

розвитку. Результати цієї оцінки стають основою подальшого проектування, запорукою раціональних містобудівних перетворень.

1. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. Т.2. – М.: Стройиздат, 1979. – 410 с.

2. Губина М.В. Основы градостроительного менеджмента и мониторинга. – К.: Вира-2, 2002. – 248 с.

3. Досвід та перспективи розвитку міст України. Підготовка архітекторів містобудівної спеціальності: Зб. наукових праць. Вип.6 / Відп. ред. Ю.М. Білоконь. – К.: Ін-т „Діпромісто“, 2004. – 184 с.

Отримано 26.09.2005

УДК 711

С.Г. ЧЕЧЕЛЬНИЦКИЙ, профессор

Харьковская областная организация Союза архитекторов Украины

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КОМФОРТНОСТИ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

Анализируется проблема организации и эстетического восприятия архитектурной среды.

Историческое развитие культур, и в частности архитектуры, отмечено тенденцией смещения от “монохромных” стилей к “полихромным” и обратно. Они образованы корреляционными связями, эстетически соорганизуемыми разнонаправленными ценностными векторами в развитии культуры. Так, современная архитектура построена на столь разнообразных ценностных началах, как индивидуализм и конформизм, технократия и технофобия, служение истеблишменту и анархии, утилитаризм и эстетизм, сциентизм и иррационализм и т.п. Различные сферы деятельности изобразительно откликаются на те или иные ценностные ориентиры: стилеобразование нередко совершается по принципу оппозиции – в ответ на утверждающийся стиль рождается противоположный ему по ценностному и эстетическому смыслу. В стилевой системе культуры создается своеобразный эмоциональный климат – среда, в которой живут и действуют люди. Эта среда всегда находится в состоянии динамики, перестройки, напряжения, взаимонастраивания. Вместе с тем это единая эстетическая реальность, явления которой столь бы они не были различны, как, например, стили конструктивизма и “ретро”, сосуществуют в ней и естественным образом воспринимаются.

Таким образом, при анализе проблемы организации и эстетического восприятия архитектурной среды на первый план выходит альтернатива – “система или хаос, спонтанность или намеренная организация?”

Очевидно, что язык архитектуры характеризует стремление к некоторой норме наряду с отклонениями от этой нормы, когда эти отклонения становятся слишком частыми, они образуют новую норму. Норма определяется предсказуемостью того или иного явления. Она знаменует уже сложившиеся связи между знаком и содержанием. В архитектуре диалектика нормативного и нестандартного определяет динамику ее развития.

Пусть перед нами новый стиль архитектуры, а зритель мало подготовлен к восприятию этого стиля. Попробуем воспроизвести картину его восприятия и соответствующей оценки.

При первом появлении этого стиля он, очевидно, вызывает резкое раздражение, отрицательные эмоции, или наоборот, сильное торможение. Соответственно, сначала этот стиль воспринимается отрицательно. Но при повторных просмотрах начинают замечаться различные детали, начинает замечаться связь с традициями и тогда, очевидно происходит увлечение этим стилем, причем увлечение, способное слонить собой старые, классические стили. Таким образом, восприятие новых стилей всегда повышено эмоционально. Но с течением времени, когда новый стиль, многократно повторяясь, становится привычным, исчезает и это обостренное его восприятие, связанное с новизной и разрушением старых канонов и норм. Эмоциональное восприятие выравнивается и только здесь, очевидно, и устанавливается окончательная художественная ценность. Одни произведения с потерей новизны стареют и умирают, другие продолжают жить, составляя фонд шедевров мировой культуры. На этом же этапе происходит эмоциональный переход к восприятию старых, классических стилей, которые теперь воспринимаются как бы заново, кажутся более близкими, современными и глубокими.

Для отличного от общепринятых норм, информативного в своей новизне и необычности конструктивизма с его внутренними нормами со временем развились и нормы в его восприятии, которые со временем превратили его в обыденный и неинформативный. Это, очевидно, рано или поздно происходит со всеми стилями архитектуры. Семантический и морфологический канон с его знаковой производной проходит через всю историю развития архитектуры. Меняется его содержание: от морфологически предельно упрощенного до пестрого и порой хаотичного. Он является стержнем, на котором держится вся непрерывность развития культуры. Все это складывается в ту пеструю, разностильную, но по своему целостную и информативную картину, которую мы можем наблюдать в любом большом городе. На фоне старых зданий, которые были актуальны, необычны и информативны в свое

время, остро воспринимаются новые постройки, которые в скором времени будут заменены более современными. Но все же это разнообразие, очевидно, делает целостной систему нашего окружения.

Эстетическая нормативность необходима для той стабилизирующей роли, которую стиль архитектуры выполняет в культуре. В то же время только на фоне нормативности и в сравнении с ней может быть воспринято и оценено новое, индивидуальное. Сознательно или несознательно люди пытаются удержать в форме принципиально нового знаки, связывающие форму со старым ее назначением. Появляется тенденция к сохранению в новом элементов знакомого, обеспечивающих непрерывность культуры.

Итак, диалектика нормативного и необычного, стандартного и нестандартного определяет развитие системы архитектурной формы. Это единство противоположных начал получает достаточно разнообразные проявления в зодчестве. Оно может выступать в контексте различных типов зданий – рутинных построек, образующих основу городской ткани и сооружений, наделенных особым общественным назначением и соответственно особой формой; оно может проявляться как внутри одного типа зданий, в контексте традиционного и ломающего традицию, равно как и в композиции самого здания, как контраст повторяющихся элементов и индивидуального акцента. Нормативное в данном случае, как мы уже сказали, тяготеет к сходству, необычное – к различию.

На основе изложенного выше можно высказать мнение, что искусство и язык архитектуры в каждый момент времени характеризуют стремление к некоторой норме, наряду с отклонениями от этой нормы, когда эти отклонения становятся слишком частыми, когда они приобретают устойчивый, а значит нормативный характер, и образуют новую норму. Норма определяется предсказуемостью того или иного явления. Она знаменует уже сложившиеся связи между знаком и содержанием. Частичные отклонения от нормы несут эстетическую информацию, так как обладают некоторой непредсказуемостью. Тем самым эстетический знак может быть таковым только по отношению к норме, то есть представляет ссылку на значение, а не детонал.

Реальный текст представляет собой последовательность эстетических и обычных знаков. Отношение к норме, очевидно, можно считать научной интерпретацией условности. С этой точки зрения всякое произведение искусства условно, поскольку всегда предполагает какую-то норму, на фоне которой оно воспринимается. Отсутствие нормы, сходства, представляет чистый формализм и поэтому не может быть содержательно. Отношения нормы и отклонений от нормы могут быть

представлены как синтаксические отношения в искусстве. Искусство без реконструкции нормы не представляет системы. Норма присутствует в любой развивающейся семиотической системе и есть категория семиотики.

Вне традиции рождение нового, обладающего подлинной жизненной силой не происходит, в принципе не может произойти по той простой причине, что путь искусства, путь науки, путь практической деятельности один – сохранение в многообразии, что и есть гармония.

К примеру, Луис Кан рассуждает так: “Что есть традиция? – все, что сделано человеком – его писания, картины, музыка – нельзя разрушить. Обстоятельства создания – это форма для отливки. Эти рассуждения привели меня к пониманию того, что есть традиция. Что бы ни случилось в обстоятельствах хода жизни человека, он оставляет как самое ценное золотую пыль, являющуюся существом его природы. Если Вы знакомы с этой пылью и верите в нее, а не в обстоятельства, значит, Вы действительно прикасаетесь к духу традиции. Может быть, можно сказать, что традиция – это то, что дает Вам способность предвидеть, что именно из создаваемого Вами остается в веках” [1].

Ничего, кроме всеобщего смятения, по мысли Рудольфа Арнхейма, не означает понимание порядка как чего-то, что может быть принято или отвергнуто либо замещено чем-то иным. Порядок, по видимому, следует понимать как неотъемлемое свойство форм существования – физических или духовных [2].

Аристотель ставил поэта выше историка, так как историк говорит лишь о том, что случилось, т.е. о явлениях не только существенных, но и случайных, поэт же очищает историю от случайного события, о которых говорит историк, более вероятны, вернее они абсолютно вероятны, так как они действительны. Искусство – не слепок жизни, а ее вероятность, ее наиболее возможный вариант.

События, о которых пишет поэт, всегда содержат в себе обработанные мыслью факты. Эта концепция нашла подтверждение в кибернетике. Познавательная функция искусства вдруг предстала в точном своем математическом измерении. Н.Виннер пишет: “... передаваемую сигналом информацию возможно толковать по существу как отрицание ее энтропии и как отрицательный логарифм ее вероятности” [3].

Уместны слова К.Танге о значении традиций в культуре профессии: “Традиция сама по себе не образует созидательной силы. Она всегда включает в себе декадентскую тенденцию, способствующую формализации и повторению уже бывшего. Для того, чтобы направить ее к созиданию, необходима свежая энергия, которая отвергает мертвые формы и предохраняет живые от неподвижности. В известном смысле

традиция, чтобы жить, должна постоянно подвергаться разрушению. В то же время разрушение как таковое не может создавать новые формы культуры. Должна быть и некая другая сила, которая ограничивает разрушительную энергию, предохраняя от возможного полного опустошения. Диалектический синтез традиции и антитрадиции образует структуру подлинного творчества” [4].

В архитектуре, когда те или иные композиционные ритмы часто употребляются, они становятся слишком привычными, банальными, неэмоциональными и их начинают модернизировать, обновлять, заменяя более резкими, утонченными. Такое положение наблюдается во всей истории эволюции средств выразительности в искусстве. Причем обновление этих средств всегда заключается в их усложнении, повышении морфологической сложности, даже тогда, когда новый стиль кажется проще предшествующего. Сравнивая этот новый стиль с предыдущим, но близким по содержанию, всегда кажется, что выразительные средства в новом стиле усложнились.

Увеличение новыми, более выразительными средствами часто заслоняет, затормаживает воздействие старых, классических стилей и они кажутся неинформативными, неэмоциональными. Почему же происходит так, что некоторые стили в архитектуре стареют и очень быстро теряют новизну, другие же остаются жить, и мы в любое время можем восхищаться их подлинной красотой и эмоциональной окраской. Очевидно, что факт жизненности художественных произведений говорит о том, что в них выражено нечто постоянное, неизменное, т.е. внутренняя закономерность, определяющая собственно произведение архитектуры. Художественные традиции – это не чисто историческое явление, а следствие некоторой закономерности, которая очевидно заключена в соотношении сходства и различия в произведении архитектуры, в гармоническом соотношении его морфологических и семантических характеристик. Этим, очевидно, и объясняется их удивительная устойчивость.

Следование канону, норме и его нарушение можно проследить как в варьировании характера отдельных форм и связей между ними, в композиционном соотношении между жестко каноническим, типовым, массовым и уникальным, отличным от массового канона, при этом, возможно, принадлежащим к другому канону, так и в использовании нарушения канона в качестве композиционного приема, конкретного образа как степени отрицания канона, воспринимаемого не только непосредственно, но и в сравнении с каноном. И, наконец, можно исследовать резкий разрыв с каноном, приводящий в ряде случаев к процессу его смены, сложению нового канона.

Вот, как описывает работу индийского зодчего знаток мифологии: «Индуистское искусство являет собой воплощение йоги и его мастер непременно йог. Пройдя сквозь абсолютное послушание в ученичестве, через испытания, связанные с присуждением звания “мастер”, он получает, наконец, заказ на сооружение храма или отливку священной скульптуры. Прежде всего, художник предается длительной медитации, в ходе которой перед его внутренним взором должен возникнуть образ постройки или изображения. Художник, прежде всего, изучал все канонические тексты, чтобы еще раз закрепить в памяти канонические знаки, позы и пропорции, отвечающие тем чертам божества, которые надлежит передать в образе. Затем он застывал в неподвижности, повторяя в сердце своем ключевой слог имени божества до тех пор, пока – если удача ему сопутствовала – внутреннее око не представит ему образ формы. Этот образ становится моделью будущего произведения» [5].

В противоположность этому можно привести искусство сюрреализма, утверждавшего, что он “снимает покровы” с мира, создает реальность неправдоподобности. В этом художественном направлении человек, мир, вещи, само пространство и время текучи и относительны, в них не существует никаких канонов, норм и правил. Нет границ между счастьем и несчастьем, личностью и обществом. Сюрреализм принципиально неконкретен и внеисторичен. Внелогичная метафоричность сюрреализма рождает загадочно-красочные и таинственно-зыбкие метафоры [6].

Устойчивость ценностей прошлого, равно как и вещей ремесленного изготовления определялась в большей мере подчинением художественным канонам и нормам. Акт творчества включал выполнение правил, система которых, сохраняя единство, варьировалась в зависимости от конкретной задачи и общественных настроений. Индивидуальность немногих больших мастеров, позволяющих себе отклонение от норм ярко выделялась на этом фоне и обеспечивала обновление. При непрерывности традиции, обеспечивающей целенаправленное совершенствование средств выразительности, любая конкретная вещь становилась результатом, устоявшимся алгоритмом труда многих поколений. Так достигалось превращение ее в общепринятый устойчивый язык, знаки которого вызывают в сознании сложные ряды ассоциаций. Система среды складывалась благодаря этому в глубоко содержательный художественный текст.

Массовое производство детерминирует как альтернативу тип творчества, ориентированный на преодоление норм. Нарушение норматива само по себе наделяется ценностью. В то же время огромные

объемы производства вещей оказываются вне сферы художественной деятельности, их определяет рутинное применение стандарта. В рамках одной культуры, с одной стороны, появляются высокоиндивидуализированные вещи, не имеющие связи с предшествующим развитием, с другой – многотиражные повторения рутинного. В том и в другом случае сокращается объем принимаемого и передаваемого сообщения. Размывание нормативных эталонов обесценивает новизну. И в первом и во втором случае происходит разрушение коммуникативных связей между людьми, осуществляемых через архитектуру. На этом фоне происходит своеобразная инфляция ценностей индивидуального, не остается сохраняющих нормативное значение эталонов, не остается сходства.

В истории архитектуры реакцией на жесткое давление механоморфных форм становятся ценностные установки на сложность “естественного” и исторического в противовес современному, стимулирующие предпочтение к любым художественным импульсам, которыми отвергаются жесткость и иерархичность “рациональных” систем. При этом может возникнуть мнимая альтернатива механическому порядку – хаос как якобы отражение извечно человеческого. Хаос, не содержащий родства с традицией, как это ни парадоксально, в некоторых ситуациях может рассматриваться как ценность и становится предметом имитации.

Потребность, с одной стороны, в различиях, а с другой – в упорядоченном окружении существует, однако, объективно. В ответ на эту потребность наряду с попытками создать в архитектуре некий хаос, не имеющий родства с традицией, в истории развития архитектуры выдвигались предложения создать некую формообразующую всеобщность, охватывающую все стандарты, все отрасли производства и все типы пространственных единств. Такая “суперсистема” требует, однако, нереально сложной организационной надстройки; подавляя возможности, не предусмотренные программой, она резко ограничила бы как творческую активность архитекторов, так и возможность индивидуального выбора для потребителя и угнетающе влияла бы на развитие человеческой личности. Формы окружения, образованного в рамках подобной тотальной системы, не имели бы значений и культурных символов, выходящих за пределы элементарной практической ориентации. Очевидно, что способы упорядочения предметно-пространственной среды должны детерминироваться не только технически, но и гуманитарными факторами, которые в первую очередь должны определяться потребностями человека в визуальном комфорте, с тем, чтобы снять отчужденность между человеком и архитектурной средой,

сделать окружение открывающим возможности выбора.

Архитектурное творчество стремится к увеличению информационных возможностей. Но возможность нести информацию прямо пропорциональна количеству структурных альтернатив. Система разрешений значима лишь на фоне запретов и подразумевает память о них. Отсюда возникают вопросы: должно ли новое, незнакомое, заявлять о своем возникновении “во весь голос”, свидетельствуя о происходящем преобразовании, или по законам своеобразной “мимикрии” новое должно растворяться и приспосабливаться к ранее сложившейся архитектурной среде. Может ли “мимикрия”, т.е. по большому счету дефицит различий, способствовать созданию гармонически скомпонованной городской среды?

Процесс органического соединения, полного срастания нового и старого, как мы выяснили, имеет и психологическую основу, которая связана с явлением своеобразного привыкания ко вновь созданному, с проверкой временем непривычных архитектурных форм. При этом мы все больше убеждаемся, что наиболее общий смысл закона сходство-различие в истории развития архитектуры – это разработка темы вариаций на фоне неких заданных инвариантов – постоянных условий и специфики художественного творчества. Инвариантные схемы сопряжены в сознании зодчего с геометрией порядка, в вариации, отклонения от регламентирующих ограничений – с оригинальностью, индивидуальностью архитектурного рисунка, композиционного мышления архитектора в целом.

1. Хан-Магомедов С.О. Семантика предметной среды // Декоративное искусство СССР. – 1975. – №5. – С.10.

2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 116 с.

3. Винер Н. Кибернетика и общество. – М.: Наука, 1958. – С.31.

4. Танге К. Архитектура Японии. – М.: Стройиздат, 1976. – С.70.

5. Campbell J. Myths to live. – N.Y., 1973. – P.109.

6. Элюар П. Стихи. – М.: Мысль, 1971. – С.45.

Получено 03.10.2005

УДК 711.4

Т.А.ДЕШКО

Харьковская национальная академия городского хозяйства

ПРИРОДНАЯ ДОМИНАНТА КАК ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ

Рассматриваются проблемы психологического комфорта архитектурно-градостроительной среды для потребителя, его формирование на основе целостности архитек-