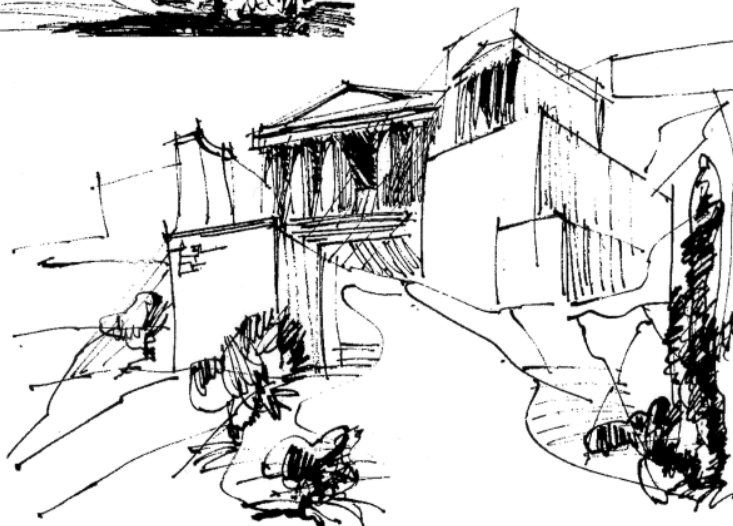
11. Поворот до входу на Акрополь біля храму Ніки Аптерос



10. Проходження вздовж стоа Евмена (цей фрагмент з'явився у II ст. до н.е. Він характеризує кінець "золотого віку" Афіні)



12. Прямування процесії до Пропілеїв



13. Підхід до Пропілеїв

Рис. 44-ПРЯМУВАННЯ ПРОЦЕСІЇ НА ВЕРХНІЙ ПЛОЩАДЦІ АКРОПОЛЯ (ХІД ДО ПАРФЕНОНУ)



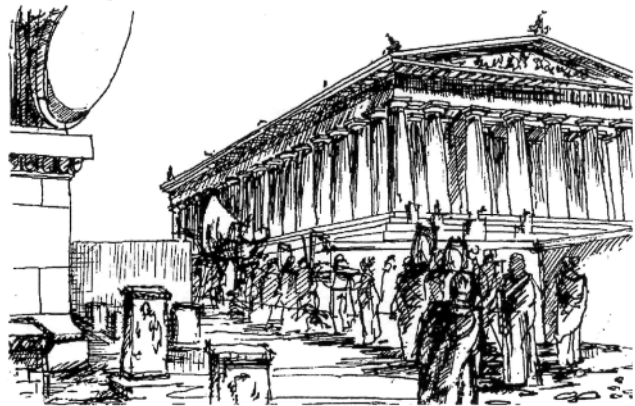
14. Підйом до Пропілеїв



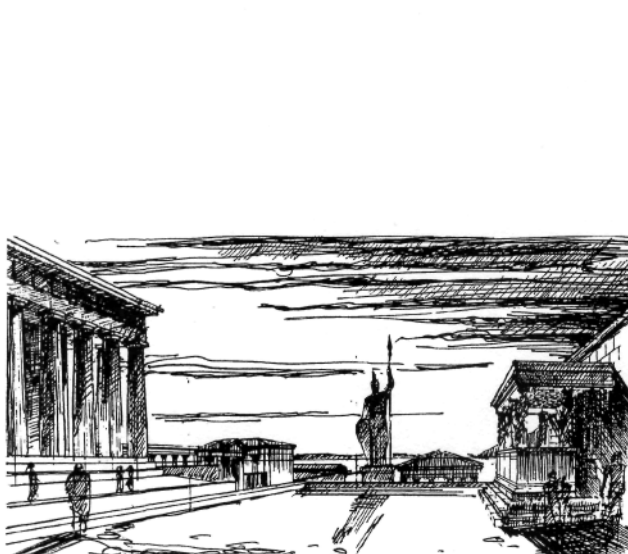
15. Вихід з Пропілеїв до статуї Афіни Промахос



17. Прямування вздовж Парфенону до вітаря Афіни



16. Прямування повз статую Афіни Промахос до Парфенону

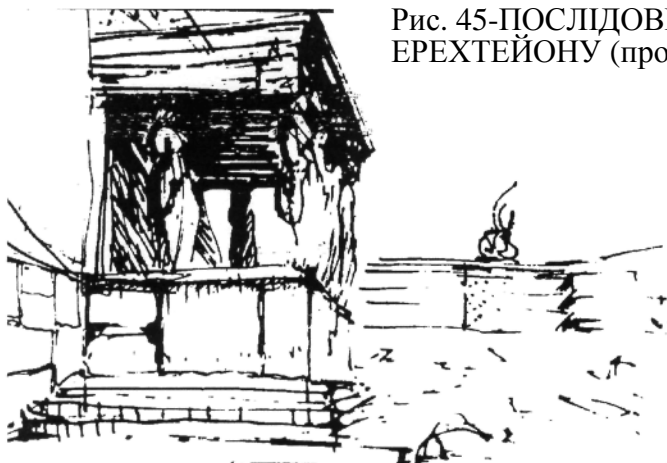


19. Кульмінаційне розкриття інтер'єру Акрополя зовні



18. Вхід до Парфенону і круговий обхід статуї Афіни Партенос

Рис. 45-ПОСЛІДОВНІСТЬ ВІЗУАЛЬНИХ КАРТИН  
ЕРЕХТЕЙОНУ (прохід по верхнім рівням)



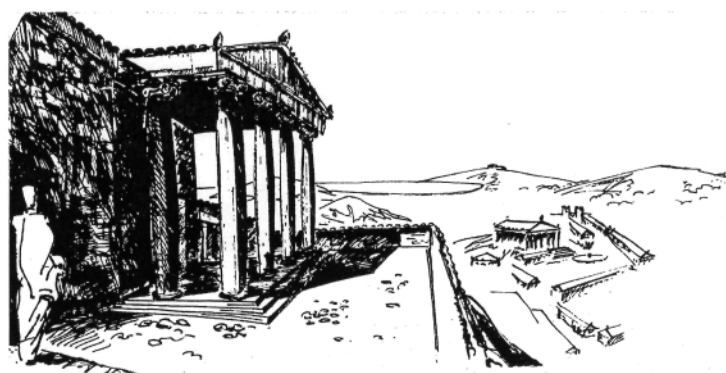
20. Підхід до портика Кор Ерехтейону



21. Рух вздовж південної стіни Ерехтейону



22. Поворот до північного портика і сходів до нижньої площадки



23. Спуск до північного портика. Погляд на Агору й Елевсін



24. Північна стіна і вхід до саду Пандроси



25. Обход священної оливи у дворіку Ерехтейона



26. Вигляд Ерехтейона зі священною оливою



Рис. 46-ПОСЛІДОВНІСТЬ ВІЗУАЛЬНИХ КАРТИН ВРЕХТЕЙОНУ  
(прохід по нижньому рівню і вихід уверх)



27. Підхід до наосу Посейдона



28. Вхід до наосу Посейдона



29. Підйом з наосу Посейдона у портик Кор



30. Підйом уверх через портик Кор



31. Вихід до вітгара Афіни



32. Поворот до Парфенона



33. Вихід на верхню площадку Акрополя



34. Загальна кульмінація композиції регіону Аттики

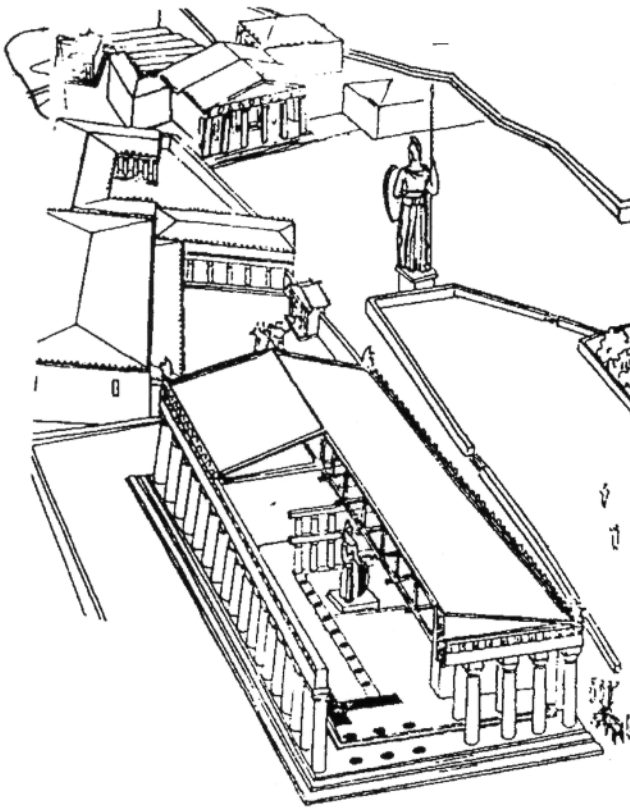


Рис. 47-вигляд Акрополя з пагорба Пнікс

Рис. 48-Співвідношення внутрішніх і зовнішніх просторів у структурі Акрополя. Співвідношення Афин: Афини Промакос, Афини Партенос, Афини Поляди (ксоанон) як структурний компонент Акрополя

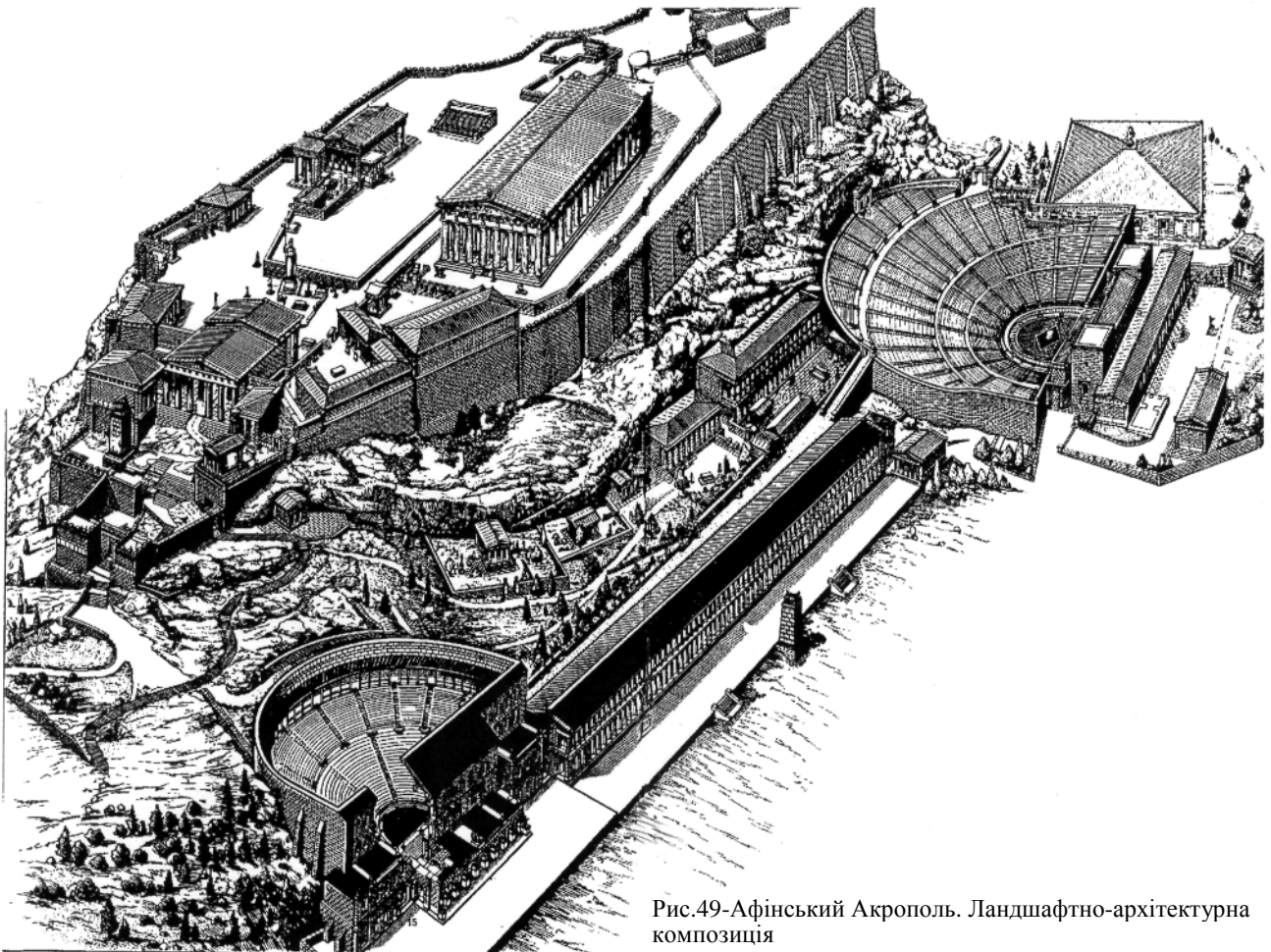
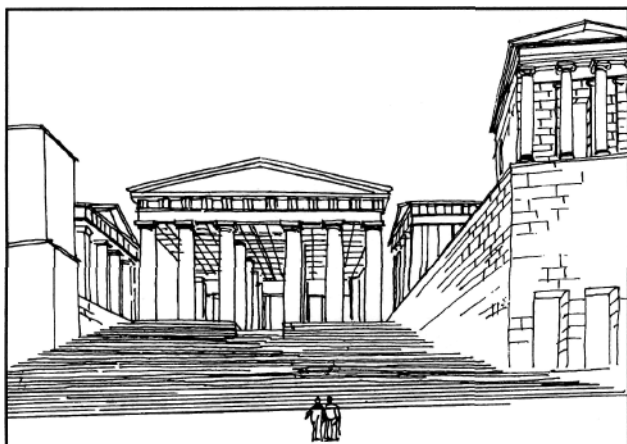


Рис.49-Афінський Акрополь. Ландшафтно-архітектурна композиція

### 3.3. ВЕРХНЯ ПЛОЩАДКА АКРОПОЛЯ (графічні завдання)



#### Вигляд Пропілеїв при наближенні до сходів

Пропілеї - це монументальний вхід до Акрополя, їх споруджено на західному схилі пагорба архітектором Мнесіклом у 437-432 рр. до н.е. за часів Нікієвого світу. Основу ансамблю складає динамічний простір, обмежений екранами могутніх пілонів. Він здіймається вперед і вгору, і зрештою "переливається" крізь куліси Пропілеїв на головну площу Акрополя. Головна роль Пропілей - зустріти святкову процесію, що йде знизу, і пропустити її у верхній сакральний світ богів-олімпійців.

Осьова композиція традиційного портика в антах (стінах) пом'якшена введенням гармонійно співвіднесених, трохи асиметричних об'ємів, що утворюють ансамбль.

Передусім, це храм Піки Аптерос - безкрилої Перемоги (близько 421 г. до н.е., архіт. Калікрат), іонічний амфіпростиль, що височить на Піргосі - виступі скелі в оборонній стіні Акрополя. Своїми легкими іонічними формами і масштабом цей храм контрастує з героїчною дорикою Пропілеїв. Храм Піки Аптерос - скульптурна форма, що трохи розвернута в бік Пропілеїв. Вона є шарніром, що направляє рух людини, яка йде з півдня - у напрямку елевсінських та панафінейських процесій. Цей храм є посередником між зовнішнім простором Афін і внутрішнім простором Акрополя. Він ще належить зовнішньому середовищу і омивається його простором, але вже пов'язаний зі скелею та стінами Акрополя, частиною яких є ансамбль Пропілей. Він також може вбачатися і інтер'єрним фрагментом Акрополя, висунутим зовні назустріч святковій процесії. Сам образ Піки

- жительки Олімпу, що має підземне походження - вказує на медіативність (посередництво), яка йде знизу вгору, від землі до неба, від темряви до світла. Цю ж медіативність приймає на себе і процесія, йдучи сходами вгору до Пропілеїв.

Асеметричними є і дві фланкуючі будівлі: пінакотека - з півночі, і значно менше приміщення - з півдня. Останнє, як менше за об'ємом, урівноважує північну частину Пропілеїв і направляє рух простору ліворуч, до поки ще прихованого Парфенону.

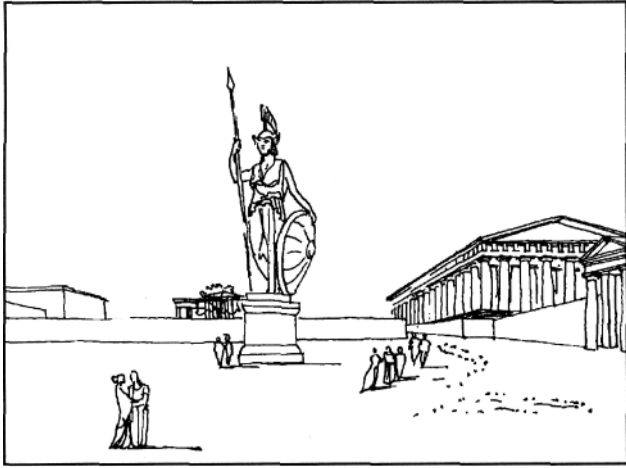
Пропілеї - гармонійно врівноважена ордерна композиція. Мнесікл вперше поєднав у одній споруді два ордери, використавши зовні доричний, відкритий далям, а всередині - іонічний, що правив за куліси для статуї Афін Промакос. В якійсь мірі тут поєднані і міфологічні уявлення греків про світоустрій, де нерозривно присутні: чоловіче начало, пов'язане зі світлом та зовнішнім середовищем (напр. Гермес, Одисей, Ясон) і жіноче - заглиблене у тінь та інтер'єр (напр. Гестія, Пенелопа).

#### The View of the Propylaea While approaching the Steps

The Propylaea is a monumental entrance to the Acropolis. It was erected on the western hill slope by an architect Mnesiclus in 437-432 B.C. The basis of the ensemble is a dynamic space, limited by the screens of powerful pylons. It rises forward and upward and comes into the main Acropolis square through the side scenes of the Propylaea. This is the main part of the Propylaea — to meet a holiday procession which goes from the downstairs and to let it go into the upper sacred world of the Olympia gods.

The heavy composition of a traditional portico in the antas (walls) is softened by introduction of harmoniously proportioned, a bit asymmetrical volumes which create this ensemble. They are: the temple to Nika Apteros — wingless Victory (about 421 B.C., architect — Kalikrat), two flank constructions: pinacotheca (from the north) and a smaller construction behind it (from the south).

It's harmoniously used an order composition as well. For the first time Mnesiclus united two orders in one construction: the Doric order — outside, opened to distant spaces and the Ionic one—inside. In a sense here it is united mythological greek conceptions about world formation where two essences exist: the male one, connected with the world outside and the light and the female one—deepened into shade and interior.



### Вигляд статуї Афіни Промахос від Пропілеїв

Бронзова статуя Афіни Промахос (Воїтельки) була споруджена Фідієм у 449 р. до н.е., тобто за два роки до початку будівництва Парфенону. За ініціативою Перікла її було зведено на честь перемоги над персами, одержаної греками за сприянням богині. З того часу золотий наконечник її списа сяяв над містом і його було видно мореплавцям від мису Суній.

Статуя була доволі високою (близько 12 метрів), її точні розміри встановити неможливо, але відомо, що ця монументальна вертикаль панувала в ансамблі Акрополя, поєднуючи в ціле храмові комплекси, місто та зовнішній ландшафт. М.І.Брунов пише, що "таке взаємовідношення статуї і будівель сходять до найдавніших часів. Аналогічним необхідно уявити собі в епоху докласового суспільства взаємовідношення дуже високого менгіра, поставленого на узвишші, і оточуючих поселень, що склалися з багатьох хиж. Збереження традиції, що йде до первісної архітектури, свідчить про силу народних витоків класичного грецького зодчества" [5].

Повністю статуя Афіни Промахос відкривається глядачеві під час виходу з Пропілеїв на головну площу Акрополя. Ця площа являє статичний простір, який обмежують *екрани*: зі сходу - підпірна стіна, з заходу - Пропілеї, з півдня - паркан Парфенону та комплексу Афіни Ергани (робітниця), з півночі - вільно розміщені окремі будівлі. Масштаб площі обумовлений розмірами статуї Афіни Промахос та оптимальною дистанцією, необхідною, щоб оглянути статую від Пропілеїв. Статуя Афіни Промахос, в якості *скульптурної форми* у цій композиції, вільно стоїть у гармонічному для неї просторі, і омивається світлом та повітрям.

І тільки після того, як процесія міне площу, коли величезна статуя вже не зможе вміститися в полі зору, на сцену вийде Парфенон у всій своїй величі. Аналогічно цьому "змаганню"

архітектурних форм змагались на сцені, змінюючи один одного, співці-аеди, або драматурги у змаганні представляли народу свої трагедії.

Та все ж статуя озивалася на присутність партнера. Вона була зміщена з вісі Пропілеїв трохи ліворуч і розвернута трохи праворуч (аналогічно храму Ніки).

Величну статую оточувало багато менших статуй та споруд. Вони давали змогу людині на величній площі відчувати себе комфортно у масштабному просторі; масштабному собі так, як площа в цілому була масштабною статуї Афіни. Тим самим людина, перебуваючи у гідному неї просторі, не принижувалася перед богом, а виростала до рівня бога.

### The View of the Statue to Athene Promachos from the Propylaea

The bronze monumental statue to Athene Promachos was erected by Phidias in 449 B.C., i.e. two years before the beginning of the Parthenon. Greek sculptor Phidias was appointed by Pericles to beautify Athens. His works include the sculptural decoration of the Parthenon. His statue of Zeus at Olympia was one of the Seven Wonders of the World.

The statue of Athene was erected in honour of the victory over the Persians. Since that time the golden end of her spear was glistening above the city and was seen to the sailors at a distance. The statue was about 12 metres high. It dominated in the Acropolis, uniting the temple complexes, the city and the outer landscape. 'Such relationship of a statue and constructions around dates back to ancient times,' —writes Brunov M.I.

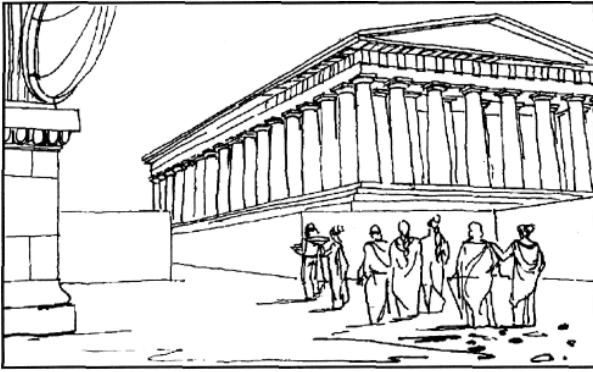
The statue is completely opened to the viewer while coming out from the Propylaea to the square. The main Acropolis square represents a static space, limited by the screens: from the east — by a supporting wall, from the west—by the Propylaea, from the south—by the outline of the Parthenon and the complex of Amere Ergani (the workers), from the north—freely located separate constructions.

The square scale is presupposed by the dimensions of the statue of Athene Promachos and optimal distance necessary to examine the statue from the Propylaea. The statue freely stands in the harmonious to it space, washed by light and air.

And only after the procession passes the square, when a giant statue can't be housed in a view range, there appears the Parthenon.



Рис. 50—вид з Пропілеїв. Реконструкція О.Шуази



### Вигляд Парфенона від статуї Афіни Промахос

Легкий рух статуї Афіни Промахос праворуч, що наче підхоплював естафету від Пропілеїв, передбачав подальший розвиток дії. У 447-438 рр. до н.е. архітекторами Іктіном та Каллікратом було зведено головний храм Аттики - Парфенон. Храм був споруджений не строго проти воріт, де раніше стояв архаїчний, спалений персами, Гекатомпедон, а праворуч, ближче до південного краю скелі, орієнтованого на море.

Парфенон зводився за ініціативою Перікла як ідейний центр держав Афіньського морського союзу. Це його призначення потребувало пануючого положення храму в місті та в зовнішньому середовищі. Тому Парфенон було збудовано на найвищій частині Акропольської скелі, на висоті 156м над рівнем моря. Його західна сторона (та, що зустрічала процесії), як і весь Акрополь, звернена до пагорба Пнікс, де проходили народні зібрання. Звідти Акрополь відкривається найбільш ефектно (рис. 47).

Але кульмінаційним моментом Парфенона є розкриття з верхньої площадки Акрополя, коли, аналогічно статуї Афіни Промахос, Парфенон вперше постає єдиним актором на сцені. Це відбувається у той момент, коли процесія проходить повз Афіну Промахос. Фрагмент статуї, що поки знаходиться у полі зору, стає свого роду екраном, що фланкує нову скульптурну форму - Парфенон. П'єдестал та щит Афіни Промахос обмежують кадр, тим самим підкреслюючи його глибинну направленість. Сам же Парфенон постає у

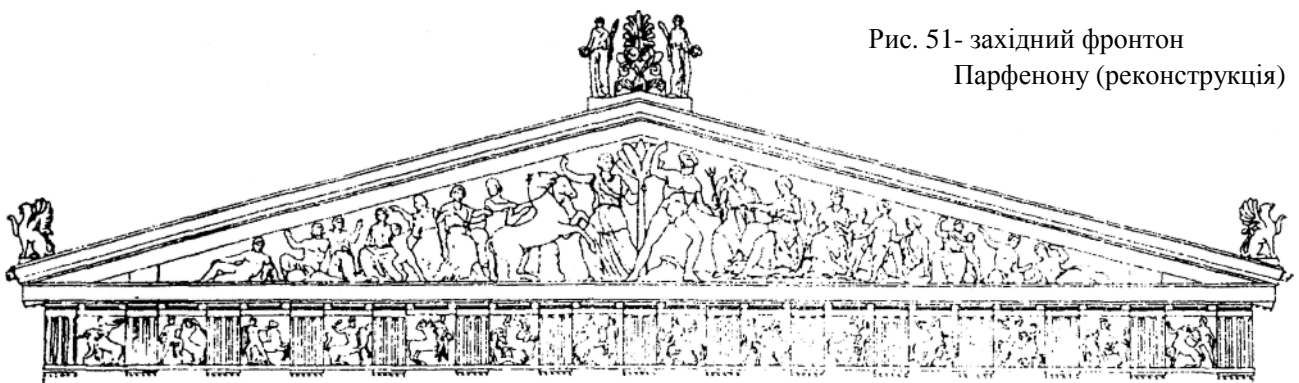
такому ракурсі, що являє цілісну статичну форму яку можна охопити одним поглядом. Та і тут, як у випадку з Афіною Промахос, є легкий рух. Він направлений углиб, до східного портика храму та до алтаря Афіни. Цей рух виявляється через ледь відчутне в ракурсі подовження північної сторони Парфенона, яка є удвічі довшою за поперечну, але в цій картині скорочена ракурсом.

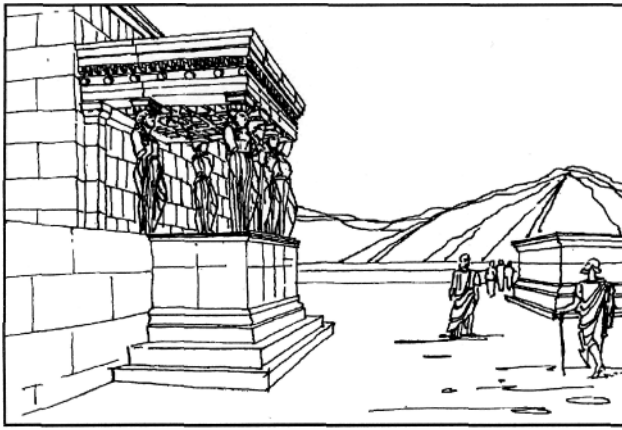
Несучи в собі антропоморфне божество і моделюючи антропоморфний скульптурний космос, храм і сам є антропоморфним. Він наче дихає всією своєю масою відповідно до висловлювання Анаксімена: "Подих і повітря обіймають увесь світ". Цей храм відповідає гераклітівській гармонії: "З тих, що розходяться, - найкраща гармонія і все відбувається через боротьбу". Його гармонія - це гармонія боротьби хтонічного та олімпійського - землі - кріпиди храму та неба - антаблементу, що його несуть колони. Та ж ідея гармонійної протидії двох начал відбита на західному фронтоні Парфенона у вигляді скульптур Посейдона та Афіни, що змагаються за владу над Аттикою (рис. 51). Поєднує композицію тімпана оливкове дерево, що свідчить про перемогу Афіни над Посейдоном, мудрості над первісною стихією.

### The View of the Parthenon from the Statue of Athene Promachos

Light movement of the statue of Athene from the right side presupposed the further action development. In 447-438 B.C. the architects Ictinus and Callicrates constructed the main temple of Attica — the Parthenon. It was erected on the initiative of Pericles as the centre of ideas of the states of Athens naval treaty. It was its designation that demanded the dominating dislocation of the temple in the city and the environment. Therefore the Parthenon was erected on the highest part of the Acropolis rock, 156 metres high above the sea level. Its western part (the one which met the processions) as the whole Acropolis is turned to the Pniks hill where people meetings were held. From that place the Acropolis is opened most effectively. But the culmination moment here is the disclosure from the top ground of the Acropolis while the Parthenon is the only actor on the stage. The fragment of the statue to Athene becomes a screen and the very Parthenon is seen as an entire static form which can be seized at sight.

Рис. 51- західний фронто́н Парфенону (реконструкція)





### Вигляд гори Лікабетас від портика Кор Ерехтейона

Ерехтейон з'являється у кадрі тільки після того, як Парфенон зі скульптурного об'єму перетворюється в "екран". Тоді "скульптурою" стає Ерехтейон. Тут, як і при сприйнятті Парфенона, "працюють" кутові зв'язки: Ерехтейон вперше сприймається з боку південно-західного кута. При наближенні західна сторона де з поля зору; залишається сам портик Кор. Його видно на фоні рівної стіни та дальніх гір.

На противагу Парфенону Ерехтейон у кульмінаційний момент сприймається разом з оточуючим ландшафтом. Роль ландшафту зростає в міру наближення до храму. На даній перспективі храм зсунуто ліворуч з тим, щоб залишити місце для гори Лікабетас, що завершує композицію. Згідно з міфом, саме цю гору зронила від несподіванки Афіна, коли побачила новонародженого напівзмія-напівлюдину Еріхтонія - сина Геї-Землі та Гефеста-Вогню - родоначальника афінських царів.

Ерехтейон побудовано у кризовий період, але на площадці між ним та Парфеноном ще діють закони класики: гармонія людини і світу. Портик Кор, що входить у площадку, відділяє її інтер'єрний, масштабний людині простір від зовнішнього світу з його космогонічними категоріями. Ці категорії в даному випадку персоніфікує гора Лікабетас.

Портик Кор пов'язує простори і за вертикаллю: хтонічний світ Посейдона Ерехтевса - "потрясателя землі" - з сонячним світом олімпійських богів.

### The View of the Mountain Licabetas from the Portico Cor of the Erechtheion

The Erechtheion appears in sight only after the Parthenon is turned into 'screen' after being of 'a sculptural volume.' Now the Erechtheion becomes 'a sculpture.' Here, like in the process of the perception of the Parthenon, corner ties 'function' — the Erechtheion is perceived from the south-west

corner at first. While approaching it the western part goes out of sight, only the portico Cor remains. It is seen in the background of a straight wall and distant mountains.

In comparison with the Parthenon the Erechtheion at its culmination moment is perceived together with the surrounding landscape. The role of the landscape is increasing while approaching the temple. At this perspective the temple is shifted to the left to leave place for the mountain Licabetas which finishes the composition.

The Erechtheion was built in the period of crisis, but on the ground between it and the Parthenon classical laws are still in action: harmony between a man and the world. The portico Cor, included in the ground, separates its interior scaled to a man space from the outside world with its cosmogonic categories. In the given case these categories are illustrated by the mountain Licabetas.

The portico Cor unites the spaces vertically as well: the chthonic world of Poseidon Erechtheus — 'the earthquaker' — with the sunlight of the Olympia gods.

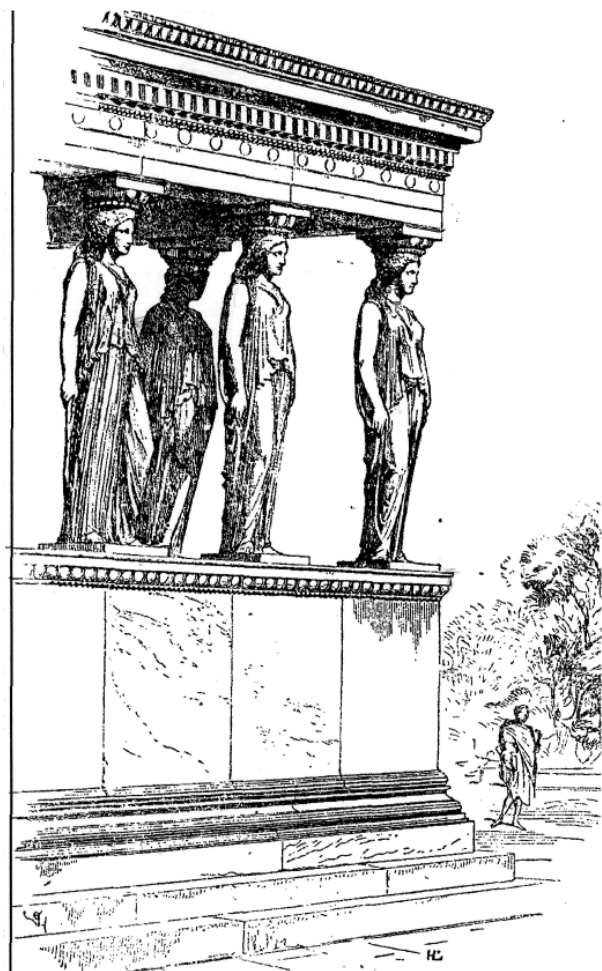
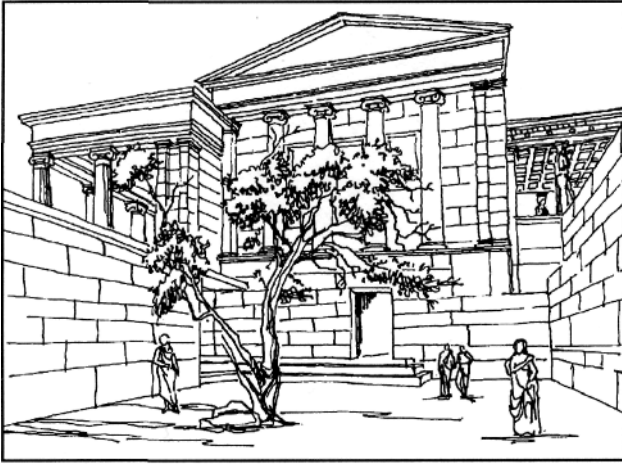


Рис. 52-Зображення портика Кор з книги Віоле ле Дюка "Бесіди про архітектуру"



### Вигляд Ерехтейона з дворику

Центром цієї композиції є священна олива. Західний портик Ерехтейона та паркан дворику виконують роль *екранів*, що відокремлюють дворик та його *домінанту* від оточуючого середовища.

Вечірнє сонце освітлює колонади портиків і північну стіну паркану, залишаючи в затінку південну. На освітленому фоні храму яскраво виділяється темний отвір у його нижньому рівні. Цей отвір веде до виходу з Ерехтейона через портик кор. Рух у цьому напрямку підкреслює і висунута південна стіна північного портика, і ледь помітний зсув отвору в бік портика Кор. При цьому отвір дверей виявляється розміщеним під колоною портика, що є порушенням класичних правил композиції, згідно з якими отвір у стіні не може бути навантаженим, бо це є порушенням тектоніки. Але, як відмічає М.І.Брунов, цей маленький отвір відіграє важливу роль у врівноваженні асиметричної композиції. Це є в даному разі більш значним. Асиметрія викликана просторовим оточенням. Так, найвеличніший північний портик відповідає зовнішнім просторам, тоді як дрібніший портик Кор - інтер'єрній площадці Акрополя.

У даній картині особливо великою є роль співвідношення двох рівнів Ерехтейона нижнього та верхнього, що стають метафорою стихійного, хтонічного (темного) та гармонійного, розумного (світлого) світів, світів Посейдона і Афіни, їх примирює портик кор, в якому світлу фігуру кори видно на фоні темної стелі покриття.

Нижній рівень становлять дворик і західна сторона Ерехтейона. Їх заглиблено більше ніж на три метри по відношенню до верхньої площадки між Ерехтейоном і Парфеноном.

На верхньому рівні розміщено портик кор та наос Афіни. На цьому ж рівні розміщено і західний портик Ерехтейона. Це рівень Афіни. І характерно, що він зовсім не відбивається у внутрішній структурі наоса Посейдона. Верхня - ордерна частина всієї композиції архітектурно пов'язана з ордерною композицією всього

Акрополя. Навіть південна стіна, що не має колонади, трактована як ордер, тобто має базу, тіло (стовбур) та капітель.

Цьому "розумному" началу царства Афіни протиставлений нижній рівень храму і весь інтер'єр дворику. Йому надано, як пише М.І.Брунов, "сільський" (рустикальний) характер через використання груботесаного каміння у південній огорожі і нерівномірний характер мурування камінних квадратів у нижній частині західної стіни храму. Архаїчність південної огорожі посилюється і тим, що в цій якості виступає старий стереобат Гекатомпедону. Західна стіна ж самого храму нетектонізована, тобто вона не має ні бази, ні капітелі, вона - тільки постамент під колонадою.

### The View of the Erechtheion from the Court

The centre of this composition is a sacred olive tree. The western portico of the Erechtheion plays the part of a screen which separates the court and its dominant from the environment. In the lit background of the temple there is distinctly seen a dark opening in its lower level. This opening leads to the Erechtheion entrance through the portico Cor. It is very important here the role of relationship of two levels of the Erechtheion—the lower one and the upper one which are the metaphor of elemental (dark) and harmonious (light) worlds, the world of Poseidon and the world of Athene. The portico Cor calm them, where a light figure of a cor is seen in the background of a dark stele of the covering.

The lower level is represented by the court and the western part of the Erechtheion. They are three metres deeper than the upper ground between the Erechtheion and the Parthenon. Here—on the upper level—there are the portico Cor, the Athene's naos and the western portico of the Erechtheion. This level belongs to Athene.

The upper order part of the entire composition is architecturally connected with the order composition of the whole Acropolis. Even the eastern wall which hasn't a colonnade is explained as an order, i.e. it has a base, a body and a capital. This 'intelligent' essence of the Athene's kingdom is opposed to the lower level of the temple and the whole court interior.

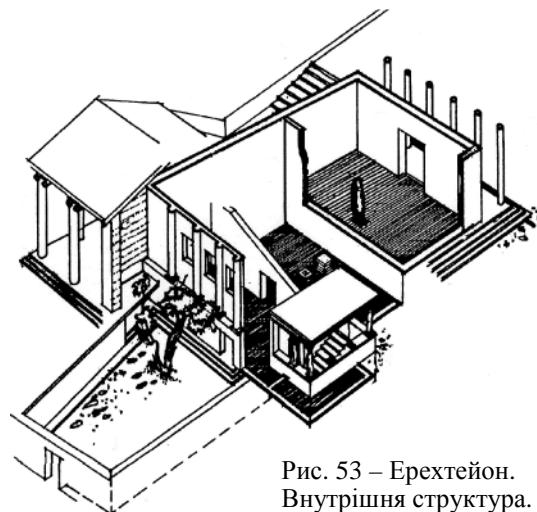
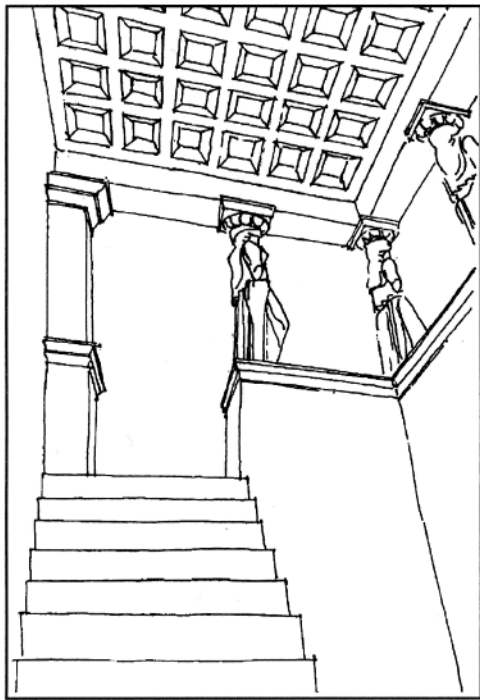


Рис. 53 – Ерехтейон. Внутрішня структура.



### Вигляд портику Кор під час виходу з наосу Посейдона

Вихід крізь щілину портику кор - найважливіший момент композиції не тільки Ерехтейона, але і всього Акрополя. Тут найяскравіше, через трагедійний катарсис, виявилося відношення до світу в епоху пелопоннеських війн.

Напруженість цієї композиції передається різким ракурсом знизу уверх та контрастами світла і тіні. Темна стеля, що перекриває вихід до неба, підкреслює трагедійне начало в композиції. Це наче перша частина шляху Персефони-Кори з темного царства Аїда до світлих олімпійських богів. Це та частина шляху через світ смерті, яку треба подолати з великим напруженням сил.

За цією картиною, як у кіно, повинна обов'язково з'явитись наступна, її описує М.І.Брунов: "При виході з Ерехтейону крізь портик каріатид, в міру підйому глядача по дуже вузьких стрімких сходах у проміжках між жіночими фігурами піднімається та полонить увагу глядача північна колонада Парфенона. Під час самого виходу з портика вигляд південної стіни Ерехтейону, що йде ліворуч углиб, направляє увагу глядача на Парфенон.

Продивившись послідовність архітектурних картин Ерехтейона, глядач бачить Парфенон іншим, ніж тим, що уявлявся йому, коли він підходив до будівлі Пропілеїв. Включена до архітектурних картин Ерехтейона, що розгортаються в часі, північна колонада Парфенона сприймається як одна з композиційних ланок архітектурної багатокартинності. Це трактування принципово відрізняється від замкненості Парфенона та

його абсолютного панування на Акрополі до будівництва Ерехтейона. Архітектор Ерехтейона спромігся за допомогою зведеної ним будівлі витлумачити Парфенон в дусі свого часу" [4, с. 143].

### The View of the Portico Cor While Coming Out of the Naos of Poseidon

The exit through the slot of the portico Cor is the crucial moment of the whole composition of the Acropolis. Here we see the attitude to the world in the epoch of peloponness wars by way of tragic catarsis. The tensivity of this composition is shown by a sharp downwards — upwards angle and contrasts of light and shade. The dark stele which closes the exit to the sky stresses a tragic essence in the composition. This is as if the first part of the way of Persephona-Cora from the dark kingdom of Aid to light Olympia gods. This is the part of the way through the world of death which must be overcome with a great strain offerees.

Then the next picture appears. While coming out of the Erechtheion through the portico of caryatids and going up very narrow steps between women figures there rises and attracts attention the northern colonnade of the Parthenon. At the time of ascending from the portico the view of the eastern wall of the Erechtheion which goes left to the depth directs a viewer's attention to the Parthenon.

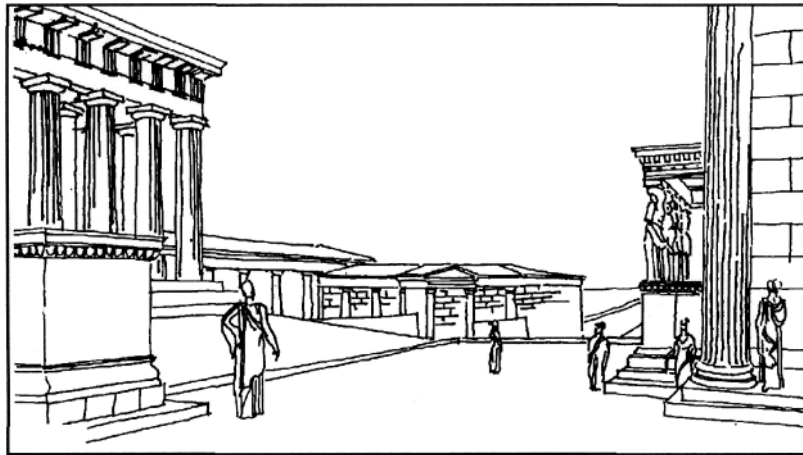
Having seen the succession of architectural pictures of the Erechtheion, a viewer looks at the Parthenon differently compared with the impression he had approaching the construction of the Propylaea.

The northern colonnade of the Parthenon is perceived as one of the compositional links of architectural multipictured sequence of the Erechtheion which is opened in the course of movement. This perception is absolutely different from the closed Parthenon and its dominance on the Acropolis before building of the Erechtheion.



Рис. 54 -Каріатида з храму Ерехтейон.





### Вигляд Парфенону від східного портика Ерехтейону

Ця картина виникає перед учасниками процесії на завершній шляху, коли процесія обходить вітвар Афіни, мабуть, після принесення жертв богині. Головним у композиції цього фрагменту Акрополя є інтер'єрний простір площадки між Парфеноном та Ерехтейоном. Вітвар Афіни в якості *шарніра*, що повернув процесію, відійшов у бік. Він разом з північною стороною Парфенона, в якості *екрана* направляє погляд у глибину картини. *Екранами* в цій композиції стають і фрагменти Ерехтейона: його східна стіна та стіна портика кор, що направлені впоперек руху. Цей напрямок підхоплюють і будівлі за межами площадки. Вони відокремлюють інтер'єр Акрополя від далі, що розкривається між ними та портиком кор. Тут добре прочитується ступінчастий, ниспадаючий характер акропольської скелі та потужна динаміка архітектурних мас.

Ця композиція - приклад домінуючої ролі *просторово-світлової форми*, тоді як будівлі та споруди виконують допоміжну роль *екранів*, що її чітко окреслюють.

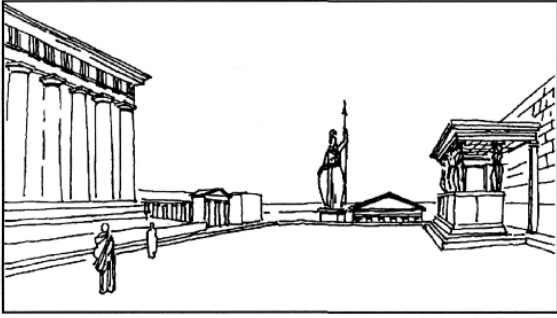
### The View of the Parthenon from the Eastern Portico of the Erechtheion

One can see this picture while finishing the way. The main thing in the composition of this fragment of the Acropolis is an interior ground space between the Parthenon and the Erechtheion. The sacrifice place to Athene and the northern part of the Parthenon as a screen direct the glance into the depth of the picture. The screens here are also the fragments of the Erechtheion: its eastern wall and the wall of the portico Cor which are directed perpendicular to the movement.

This composition is an example of a dominating part of space — light form, while the constructions play the part of screens which fence it.



Рис. 55-Античні зображення людей. Персей показує Полідекту голову Горгони Медузи (зображення на вазі)



### Вигляд моря від вівтаря Афіни. Кульмінаційне розкриття внутрішнього простору Акрополя зовні

На зворотному шляху камерна площадка змінюється широким розкриттям на зовнішній світ. Динаміка інтер'єрної площадки посилюється за рахунок "розвернення" Ерехтейона. Роль екранів, що йдуть уперек, різко знизилась. Фронтон Пропілеїв та будівлі ліворуч ледве відокремлюють інтер'єрний простір Акрополя від зовнішнього середовища, забезпечуючи м'якість переходу одного в інше. При цьому площадка між Парфеноном та Ерехтейоном править за вестибюль, що веде зовні. А.Бодар, описуючи географію Аттики, порівнює її поліс, обмежений гірськими

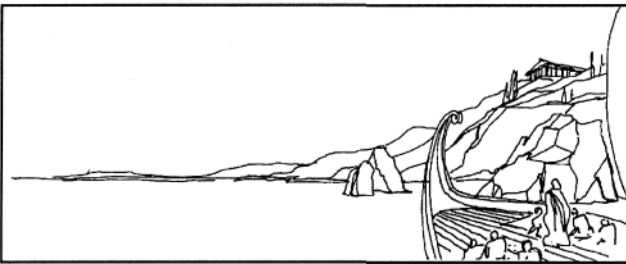
пасмами, з кімнатою, що має вікно на море. Таку ж "кімнату з вікном на море" відтворила архітектурна композиція Акрополя - величного фрагменту і символу Аттики [3].

Дуже важливою тут є роль статуї Афіни Промехос. У зв'язку з ниспадінням терас Акрополя, її поставлено нижче рівня площадки та зсунуто з вісі симетрії трохи праворуч. Афіна сприймається на фоні моря і неба, підкреслюючи своїм положенням у композиції пріоритет дальніх просторів. Тут замикається цикл усієї величної регіональної композиції Аттики: у кадрі домінує море, яким мореплавці привезли зерно на Агору, та Елевсінський пагорб, звідки вранці вийшла ритуальна процесія.

### The View of the Sea from the Sacrifice Place to Athene. Culmination Disclosure

On the way back a chamber ground is replaced by a wide disclosure to the world outside. In accordance with the going down terraces of the ground the statue of Athene is placed below the ground level. Athene is seen in the background of the sea and the sky, stressing the priority of distant spaces. The cycle of the whole composition completes here: the sea dominates, by which the sailors brought grain to the Agora and the Erechtheion hill, where the procession came from in the morning.

## 3.4. ПАНОРАМИ АКРОПОЛЯ ТА ІНТЕР'ЄРИ ХРАМІВ



### Панорама Аттики від мису Суній

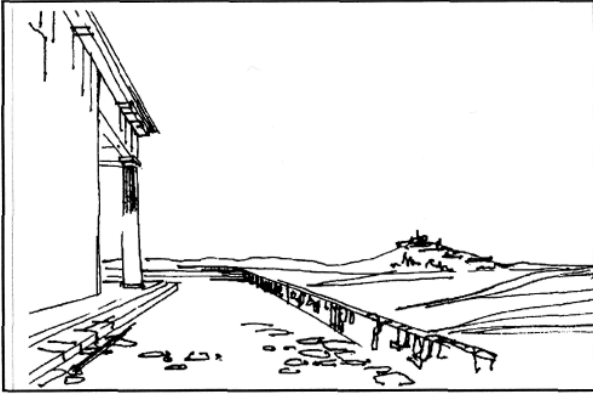
Діяльність Афіні була нерозривно пов'язана з поставками хліба з інших країн та грецьких колоній басейну Середземного моря. Тому морські шляхи були найважливішими зовнішніми шляхами. Вони проходили повз мис Суній, що завершував Аттику, і правили на Пірей. Цей напрямок руху став однією з головних структурних вісей регіону.

Перший кадр регіональної композиції відкривався, коли кораблі обходили мис Суній, повертаючи на Пірей. Важливість цього місця підкреслено розміщенням на мисі храму Посейдона. Периптер, що височить на скелястому мисі, формує перший план

завершує акропольська скеля, що піднімається у глибині, та сяючий у сонячному промінні золотий спис статуї Афіни Промехос. Так, вже у першому кадрі зустрічаються два божества - Посейдон і Афіна, протистояння яких буде надалі основою архітектурного сюжету; сюжету, гармонія якого відповідає Гераклітівському уявленню про гармонію як боротьбу ворогуючих протилежностей. глибинної композиції. Він "кадрує" могутній морський і долинний простір Аттики. Його

### The Panoramas of the Acropolis and the Interiors of the Temples. Task 2. The Panorama of the Attica from the cape Luniy

The movement to the Pirei along the cape Lunii which finished the Attica was one of the main structural axes of the region. It was a bread route. The importance of this place is stressed by location of the temple to Poseidon here. Again there meet two gods: Athene and Poseidon, whose opposition will be the basis of the architectural plot where harmony is in line with Heraclitus idea of harmony as the battle of struggling opposites.



**Панорама Афін, що відкривається з Елевсінського пагорба (від храму Деметри)**

Другу структурну вісь Аттики та Афін визначав напрямок Елевсінських процесій. Ритуальні святкові ходи прямували від храму Деметри в Елевсіні до верхньої площадки Акрополя у Афінах. В основі цих процесій лежали землеробські культу народження та вмирання злаків. У загальнолюдському плані вони були символами циклічних змін життя та смерті; народження, вмирання та відродження. У зв'язку з цією якістю такі культу зберегли головне значення в Афінах навіть після переходу землеробної діяльності на другий план. Деметра - богиня народжуючої землі, як і

морський бог Посейдон, посідала почесне місце в пантеоні афінян.

Панорама, що відкривалася з Елевсінського пагорба від храму Деметри, вбирала в себе двадцятикілометровий простір степу та приміських територій Афін. Вона завершувалася пасмом пагорбів, на тлі яких скульптурно здіймалась акропольська скеля і сяяла статуя Афіни Промакос. Формувалася єдина композиція, що включала в себе практично весь регіон. Далі вона розкривалася новими гранями в міру руху процесії до Акрополя. При цьому, "працювали" і метафоричні зв'язки. Їх забезпечували зображення Деметри і Кори в храмі Деметри, їх святилища (печери) в акропольській скелі з боку Елевсіна, статуї кор Ерехтейона, скульптурні зображення Деметри і Кори на східному фронтоні Парфенона [48].

**The Panorama of Athens which is opened from the Eleusinskiy Hill.**

The second axis of the Attica and Athens was defined by the direction of Eleusinskiy processions. Ritual holiday movements were from the temple of Demeter in Eleusin to the upper ground of the Acropolis in Athens. The panorama from this hill included twenty kilometres space of a steppe and near the sea territories of Athens. It was an entire composition of almost the whole region.

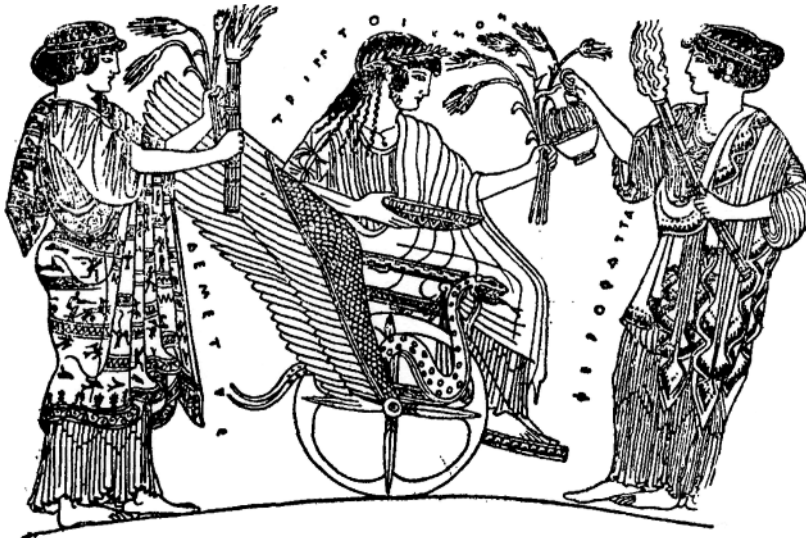


Рис. 56-Деметра, Триптолем і Кора-Персефона. З античної вази

Деметра зображена з факелом і колоссям, Триптолем (син елевсінського царя) - сидячи на колесниці з крилатими зміями, Кора-Персефона - з факелом і глечиком. Богині доручають Триптолему розсіяти зерно по всьому світу, впроваджуючи тим самим землеробську культуру [51].

Елевсін, згідно міфу, став притулком богині врожаю Деметри під час її пошуків дочки - діви зерна - Кори, яку вкрав Аїд. Тут, на тричі зораному полі Деметра народила бога багатства і зернових ям Плутоса. У Елевсінському святилищі Деметри, проходили священні містерії, пов'язані з викраденням і поверненням Кори-Персефони і народженням божественного немовляти.

Свята починались вранці у Афінах біля театру Дионіса. Звідти святкова процесія прямувала до Елевсіна.

Після проведення ритуалу процесія поверталась у Афіни. Завершувалось свято на Акрополі урочистим піднесенням Афіні шафранового леплосу, принесеного, як вітрило на щоглі корабля.



### Панорама Акрополя з пагорба Пнікс

Панорама, що відкривалася з Пніксу, дозволяла побачити ансамбль Акрополя з досить високого рівня, коли були відсутні різкі ракурси, що їх обумовлює погляд знизу вгору. Пагорб Пнікс був місцем засідань афінського ареопагу, тобто місцем соціально значим у структурі Афін. З його височини Акрополь сприймався у гармонійному спокої. Тут явно домінує Парфенон. Статую Афін Промакос, можливо, було видно за Пропілеями лише частково. Парфенон стоїть наче на окремій постаменті, відділений проміжком повітря від решти щільно стиснутих будівель. Маленький храм Піки Аптерос, укомпонований в цю паузу, тільки підкреслює велич Парфенону.

У цій панорамі зібрані всі основні споруди Акрополя періоду класики I присутні три масштаби ордеру: за І.В.Жолтовським, масштабу людини відповідає ордер храму Ніки, масштабу героя - ордер Пропілеїв, масштабу бога - Парфенон. Вони розміщені наче за спіраллю, що розкручується углиб та вгору: спочатку - висунутий наперед маленький храм Ніки, згодом, глибше - Пропілеї, а далі - зсунутий до південної кромки скелі та піднятий вгору Парфенон. Врівноважує цю композицію масив Пінакотеки. Він також є відправною крапкою для руху мас від ваги до легкості, від масиву Пінакотеки до пронизаних повітрям портиків Парфенона. Розворот Парфенона в цій панорамі дозволяє бачити його останню колону вже на фоні неба, у відриві від маси храму. Вона наче розчиняється у небі і завершує весь ансамбль, поєднуючи, згідно з грецькою філософією, тілесне земне зі "світовою душею", роблячи їх одним цілим.

У цій композиції виразно виявлено і тему гераклітівської гармонії як боротьби протилежних начал, і міфологічні аспекти хтонічного, діонісійського та світлого, аполонійського. Перехід з одного в інше йде за вертикаллю - від буйної південної рослинності землі, через скелясті уступи природного пагорба та монументальні штучні субструкції до логічно ясних ордерних композицій, що переходять у небо, одночасно моделюючи його на землі.

### The Panorama of the Acropolis from the Hill Pnycs

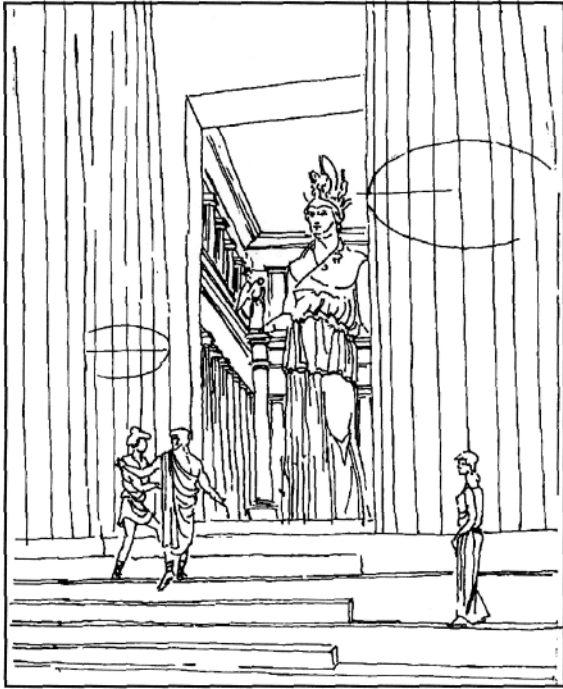
The panorama which opened from the Pnycs hill enabled to see the Acropolis ensemble from a rather high level when sharp angles which presupposed the downward - upward sight didn't exist. This hill was the place of meetings, i.e. of social importance in Athens. From its height the Acropolis was perceived at harmonious rest. The Parthenon apparently dominates here. The statue to Athene Promachos was seen behind the Propylaea only partially. The Parthenon stands as if on its own elevation, separated by a gap of wind from the rest closely crowded constructions. A small temple of Nike Apteros, put into that pause, only stresses the solemnity of the Parthenon.

At this panorama there are present all the main constructions of the Acropolis of a classical period and three scales of an order: a man's scale is corresponded to the order of the Nike's temple, a hero's scale — to the order of the Propylaea, the god's scale—to the Parthenon. They are located as if along a spiral, which winds out upward deep: at first—the outstanding forward small temple of Nike, then, deeper, — the Propylaea and further on — the shifted to the southern edge of the rock and elevated upward Parthenon. A massive of the Pinakoteca balances this composition. It is also a starting point for mass movement from the weight to the weightlessness, from the Pinakoteca massive to windy porticos of the Parthenon. The turn of the Parthenon here enables to see its last column in the background of the sky. It as if splits the sky and completes all the ensemble, uniting earth, body belongings with 'a world soul', according to greek philosophy.

In this composition one can clearly see the theme of Heraclitus harmony as the struggle of opposite essences and mythological aspects of the dark, Dionysius's and the light, Apollo's. The transition from one to another goes along the vertical — from bushy southern soil through rocky protrusions of a natural hill to logically clear order compositions, striving



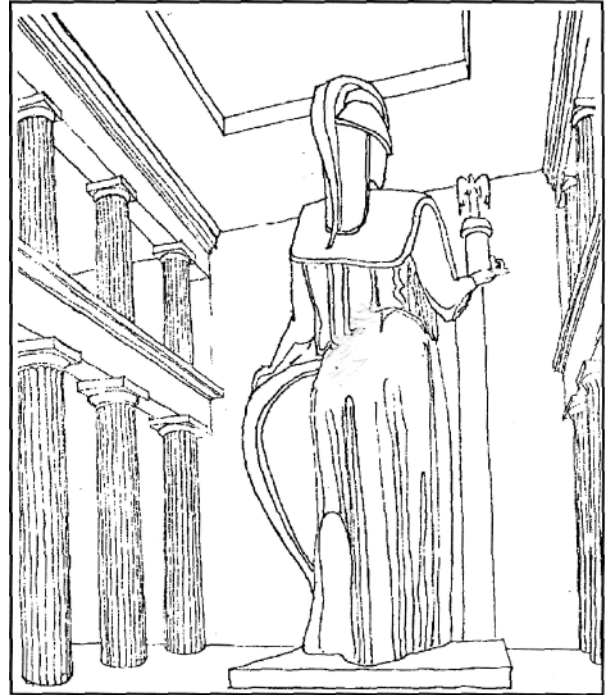
Рис. 57-Діона і Афродіта - скульптура зі східного фронтона Парфенона



### Вигляд Афіни Партенос при вході до наосу Афіни в Парфеноні

Головний скарб Акрополя - статуя Афіни Партенос (Афіни Діви) - знаходився у східному наосі Парфенона. Як вважають, це був останній твір Фідія. Статуя заввишки 12 метрів була виконана із золота та слонової кістки. Робота над статуєю тривала десять років і була закінчена в 438 р. до н.е. Афіна зображена "в спокійній, урочистій позі, в довгому, до землі, одязі; голова Горгони прикрашала егіду на її грудях. На голові Афіни був шолом, гребінь якого був прикрашений сфінксами та крилатими кінями; по краях шолом обрамовували грифи та козулі. Волосся богині золотими пасмами спадало на плечі. Права рука її держала статую Ніки, що здавалася крихітною поряд з колосальною Афіною (в дійсності ж статуя Ніки Пандори" була заввишки близько двох метрів). Ліва рука торкалася краю щита, що стояв біля ніг богині. До лівого плеча Афіни був притулений спис. Поряд зі щитом, з його іншого боку, звивалася змія, що символізувала аттичного героя Ерехта. На щиті із зовнішньої сторони в рельєфі було зображено боротьбу греків з амазонками, з внутрішньої сторони було написано боротьбу богів з гігантами. Рельєф, що зображував боротьбу лапіфів з кентаврами, прикрашав сандалії Афіни. Низька та широка мармурова база була прикрашена рельєфом "Народження Пандори".

На відміну від ранньої роботи Фідія - статуї Зевса Олімпійського, що був затиснутий в інтер'єрі храму, Афіна стоїть вільно, немовби має "свободу дихання". Вона оточена колонадою, що впускає простір бокових нефів.

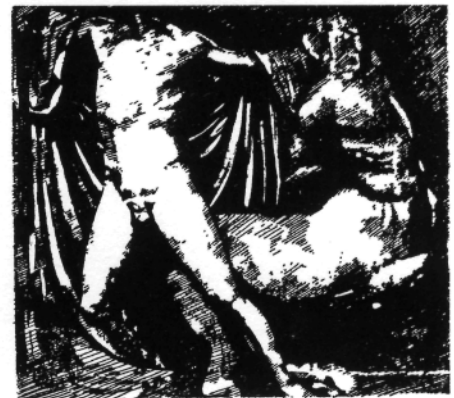


Крім того, колонада залишає вільним простір за статуєю, чого не було в храмі Зевса Олімпійського. Нарешті, якщо Зевс сидів на троні і майже торкався головою стелі наосу, то Афіна стояла на повний зріст, і все ж над її головою лишалося досить вільного простору. Подібне вільне просторове рішення дозволило Фідію гармонійно вписати статую в архітектурне оточення. Цьому сприяє відносно дрібний масштаб колонади, що підкреслює шльнність та крупність статуї. У своїй урочистій, прямій позі статуя Афіни подібна до оточуючої її архітектури і, разом з тим, вона наче переростає цю архітектуру величиною своїх розмірів та повнотою життя [7, с.200].

### The View of Athene Parthenos at the Entrance to the Naos of Athene in Parthenon

The principal treasure of the Acropolis, the statue of Athene Parthenos (Athere-Virgin), was located in the eastern naos of the Parthenon. It took Fidius ten years to finish this work in 438 B.C. The statue is made of gold and ivory, in a long garment with the Gorgona's head on the chest and the helmet on the head, decorated with sphinxes and wing horses. The Athene's right hand held the statue of Nika, the left hand touched the shield near her feet. Athene has freedom of breath, giant dimensions, is full of life and harmoniously inserted into architectural environment.

### 3.5. ПРИКЛАДИ ПЛАСТИЧНИХ ФРАГМЕНТІВ



Рельєфи Парфенона (447-432 рр. до н.е.)

Святкова процесія. Фрагмент східного іонічного фриза Парфенона. Фідій і його учні.

Битва кентаврів з лапіфами. Метопи Парфенона. Фідій і його учні:  
Кентавр, що гримасує; Лапіф, який вбиває кентавра списом; Кентавр і Лапіф.

Геракл, що підтримує небо. Метопи храму Зевса в Олімпії (близько 470-460 рр. до н.е.).

## КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Які функціональні напрямки сприяли формуванню композиції Афіньського регіону?
2. Які ландшафтні вузли домінували у структурі Афіньського регіону?
3. Як композиційне були побудовані дальні розкриття простору на Акропольську скелю? Що було об'єктами першого плану у панорамах, що відкривались від мису Суній та Елевсіна?
4. Якою дорогою йшли Елевсинські процесії від Елевсіна у Афіни?
5. Як проходив їхній шлях по Афінам?
6. Як процесія діставалась Акрополя?
7. Що являли собою Пропілеї на цьому шляху?
8. Як співвідносились статуя Афіни Промакос і Парфенон у першій візуальній картині Акрополя?
9. Як змінювались їх ролі, коли процесія обходила Афіну Промакос?
10. Що зображено на західному фронтоні Парфенону? Яка ідеологічна роль цього зображення?
11. Яку роль грав ландшафт у візуальних картинах Ерехтейона?
12. Яку роль грав портик кор, коли відокремлював простір, розкритий на гору Лікабетас.

13. Які міфологічні метафори відтворював Ерехтейон і, зокрема, портик кор?
14. Охарактеризуйте композицію дворика Ерехтейону. Як співвідносяться в ній верхній та нижній рівні? Що їх поєднує?
15. Яка композиційна роль виходу з Ерехтейону через портик кор?
16. Поясніть ефект катарсису у зв'язку з виходом через портик кор.
17. Який міф моделює вихід через портик кор?
18. Як в Акрополі співвідносяться інтер'єрний і екстер'єрний простори у фінальних кадрах?
19. Як створено ефект "кімнати" у фінальному кадрі?
20. Як і чому у фінальному кадрі розташована статуя Афіни Промакос відносно зовнішнього простору?
21. Що являв собою інтер'єр Парфенону?
22. Яку роль грали у структурі Акрополя зображення Афіни: Промакос, Поліади, Партенос?
23. Чим завершувались Елевсинсько-Панафінейські свята на Акрополі? Що становило ефект катарсису?



Рис. 58-Геката. Рисунок студ. гр. А-1.2.0.Вербій

## ГРАФІЧНЕ ЗАВДАННЯ "ФОРУМ ТРАЯНА"

### 3.6. ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМПОЗИЦІЇ РИМСЬКИХ ФОРУМІВ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ЗМІНИ СОЦІАЛЬНИХ УМОВ ТА ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ (форум Романум, форум Цезаря, форум Траяна)

#### Вступ до виконання завдання

Розвиток римських архітектурних ансамблів найбільш яскраво виявив себе в архітектурних перетвореннях форумів. Ці перетворення позначилися на просторовій композиції форумів: на відношенні забудови до природного ландшафту, внутрішнього простору форумів до зовнішніх замських просторів. Вони відбилися у характері членувань і динаміці, легкості чи важкості подолань самих внутрішніх просторів форумів.

Ранній етап розвитку форуму Романум відноситься ще до етрусського періоду римської історії. Тоді це була долина, по якій йшла священна дорога (Via Sacra). Обмежували простір форуму схили Палатинського, Капітолійського та Есквілінського пагорбів. Капітолійський пагорб з прадавніми святилищами, як *домінанта*, завершував довгий простір форуму. Зміщення храму Юнони Капітолійської праворуч від композиційної вісі давало можливість легкого виходу зі стиснутого простору на широке Марсове поле і до Тібру. В просторі форуму мальовничо розмістилися храм Сатурна, де зберігалась міська казна, Курія, де засідав Сенат, палац царя, базиліки та храми. Тут, на перетині зовнішніх і міських доріг було місце торгівлі та народних зібрань. Вільна композиція ще відбиває міфологічне, сакралізуюче природу мислення римлян.

У період Республіки простір форуму дещо "дисциплінується" в дусі римського стоїцизму, що розглядав державу римлян як проявлення божого промислу. Трапецієвидна форма площі фіксується двома досить великими базиліками, а на вході простір стискають храми Вести, Антоніна та Фаустіни, Кастора та Поллукса. Вихід до Марсового поля залишається вільним.

У кінці республіканського періоду в Римі починаються громадянські війни, за якими йде диктатура Сули, її змінює влада сенатської олігархії, а згодом - правління Цезаря. З'являється нова *просторова метафора* - метафора напруженого подолання простору; внутрішній і зовнішній простори (людське і космічне) стають антагоністами. Табуларій, що його спорудив Сула на схилі Капітолію, жорстко закрив форум Романум від мальовничих схилів пагорба. Базиліки Емілія та Юлія вносять геометричний лад у простір форуму, а храм Цезаря з південної сторони завершує забудову (рис. 77).

Подальший процес становлення форумів

демонструє форум, збудований на честь Цезаря, який зі своїми легіонами приєднав до Риму значну частину Західної Європи і став першим єдиноправним володарем Риму, відкривши дорогу майбутнім імператорам. Його форум не має нюансів і регулярністю світлової побудови нагадує двори єгипетських храмів. Жорстку подовжню вісь цього форуму лаконічно завершує храм Венери. Просторова метафора форуму Цезаря - переможний наступ римських легіонів. Висунутий наперед портик храму дає глибоку тінь, що, "поглинаючи" пересічну людину, породжує містичне відчуття "божественного начала", пов'язане з обожнюванням римських імператорів.

Надалі світлові контрасти у форумах стають все більш напруженими, поки не досягнуть свого апофеозу на форумі Траяна. Цей форум відобразив кризовий стан Римської імперії на рубежі I і II століть до н.е. Переможні походи Траяна на схід призвели до "крайнього напруження військових і фінансових сил держави". Його наступник Адріан змушений був зовсім відмовитися від активної зовнішньої політики. Людей охоплює песимізм, заявляється потяг до екзальтованих східних культур, у яких "низи давали волю відчаю". Архітектура тонко відтворювала цей процес. Соціальне напруження поставало архітектурним напруженням.

Форум Траяна, побудований архітектором Аполлодором з Дамаска, було задумано в дусі ідеї "розкриття у світ", що значною мірою пов'язано з принципом стоїків (зокрема, Сенеки) про вивчення природи - як засіб наблизитися до пізнання тайн божественного провидіння.

Це розкриття архітектор поєднує з ідеєю життя як напруженого подолання перешкод, яка прекрасно виражена імператором Марком Аврелієм (161-180 р.) - останнім великим філософом-стоїком. Він писав: "Час людського життя - мить; її сутність - вічний плин: відчуття неясне, будова всього тіла тлінна, душа - хитлива, доля - загадкова, слава - недостовірна... Життя - боротьба і мандрівка по чужині" [18, с. 191]. "Розкриття" форуму у світ проводиться в кілька етапів і остаточно завершується у перистильному дворі з пам'ятною колоною. Перистиль спочатку розкривався на простір Марсова поля та далекі пагорби і грандіозна колона у фіналі співвідносилася з ними. Наступник імператора закрив цей вихід храмом і стіною. Це зробило катарсис біля колони Траяна значно напруженим (рис. 64)

Цей і наступні тексти викладено за дослідженням: Антонов В.Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода): Дис...д-ра архит: 18.00.01. -М, 1987.- 440с.



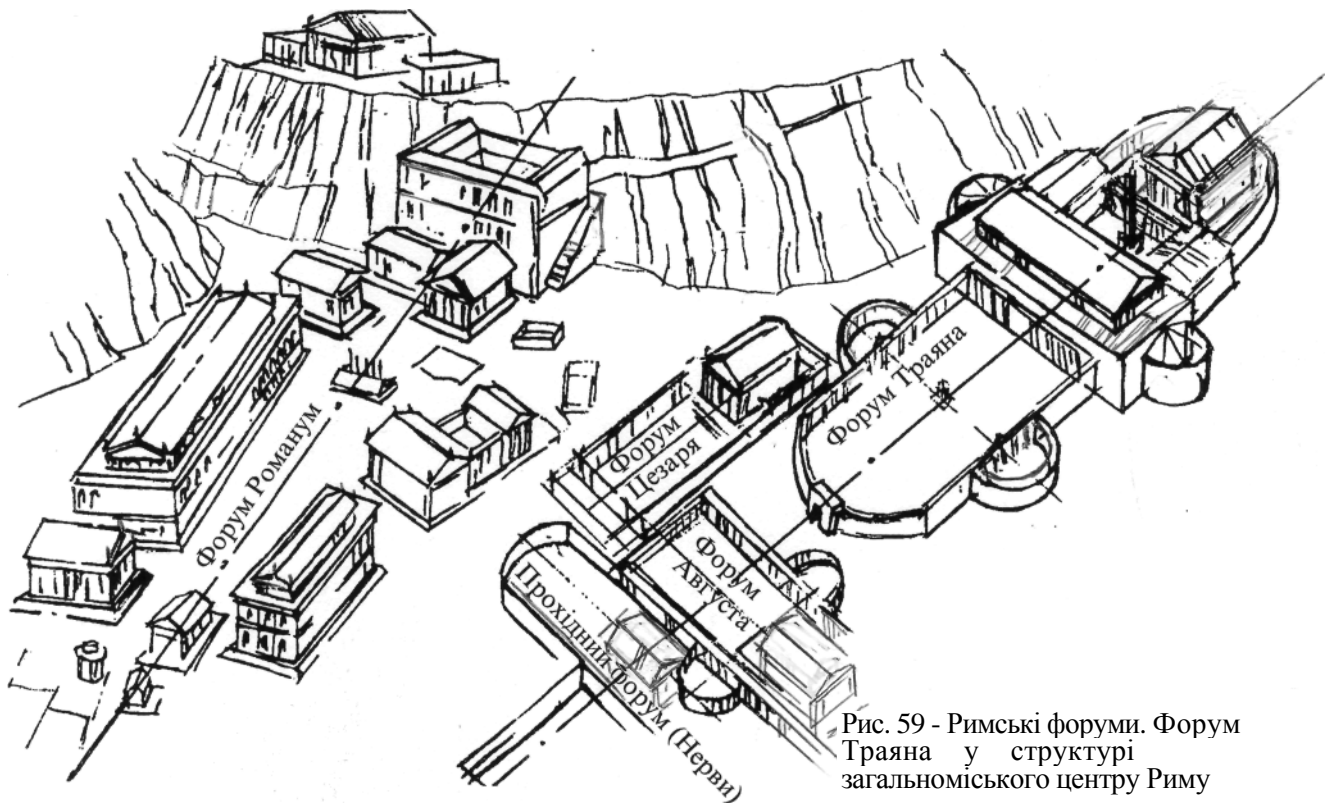


Рис. 59 - Римські форуми. Форум Траяна у структурі загальнономіського центру Риму

### 3.7. КОМПОЗИЦІЯ ФОРУМУ ТРАЯНА

На початку II ст. н.е., в епоху Траяна (98-117рр.) Рим ще процвітав. Завойовницькі війни розширювали границі імперії і харчували імперію, що усе більше ставала залежною від колоній, як в економічних, так і в культурних відносинах.

Складність соціальних процесів Рима, його блиск і близькість занепаду відбилася у напруженій і блискучій архітектурі форуму.

Вхід на форум акцентувала тріумфальна арка. У центрі форуму - стояла бронзова статуя Траяна. Широку (120 м) площу обмежували колони з великими півкругами - екседрами. Підлога і стіни форуму були облицьовані кольоровим мармуром. У глибині височили колони величезної базиліки Ульпія. За базилікою розміщалися дві бібліотеки - грецька і латинська, між якими, як величезний сувій, піднімалася колона з довгою стрічкою рельєфів. Вона була поставлена близько 113 р. і прославляла перемогу імператора Траяна над даками у двох його походах. На її едесталі, складеному з величезних блоків, були висічені зображення трофеїв.

Поблизу форуму знаходилася споруда ринку з величезним залом торгових угод [18].

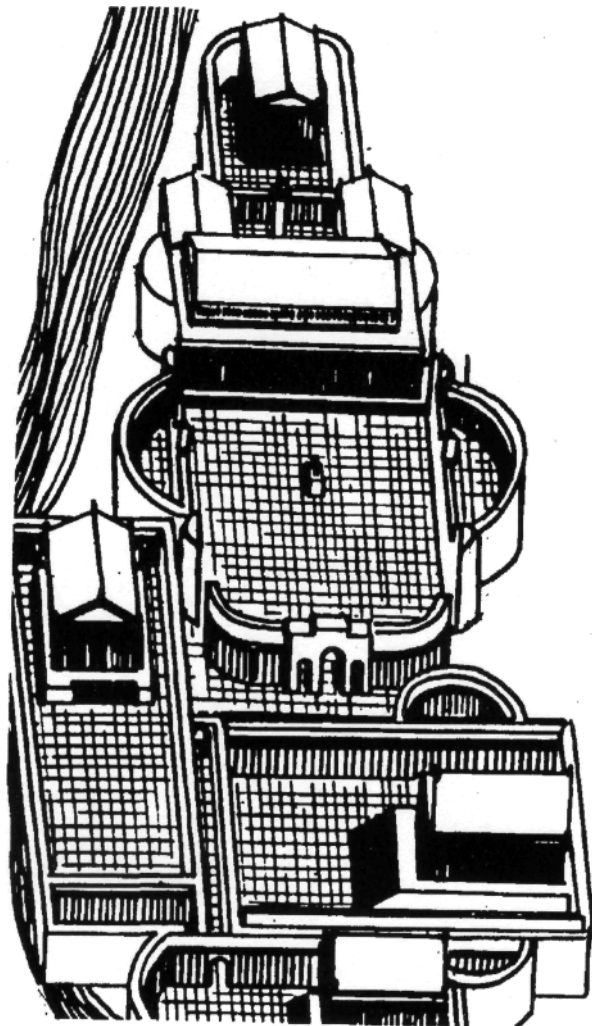


Рис. 60 - форуми Цезаря, Августа і Траяна

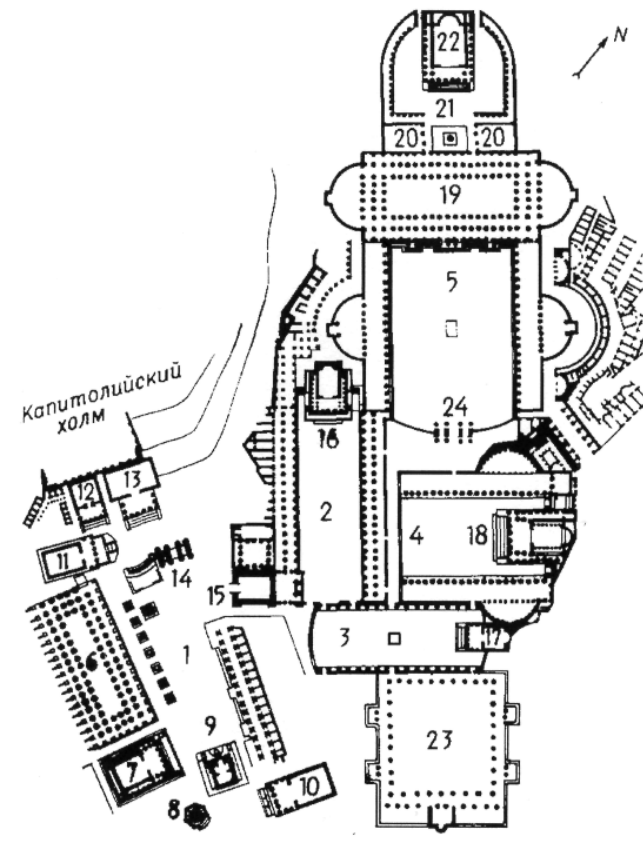


Рис.61-Форуми Давнього Риму. Схематичний план

1- форум Романум; 2- форум Цезаря; 3- форум Нерви або Прохідний; 4- форум Августа; 5- форум Траяна; 6- базиліка Юлія; 7- храм Кастора і Поллукса; 8- храм Вести; 9- храм Сатурна; 10- храм Антоніна і Фаустини; 11- храм Конкордії; 14- триумфальна арка Септімія Севера; 15- Курія; 16- Храм Венери родительниці; 17- храм Міневри; 18- храм Марса Ультора; 19- базиліка Ульпія; 20- Бібліотеки; 21- колона Траяна; 22- храм Траяна; 23- форум Миру; 24- арка Траяна



Рис. 62-Етрусське бронзове дзеркало. В центрі зображені Туран, Атуніс, Цирна - етрусські боги



Рис. 63-Веста. Римська богиня



8

9

Рис. 64-Рим. Форум Траяна. Архїт. Аполлодор Дамаський.  
Просторово-світлова композиція



7

6



4

5

Суспільна криза Римської імперії відобразилась у композиції форуму Траяна - одного з головних ансамблів античного Риму. Хід крізь форум до кульмінації - колони, а згодом і храму Траяна, - наче спеціально утруднений, насичений перешкодами, які треба безперервно долати. До першої площі форуму людина потрапляє через затіснений простір, що розвивається у іншому напрямку (1). З залитої сонцем площі треба увійти до темної базилики Ульпія, з рядами колон, що йдуть упоперек головному руху і ламають його напрямок (2-4). За цим йде пошук виходів з базилики і новий затіснений простір галереї (5). Звідси вперше у полі зору, дуже близько виникає нижня частина колони Траяна - домінанти комплексу (6).

Майже болісне стискання простору і темряви близьке тому що відбувається у Карнакському храмі в Єгипті. І таким же є напружено-містичний ефект "злету", коли за кілька кроків відкривається верхівка колони зі статуєю Траяна, яку видно у різкому ракурсі на тлі сліпучо сонячного неба (7). Відсутність горизонтального розкриття на природні форми Марсова поля переключає сприйняття простору у вертикальному напрямку, і через те робить його більш екзальтованим (8). Завершальним етапом композиції стало повернення до пройденого шляху (9).



3

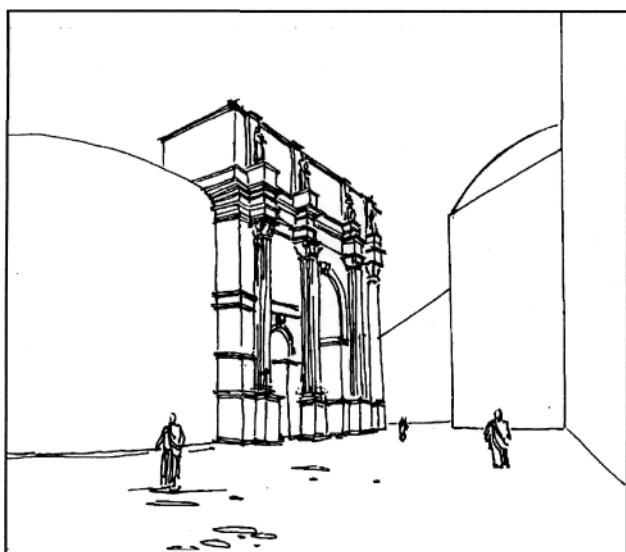


2



Рисунки за дослідженням В.Л.Антонова

### 3.8. ІНТЕР'ЄРНІ ПЕРСПЕКТИВИ ФОРУМУ ТРАЯНА (графічні завдання)



#### Вигляд вхідної арки форуму Траяна

Просторове рішення форуму стає відчутним ще при підході до нього. Починаючи з підходу до форуму, напрямок руху людини не співпадає з його центральною віссю. Рух вже на цьому етапі стає утрудненим через введення просторових перешкод, які весь час доводиться долати, йдучи форумом. Шлях до вхідної арки лежить під гострим кутом до неї. Це створює першу просторову перешкоду.

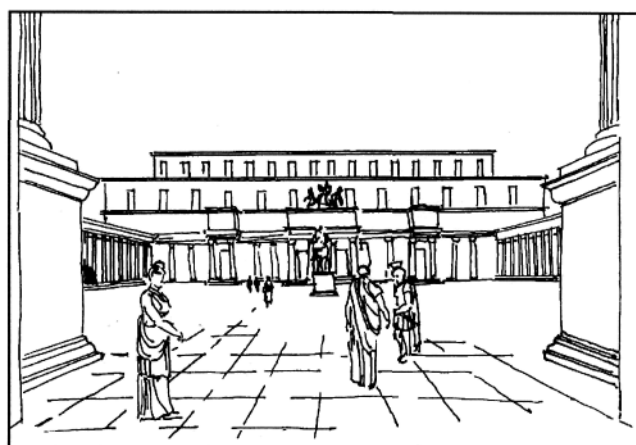
The Trajan's Forum.

The View of the Entrance Arch of the Forum.

Approaching the forum one can feel its space solution. A person's movement doesn't coincide with the forum's central axis. The way to the entrance arch lies under an acute angle to it. One must overcome space obstacles all the way inside the forum.



Рис. 65-Ванф. Етруське божество. Статуетка з Кампанії. Третя чверть V ст. до н.е.



#### Вхід на форум Траяна

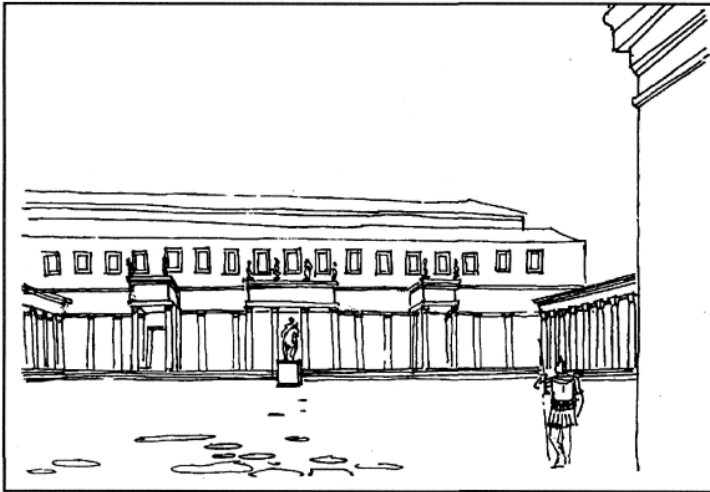
Вже перший простір - основна грандіозна площа - має сильні перешкоджаючі руху поперечні вісі, що конкурують з головною - глибинною. Перша поперечна вісь утворена двома глибокими екседрами. Як відзначає В.Л.Антонов, крім більшої глибини вони суттєво відрізнялися від екседр побудованого раніше форуму Августа. Останні містились у кінці форуму і утворювали поперечну вісь там, де композиція завершувалася - біля храму Марса Ультора. Екседри форуму Траяна виникали у середині першої площі: там, де про завершення не було й мови. Згодом на їх вісі поставили кінну статую Траяна, яка ще більше посилює роль поперечної вісі як перешкоди в русі по площі.

The Entrance to the Trajan's Forum.

The very first space - the main enormous square - interferes with the movement cross-cut axes, which compete with the main one - deep. The acedras, later - the statue to Trajan on a horseback - created those cross axes.

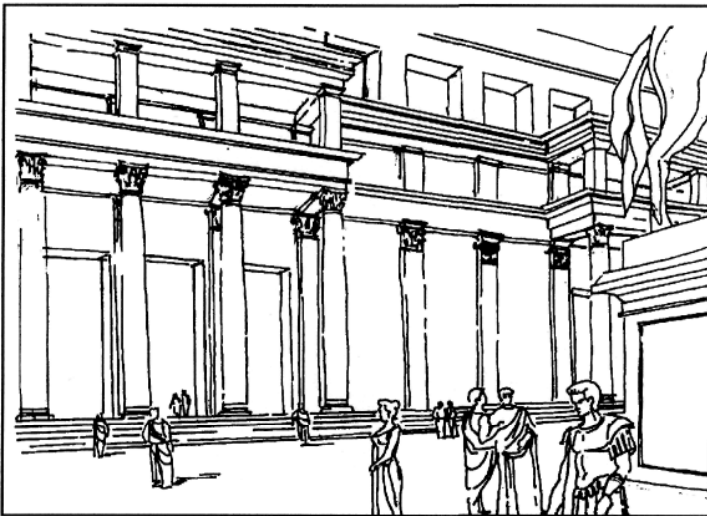


Рис.66-Лар. Етрусько-римське божество - покровитель міста, общини, роду. З античної статуї



### Вигляд базилики Ульпія з площі

Нову перешкоду утворює поперечна стіна базилики Ульпія з трьома вузькими входами. Велика, освітлена сонцем стіна базилики зупиняє рух, а маленькі вхідні отвори майже губляться на її тлі.



### The View of the Ulpian Basilica from the Square

A new obstacle to the movement is created by a cross wall of the Ulpian basilica with three narrow entrances.

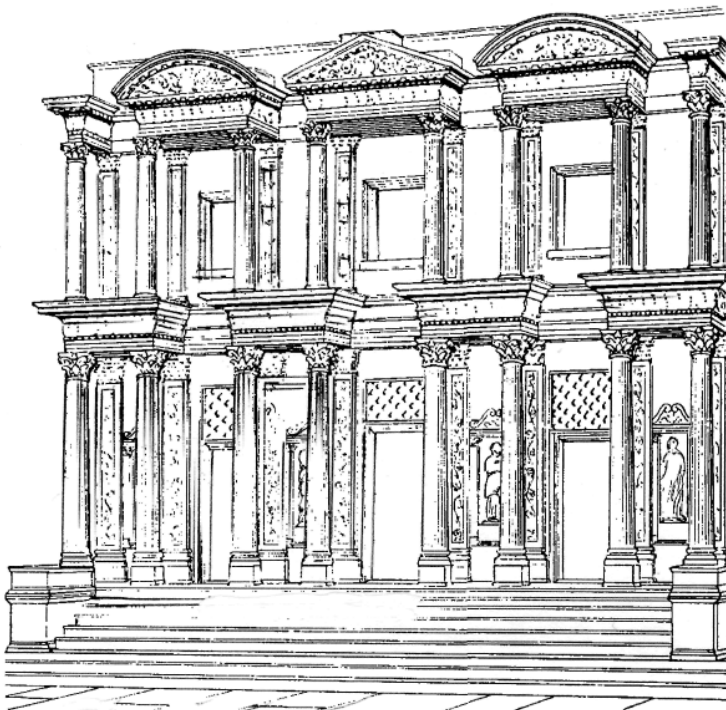
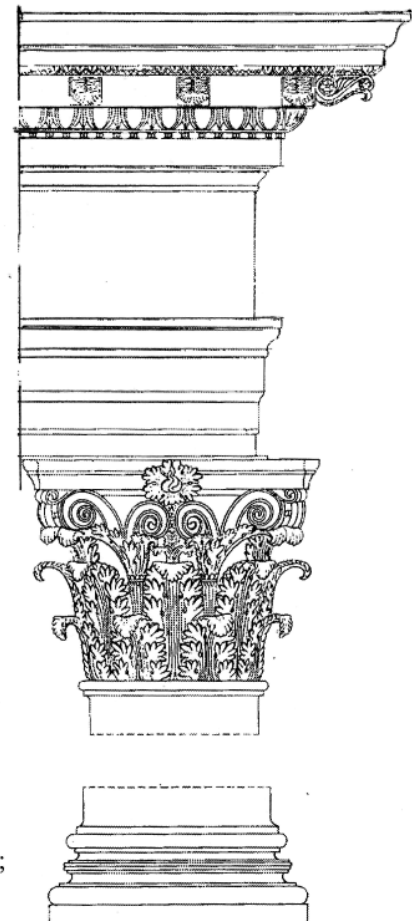


Рис. 67-Римські ордерні форми. Для співставлення: бібліотека в Ефесі (115 р.); ордер Пантеону (близько 125 р.). Архітектор Пантеону, за припущенням, Аполлодор Дамаський



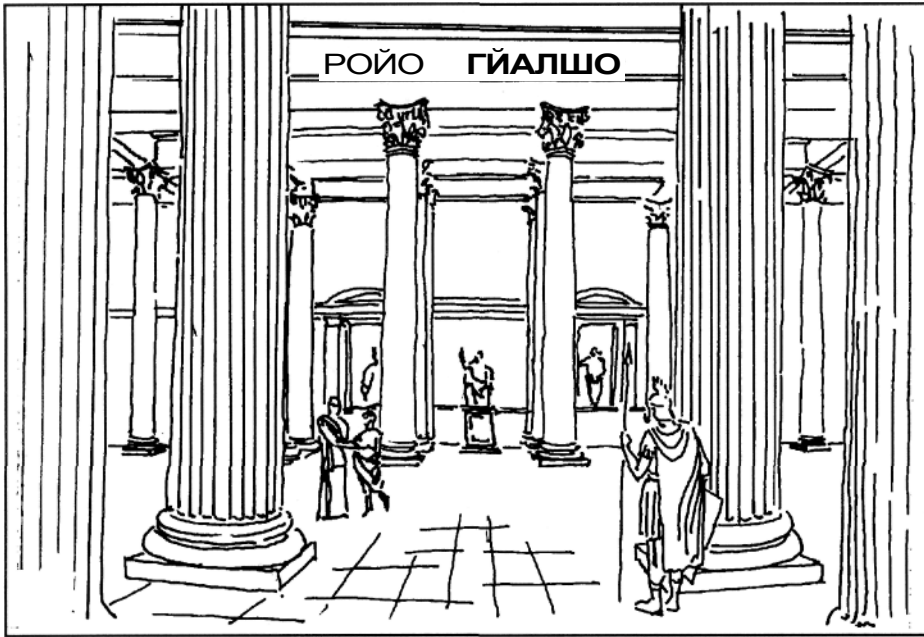


Рис.68-Веста-  
римська богиня долі

### Інтер'єр базилики Ульпія

Всередині базилики виникає нова поперечна вісь. Тут на глядача чекає ще різкіший контраст, що суперечить напрямковому руху. По-перше, поперечна вісь внутрішнього простору базилики могутніша за попередню, її підкреслювали екседри у торцях базилики та ряди колон, що йшли впоперек руху. По-друге, людина потрапляла у напівморок із залитого сонцем двору і несподіваний контраст відчувався як нова перешкода. І, по-третє, - виходи з базилики не співпадали з вісями входів до неї, що вимагало важкої переорієнтації у напівтемному просторі.

### The Interior of the Ulpian Basilica

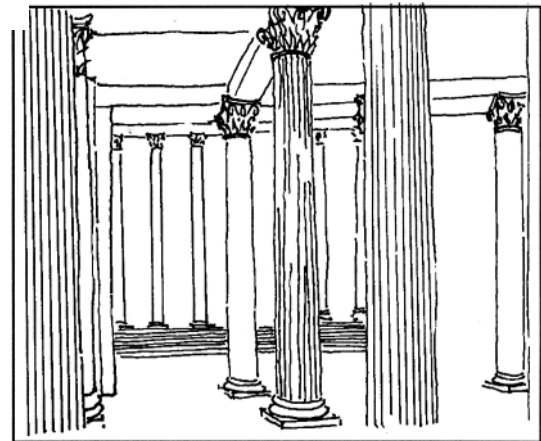
Inside the basilica a new cross-cut axis appears. Here the sharper contrast, interfering with the movement, waits for the viewer. First, the cross axis of the inner basilica's space is stronger than the previous one. It was stressed by the accedras in the basilica's corners and by the rows of columns which were located perpendicular to the movement. Second, after the sun-lit court a sudden contrast was felt like a new obstacle. Third, the exits didn't coincide with the entrance curves, which demanded strain reorientation in a semi-dark space.



### Вихід з базилики

При виході з базилики виникав новий різкий контраст. Вихід з сутінок на світло затримував рух, бо потрібен був певний час на адаптацію до нових умов.

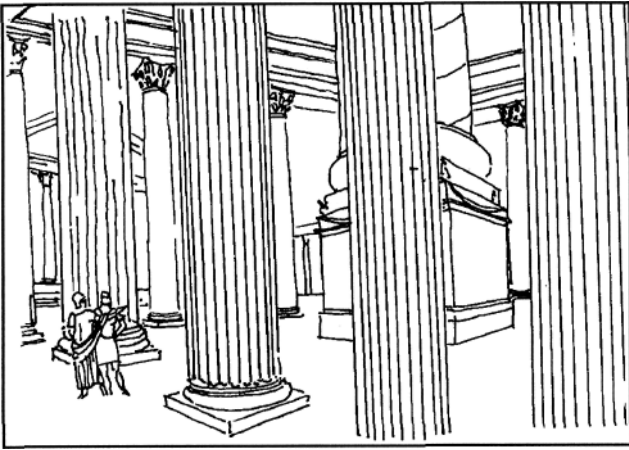
Найважчим був вихід у дворик. Лapidарний портал базилики скоріше підкреслює перешкоджаючу стіну, ніж направляє до мети. Простір, який видно крізь отвір portalу, був перекритий галереєю бібліотеки, що закрила небо, і колонадою храму.



### The Exit from the Basilica

At the exit from the basilica a new sharp contrast appeared. The exit from the twilight to the light delayed the movement, for it took a certain period of time to assimilate to the given conditions.

The hardest exit was the one to the court. The lapidar basilica's portal rather stressed an interfering wall than directed to the aim. The space, seen through the portal opening was covered with the gallery of the library, which closed the sky, and also' temple's colonnade.



### Дворик з колоною Траяна

Колонна Траяна відкривається різко праворуч. На відміну від статуї Афіни Промакос, що гармонійно стоїть у омиваючому її просторі, колоні Траяна затісно в просторі дворика, її видно тільки фрагментом і людина не може досягнути її одразу. Через це напруженість досягає максимуму.

### The Court with the Column to Trajan

Suddenly to the left side there opens the Trajan's Column. In comparison with the statue to Afina Promahos which stands harmoniously in the surrounding large space, the Trajan's column is pressed in the court's space. It is seen only like a fragment and a person can't view it at sight. So the tensity reaches its maximum here.

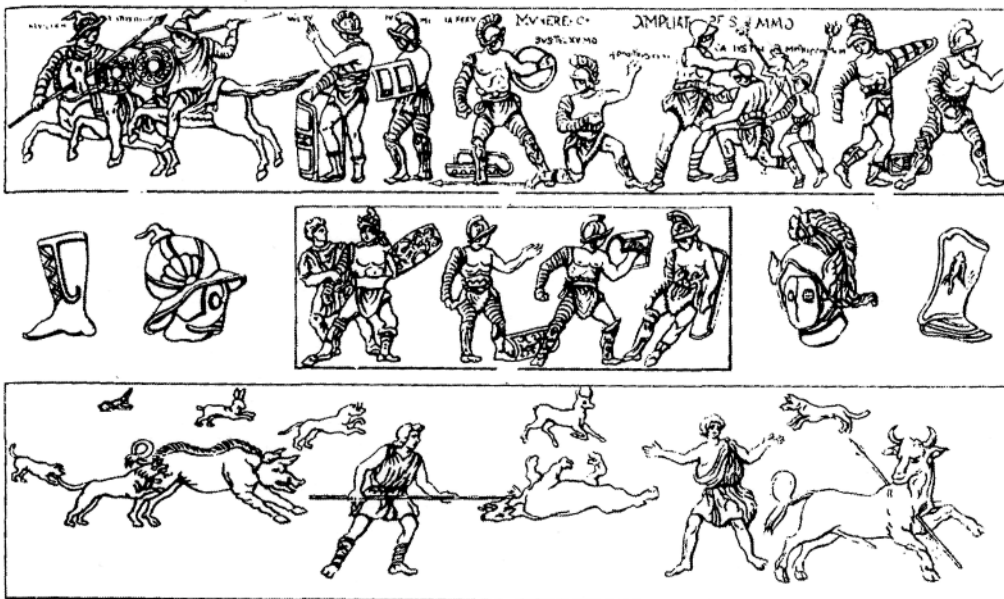


Рис. 69-Гладиатори. Римське зображення

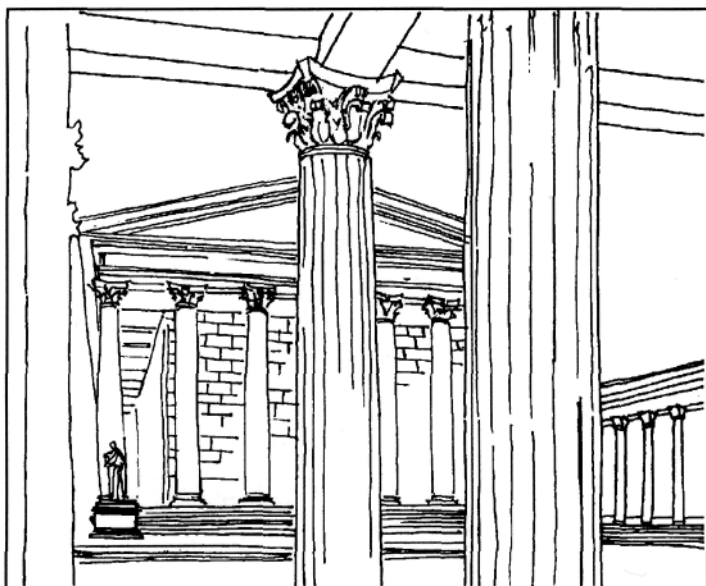
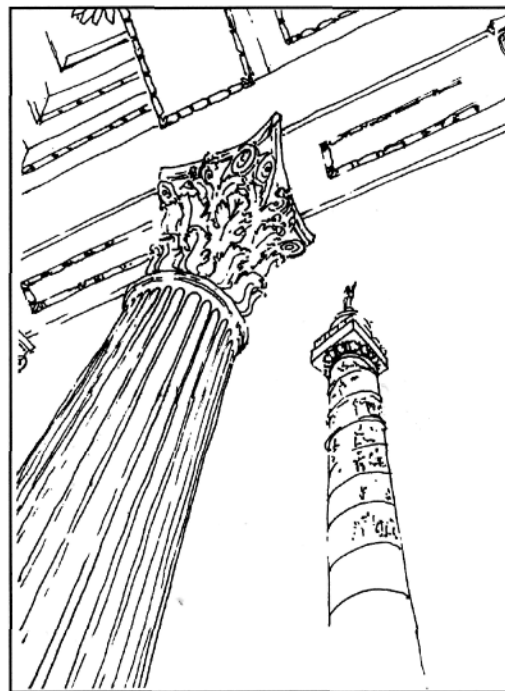
Бойі гладіаторів, що прийшли від етрусків, були чи не найпопулярнішим видовищем Риму. Лозунг "хліба та видовищ" став узагальнюючою характеристикою пізнього Риму, який існував лише на кошти колоній, і гультяйський натовп вимагав у імператорів їжі та розваг.

## Вигляд колони Траяна

Вийшовши з базилики, людина опинялася у перистильному дворіку, а в десятих метрах від неї у небо устромлювалась величезна колона. Вона раптово з'являлась зблизька. Людина бачила її у різкому ракурсі при різкому напруженні м'язів. Яскраве прозоре небо створювало ще більший контраст з попередньою темрявою. Виникала метафора неосяжності божественного світу та бога-імператора епохи занепаду Римської імперії.

### The View of the Trajan's Column

Coming out of the basilica a person found himself in a peristylar court where at a distance of eight metres a giant column uprose. Into the sky. It appeared suddenly nearby. The bright transparent sky created the sharper contrast to the previous darkness.



### Вигляд храму Траяна з перистиллю

Згідно з первісним задумом перистильний двір виходив на відкриту площу, що була "розкрита" на Марсове поле. У композицію були включені дальні пагорби, відчувався її "вселенський" масштаб. Але ця ідея померла з Траяном. Його наступник закрив вихід храмом Траяна та стіною і зробив катарсис біля колони ще більш напруженим. Жоден храм на попередніх форумах не зводився так близько до входу на площу, не насувався на глядача так фронтально. Пізніше цей ефект ще з більшою силою взяла на озброєння готика.

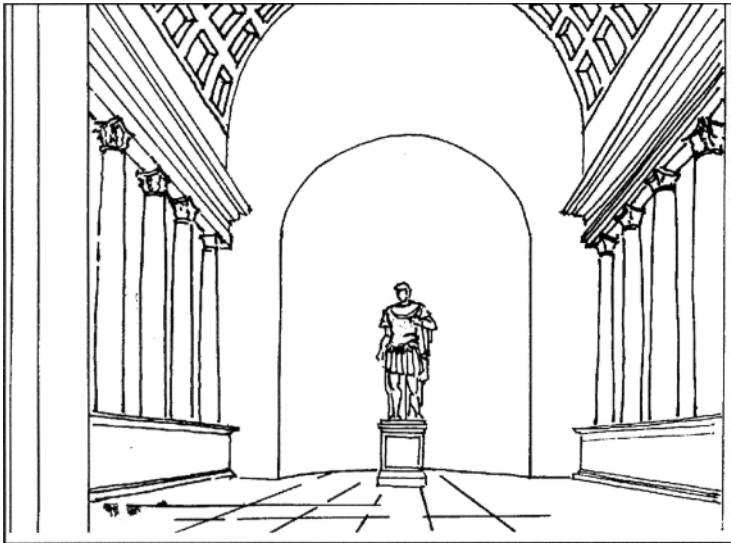


Рис. 70-Весна.  
З фрески зі Стабій. I ст. н.е.

### Outlook of the Trajan's Temple

According to the initial design this court led to an open square, facing the Marsovo field. The composition included further hills. Its global scale was viewed. But that idea was gone together with Trajan. His follower closed the exit by the Trajan's Temple and the wall and made catarsis near the wall even more strain. A single temple on previous forums wasn't erected so close to the square entrance, didn't hang over the viewer so frontally. Later that effect was used by Gothic style even more expressively.





### Інтер'єр храму Траяна

Але навіть з цією пізньою ідеєю форуму, в ньому не повинно бути тупика. За Адріана такий песимізм ще не мав підстав. Але було передчуття можливості безвиході, якщо, згідно з модним стоїцизмом, не буде повернення до здорових витоків. І тема "подолання просторів" розвивалася далі. Глибокий портик поглинав простір, в його напівтемряві мерехтіли відблиски, і нарешті з'являлась напівтемна целла, яку завершувала екседра.

The Interior of the Trajan's Temple

But even in this late forum's idea it was not supposed to have a blind alley. At the time of Andrian there were no grounds for such pessimism. But still there appeared the feeling of possible desperate situation if there is no return to healthy sources, according to the modern stoicism. So the theme of 'spaces overcoming' was developed further on. A deep portico swallowed the space, flanked in its semi-darkness flashes. And at last there appeared a semi-dark cella, completed by the accedra.

### Зворотній вигляд

Але целла храму не є завершенням шляху, так само, як таким не є святилище Амона у Карнакському храмі Єгипту. За нею йде повернення з целли у портик, де з високого подіуму відкривалась та сама колона Траяна. Але вона відкривалась інакше - у величному спокої, не спотворена різким ракурсом, відіграючи головну роль. А далі знову чекають перешкоди, про які нагадує стіна базилики і які треба подолати, відповідно до вчення стоїків.

The Back View

But the cella of the temple isn't the way completion, neither is the sanctuary to Anion in the Carnacus Temple in Egypt. It is followed by the turning from the cella to the portico, where from the high podium there opened the same Trajan's column. But it opened differently — in a great quietness, not disrupted with a sharp aspect, playing the main part. And further on there are obstacles again, which are reminded by the basilica



Рис. 71- Капітолійська вовчиця що годує Ромула і Рема. Початок V ст. до н.е. Рим

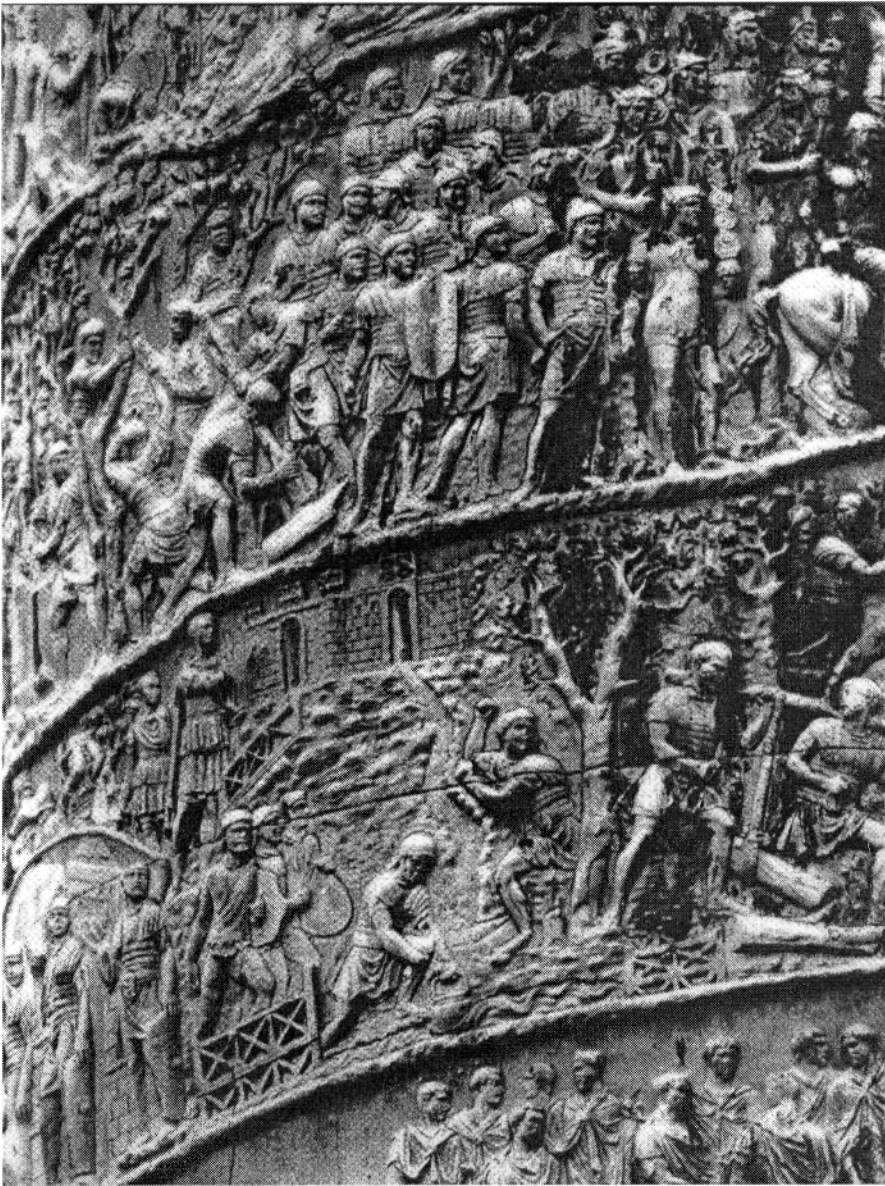


Рис. 72- Колона Траяна. Рельєф

Рельєфи колони Траяна - приклад історичного рельєфу, що документально передає реальні події. Картини двох військових походів Траяна і війн з даками (перша -101-103, друга - 107-108 рр.) передані досить достовірно.

У деяких сценах реальне життя і переплітається з міфологічними персонажами і подіями. Тут є божество ріки Дунаю, богиня перемоги Вікторія тощо. Багато разів у зображенні з'являється імператор Траян як головна особа зображуваних подій.

Зображувальна техніка рельєфу, як і все мистецтво доби Траяна, позначена різкістю і жорсткістю форм. Підкреслені войовничі якості персонажів, їх мужність, навіть певна бравурна помпезність. Головне завдання, яке ставить собі автор, - бути об'єктивним зображувачем подій, власне, вже далеко від високого мистецтва. Воно скоріше технічне. І ця техніка виявлена блискуче [18, с.170].



Рис. 73-Енеїда. Еней у Дідони.  
З картини Герена

Величні описи дальніх походів і мандр - тема міфів, що йдуть у глибоку давнину і є культурною традицією Риму. Міф про Енея, що перетворився у Римський міф про велич "вічного міста", - це творіння римського генія, що оспівує і надає космічного узагальнення войовничій політиці Риму. Цей міф, в повному обсязі викладений Вергілієм, представляє Рим як прояв божественної волі по відношенню до обраного богами народу, що є потемками легендарного Енея - героя Троянської війни, оспіваної Гомером. Римський міф провадить ідею божественного походження роду Юліїв (Цезаря, Октавіана) і їх пріоритет у правлінні державою.



Рис. 74-Колона Траяна. Нижня частина

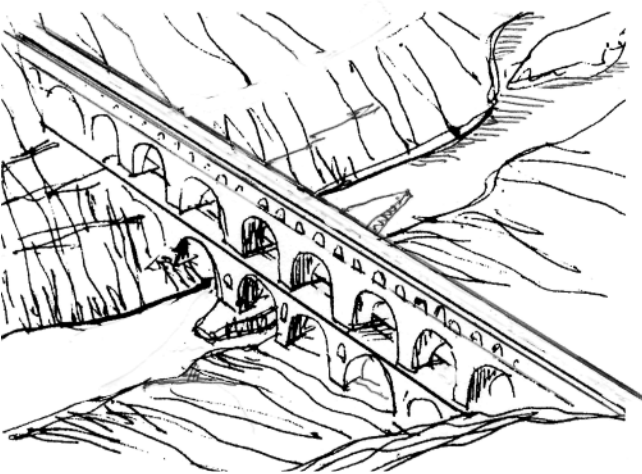


Рис. 75 - Гардський міст - грандіозна пам'ятка  
завойовницької діяльності та визначних  
можливостей інженерної техніки Риму  
епохи Траяна

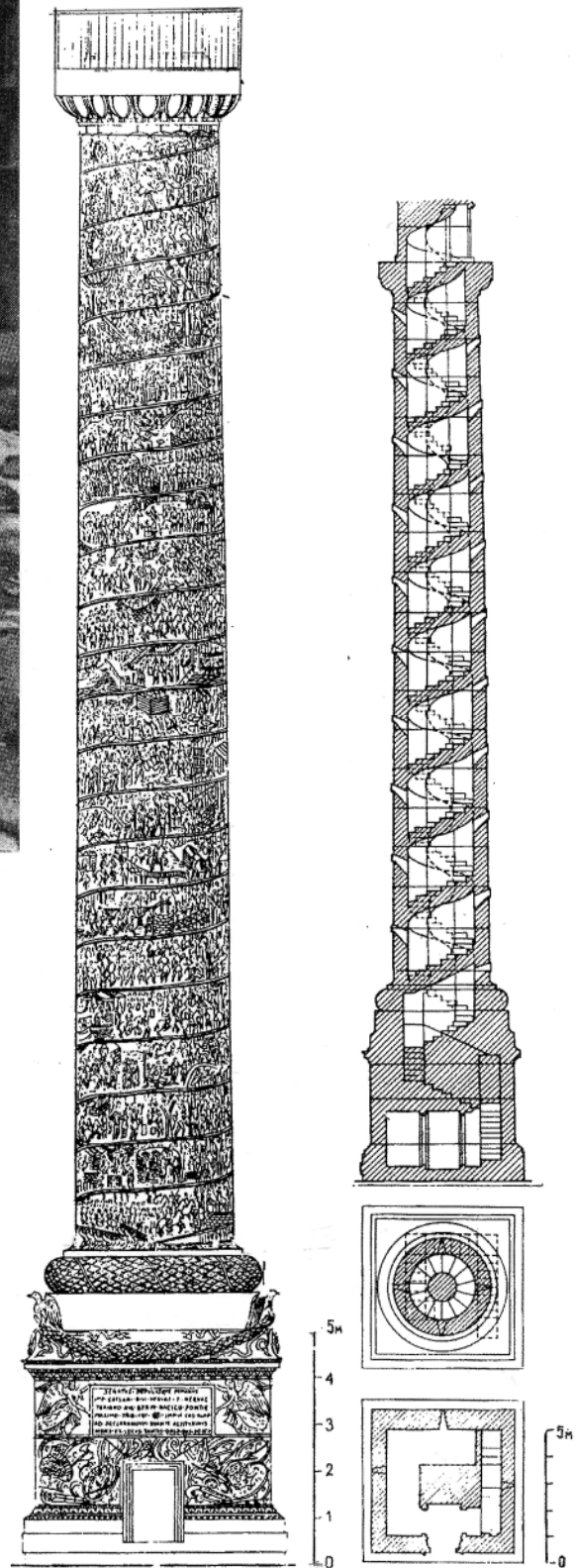


Рис.

## КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

1. Що являв собою Рим часів Траяна?
2. Яке місце займав Форум Траяна у системі форумів Риму?
3. Як складалась ця система форумів?
4. Як і чому змінювались їх просторово-світлові метафори?
5. Що становить корінну відмінність форуму Траяна від форуму Романум?
6. Якій філософській концепції відповідає композиція форуму Траяна?
7. Як побудована просторово-часова композиція форуму Траяна?
8. Як відтворюється принцип подолання перешкод у архітектурі форуму Траяна?
8. Опишіть кульмінаційний кадр цієї композиції. Як формується катарсис у цій кульмінації?
9. Як змінилася кульмінація композиції форуму Траяна?
10. Що являє собою колона Траяна?
11. Що таке "Римський міф" і як він пов'язаний з ідеологією Риму?
12. Які є методи побудови перспективного зображення? Який з них використано під час роботи над даною перспективою?
13. У який спосіб будуються тіні у перспективі?
14. Які графічні прийоми використані у роботі над перспективою.
15. Якими засобами передано повітряну перспективу та характер освітлення?
16. Яка роль зображень людей на перспективі?

## СКЛАД ГРАФІЧНОГО ЗАВДАННЯ "ДРЕВНЯ ГРЕЦІЯ, ДРЕВНІЙ РИМ"

1. Перспектива "Фрагмент афінського Акрополя" (відмивка)
2. Перспектива "Фрагмент регіону Афін" (або "Інтер'єр храму") (відмивка або технічна акварель).
3. Схема структури регіону від миса Суній до Елевсіна.
4. Малюнок перспективи "з пташиного польоту Афін.
5. Малюнок перспективи "з пташиного польоту" Акрополя.
6. Малюнки Афін і Акрополя за ходом руху ритуальних Елевсинських процесій.
7. Вправа "Порівняльний аналіз єгипетських і грецьких ордерів".
8. Масштабні порівняння храмів на Акрополі
9. Вправа "Розвиток грецьких храмів".
10. Ескізи шрифтів.
11. Вправи з відмивки геометричних тіл.
12. Перспектива "Фрагмент форуму Траяна" (відмивка).
13. Малюнки перспективи "з пташиного польоту" Риму, римських форумів, форуму

Траяна.

14. Порівняльний аналіз форуму Романум і форуму Цезаря.
15. Малюнки за ходом руху по форуму Траяна.  
Пояснювальна записка з анотацією іноземною мовою.
- 

Виконується разом із курсом  
"Академічний рисунок"  
"Історія мистецтва, архітектури та містобудування"  
"Формування художнього образу"  
"Композиція"  
"Нарисна геометрія"

## СКЛАД ПОЯСНОВАЛЬНОЇ ЗАПИСКИ

до комплексного блоку завдань  
"Древня Греція, Древній Рим"

(архітектурне проектування, історія соціального розвитку, мистецтва, архітектури та містобудування, основи архітектурної композиції (композиція-сприйняття), антична міфологія, історія філософії, нарисна геометрія, іноземна мова).

1. Вступ. Архітектурна композиція як спосіб організації простору.
  2. Соціально-філософські основи античної грецької цивілізації та їх вираження у мистецтві та архітектурі.
    - 2.1. Давня Греція періоду Перикла.
    - 2.2. Передкризовий період.
    - 2.3. Епоха еллінізму.
  3. Соціально-виробничі та філософські умови утворення та розвитку античного Риму.
    - 3.1. Етруссько-царський період:
      - а) соціальні умови;
      - б) формування містобудівної системи Риму.
    - 3.2. Республіканський період:
      - а) соціальні умови;
      - б) формування композиції форуму Романум та його розвиток від періоду Республіки до епохи Августа.
    - 3.3. Період Імперії.
      - а) соціальні умови;
      - б) система імператорських форумів;
      - в) композиція форуму Траяна.
  4. Реферат іноземною мовою.
  5. Реферат з "Історії філософії"
  6. Перелік креслень.
  7. Список використаної літератури.
- 

Склад пояснювальної записки може бути скорегований викладачем відповідно до змісту проекту і обраних для виконання фрагментів.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

### Архітектура та мистецтво античності

1. Античная литература. Греция. Антология. - М.: Высшая школа, 1989. - Ч.1. -512с. Ч.П. - 383 с.
  2. Антонов В.Л. История социального розвитку, мистецтва та архітектури. Стародавня Греція: /Навчальний посібник. - К.: ІСДО, 1993.- 156с.
  3. Боннар А. Греческая цивилизация: В 3 т. Пер. с фр.- М.: Искусство, 1992.
  4. Брунов Н.И. Памятники афинского акрополя. Парфенон и Эрехтейон. - М.: 1973. - 173с.
  5. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: В 2-х т. - М.: Стройиздат, 1979. - Т. 1: Градостроительство рабовладельческого строя и феодализма.- 495 с.
  6. Виньола Джакомо Бароццио да. Правило пяти ордеров архитектуры.
  7. Виппер Б.Р. Искусство древней Греции.- М.: 1972.-268с.
  8. Витрувий. Десять книг об архитектуре: Пер. с лат. Ф.А.Петровского. - М.: Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. - 330с.
  9. Всеобщая история архитектуры; В 12 т. - М.: Стройиздат, 1973. - Т.2: Архитектура античного мира (Греция и Рим). -712с.
  10. Габричевский А. Дорический ордер. / Архитектура СССР. 1989, июль-август, С. 92-95.
  11. Габричевский А. Коринфский ордер. / Архитектура СССР. 1989, ноябрь-декабрь. - С. 94-96.
  12. Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. - М.: 1977. - 344 с.
  13. Михайлов Б.Н. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. - М.: 1967.-220с.
  14. Михайловский И.Б. Теория классических архитектурных форм. - М.: 1937. - 286 с.
  15. Палладио Андреа. Четыре книги об архитектуре. Книга первая. - М.:1936. -134 с.
  16. Синявский В.Н. Архитектурные ордера. -Уч. пособие. М.: 1983. - 65 с.
  17. Соколов Г.И. Искусство древней Греции. - М.: 1980. - 301 с.
  18. Соколов Г.И. Искусство древнего Рима. -М.: 1971.-231 с.
- ### Міфологія та філософія
19. Антология мировой философии. - К.: УМОВО, 1991.-Т.1.-Ч.1.-291с.
  20. Вергилий. Энеида // Вергилий. Собр. соч.: Пер. с лат. - Санкт-Петербург: Библио-инт "Студия Биографика", 1994. - С. 121-368.
  21. Голосовкер Я.Э. Сказания о титанах. - М.: Высшая школа,1993. - 320 с.

22. Гомер. Илиада: Пер. с древнегреческого Н.Гнедича. - М.: Художественная литература, 1987.-384с.

23. Гомер. Одиссея. Пер. с древнегреческого В.Жуковского. - М.: Правда, 1984.-320с.

24. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре. /Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги - тысячелетнего развития. - М., 1992, - С. 314 - 323.

25. Мифы народов мира. Энциклопедия. - М.: 1992, т. 1,-671с., т.2,-719с.

26. Савостина Е.А. Фронтон архаического храма: образ универсума - Медуза Горгона. / Образ - смысл в античной культуре. - М., 1990.- С. 134-151.

27. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. - М.: Искусство, 1989. 304 с.

28. Фрагменты ранних греческих философ. Ч.1.-М.: 1989.-575с.

29. Элиаде М. Миф о вечном возвращении /Космос и история. - М.: 1987, с. 27 - 145.

30. Юнг К.Г. Архетип и символ. - М.: 1991,-298с.

### Художні твори

31. Дайте Алигьери. Божественная комедия. - М.: 1992. - 624 с.

32. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. - М.: 1969,Т-1.-415с.

33. Леся Українка. Вибране. Поезії. Драми. Драматичні твори. - К.: Дніпро, 1977. - 638 с.

34. Мандельштам О. Стихотворения, переводы, очерки, статьи. Тбилиси, 1990, - 405с.

35. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. -Ашхабад, 1987.- 400с.

36. Пушкин А.С. Собр. соч. - М.: 1961, .2 - 415с.

37. Тютчев Ф.И. Лирика. - М.: 1965. - 446 с.

### Майстри графіки

37. Бубнова Л.С. Май Митурич. - М.: 1980.-121с.

38. Vor Leonardo bis Chagall. Corvina, 1985, - 234 с.

39. Испанский рисунок от Эль Греко де Гои. Рисунки старых мастеров. - 1985. - 95 с.

40. Кузнецов Ю. Михаил Иванович Пиков. - М.: 1971,-40с.

41. Кулешова В. Анатолий Кокорин. Графика. Из серии: Мастера советского искусства. - М., 1984, - 24 с., 263 илл.

42. Попова Л.Г. Якутович. Из серии: Мастера советского искусства.- М.:1988.-143 с.

43. Петрович О.К. Рисунки Винсента Ван Гога. - 1974. - 40 с., 144 л. илл.

44. Сидоров А. А. Русская графика начала XXвека.-М.,1969,-221с.

45. Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера. - М.: 1965.- 102с.

#### Теоретичні праці

46. Анциферов Н.П. "Непостижимый город..."-Л., 1991,-334с.

47. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Изд. группа "Прогресс", "Прогресс-Академия", 1992. - 464 с.

48. Шубович С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. - Харьков: РИП "Оригинал", 1999. - 637 с.

49. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. - М.: 1990. - 303с.

#### Методичні видання кафедри

50.Панова Л.П.Шубович С.О. Методичні вказівки до вивчення курсу "Архітектурна композиція. Композиція-сприйняття" (частина 1) для ст. 1 курсу денної форми навчання спеціальності 8.120102 - "Містобудування"

(експериментальне навчання, підготовка архітектора широкого профілю). - Харків: ХДАМГ, 2001.-60с.

51.Коптева Г.Л., Криса Н.І., Панова Л.П., Шубович С.О. Методичні вказівки до вивчення курсу "Формування художнього образу". Для студ. 1 курсу денної форми навчання спеціальності 8.120102 - "Містобудування" (експериментальне навчання, підготовка архітектора широкого профілю). - Харків: ХДАМГ, 2001. - 65 с.

52.Дрьомова Л.В., Касьянова В.Г., Панова Л.П., Шубович С.О., Штейнер А.Г. Методичні вказівки до вивчення курсу "Архітектурне проектування". Частина 1. Для студ. 1 курсу денної форми навчання спеціальності 8.120 102 - "Містобудування" (експериментальне навчання, підготовка архітектора широкого профілю). - Харків: ХДАМГ, 2000.-33с.

53. Дрьомова Л.В., Панова Л.П., Шубович С.О.Методичні вказівки до вивчення курсу "Архітектурне проектування". Частина 2. Для студ. 1 курсу денної форми навчання спеціальності 8.120 102 - "Містобудування" (експериментальне навчання, підготовка архітектора широкого профілю). - Харків: ХДАМГ, 2000.-40с.

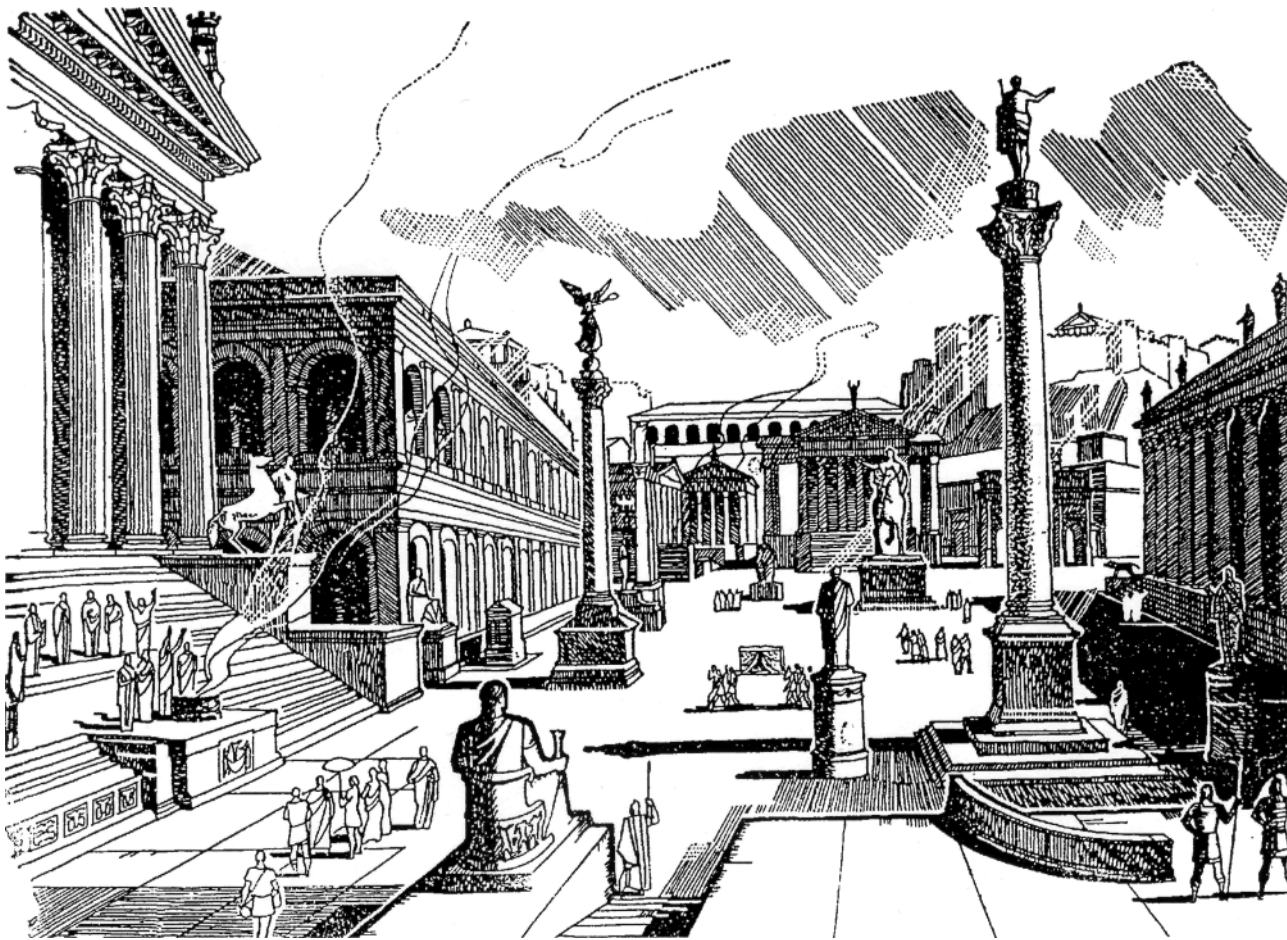


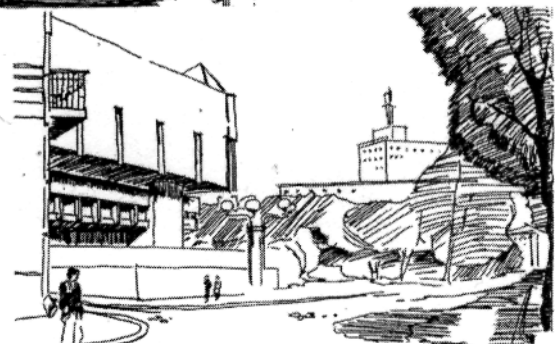
Рис. 77 - Рим. Форум Романум

## ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ПОКАЗЧИК

- Адітон - 22  
Античні ордери - 22  
Антаблемент - 22, 28  
Антропоморфність - 23,32,43  
Анотація-21,31,32  
Апперцепція - 6, 21  
Архітектура - 3, 21, 33,66  
Архітектурна композиція - 5  
Архітектурна мова - 8  
Архітектурний сюжет - 34  
Архітектурно-ландшафтна форма - 21  
Архітрав - 22  
Астрагал - 28
- База - 24  
Базиліка – 55-60  
Балюстрада - 24
- Вербальні мистецтва - 33  
Візуальні картини - 35  
"Вживання" в ландшафт - 7  
Волюта - 24, 28
- Геній місця - 4,10, 21  
Графічна інтерпретація - 8  
Графічні прийоми - 14, 17
- Домінантні вузли композиції - 35  
Домінуюча форма - 8 Духовний аспект - 3
- Екран-41,42,44-48
- Іоніки - 24  
Канелюри - 22, 37  
Катарсис-4, 8, 21,32, 46  
Композиція - 8, 21, 43-47, 54, 55, 62  
Композиційна циклічність - стор. 8, 9, 21  
Композиційно-просторова структура - 34  
Крепіда - 22  
Кульмінаційне розкриття - стор7 37  
Кульмінація -6,51  
Кутові зв'язки - 44
- Ландшафт - 3, 33, 44  
Ландшафтно-архітектурна композиція - 40  
Лінія обр'ю - 5
- Масштабність - 5  
Мегарон - 22  
Методологічна концепція - 3  
Мімізис - 4  
Міфопоетичний образ - 4  
Міфологічний зміст - 21  
Міфологія - 3
- Наос - 22, 45
- Перспектива - 3, 4,6  
Перспектива "з пташиного польоту" -13  
Посередник - 41  
Природно-архітектурна композиція - 7  
Принцип естафети -8,21  
Пропорції - 25  
Просторова метафора - 54,66  
Просторово-світлові враження - 16  
Просторово-часова композиція - 6, 33  
Просторово-часова структура - 6, 8, 12, 21,32,35
- Середовищний контекст - 21  
Сіма - 22  
Софіт - 22  
Стереобат - 22, 45  
Стілобат - 22 Стоїцизм - 54,63
- Тектоніка - 24,45  
Тектонічна основа - 21, 32
- Феномен - 3  
Філософська концепція - 7, 54, 66  
Формоутворюючий фактор - 27  
Форум - 54-58, 66  
Фриз - 22
- Цілісність середовища - 7
- Шарнір - 41

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Август - 66  
Аврелій Марк - 54  
Адріан - 63  
Альберті - 25  
Антонов В.Л. - 58  
Антоніч - 4  
Апполодор Дамаський - 54, 57, 59  
Аристотель - 5
- Брунов М.І. - 42, 45, 46 Боннар А. - 48
- Вергілій - 64 Вінйола - 27  
Вітрувій - 25,32
- Геракліт - 4 Гомер - 5
- Емпедокл - 6 Жолтовський І.В. - 50
- Іктін - 23,43
- Каллікрат - 23,43 Корбюзьє Ле - 4
- Леонардо да Вінчі - 14
- Мірон - 23 Мнесикл - 41
- Октавіан - 64
- Палладіо - 25 Пастернак Б.Л. - 4 Перикл - 43,66
- Соловійов В. - 4
- Тарковський А.А. - 73 Траян - 54-58, 61-66
- Фет А. - 4 Фідій - 42, 51
- Цезар - 64



Завершення першого курсу і перехід до проектування в міському середовищі.

Рис. 78 - Просторові співставлення в середовищі сучасного міста. Харків.

Панорама. Інтер'єрні простори історичного центру.  
Рисунки Л.С.Мартишової, У.Костенко



## Навчальне видання

Методичні вказівки до практичних занять, виконання курсової роботи і самостійної роботи з курсу «Архітектурне проектування» (для студентів 1 курсу денної форми навчання напряму 6.060102 - «Архітектура»).

Укладачі: Шубович Світлана Олександрівна  
Вдовицька Олена Володимирівна  
Дрьомова Лідія Васильєвна  
Коптева Гелена Леонідівна  
Мартишова Лариса Сергіївна  
Панова Лариса Павлівна

Редактор: М.З. Аляб'єв

План 2009, поз. 72М

---

Підп. до друку 26.11.09	Формат 60x84 1/8	Папір офісний
Друк на ризографі	Умовн.- друк. арк. 2,9	Обл. - вид. арк. 3,0
Замовл. №	Тираж 50 прим.	

---

61002, Харків, ХНАМГ, вул. Революції, 12

---

Сектор оперативної поліграфії ЦНІТ ХНАМГ

---

61002, Харків, вул. Революції, 12