

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ, МОЛОДЕЖИ И СПОРТА УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА**

С. А. Шубович

**МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ**

Монография

Харьков
ХНАГХ
2012

УДК 72.01
ББК 85.1
Ш95

Рецензенты:

В. П. Мироненко, доктор архитектуры, профессор, зав. кафедрой дизайна архитектурной среды Харьковского национального университета строительства и архитектуры;

О. А. Фоменко, доктор архитектуры, профессор, зав. кафедрой инновационных технологий Харьковского национального университета строительства и архитектуры;

Н. Я. Крижановская, доктор архитектуры, профессор кафедры архитектурного и ландшафтного проектирования Харьковской национальной академии городского хозяйства

*Рекомендовано к печати Ученым Советом ХНАГХ,
протокол № 6 от 24.02.2012 г.*

Шубович С. А.

Ш95 Мифопоэтический феномен архитектурной среды: монография / С. А. Шубович; Харьк. нац. акад. гор. хоз-ва. – Х.: ХНАГХ, 2012. – 177 с.

ISBN 978-966-695-264-9

Монография посвящена сфере мифопоэтической семантики архитектурной композиции. Целью работы является раскрытие в архитектурном произведении структур, обусловленных мифопоэтическими аспектами сознания; неких коннотаций, придающих усложненность произведению искусства, но и наполняющих его дополнительными смыслами.

Содержание книги включает теорию вопроса и анализ мифопоэтической структуры архитектурных ансамблей разных эпох. Сопоставление объектов разных исторических периодов позволяет говорить об инвариантных мифопоэтических конструкциях и их разнообразном архитектурно-пространственном выражении. Содержание книги составляет анализ поэтики архитектурных ансамблей с точки зрения мифа, игры и знаково-смысловых структур.

Книга предназначена для архитекторов, культурологов, искусствоведов и круга читателей, интересующихся вопросами архитектуры.

**УДК 72.01
ББК 85.1**

ISBN 978-966-695-264-9

© С. А. Шубович, 2012
© ХНАГХ, 2012

ВВЕДЕНИЕ

Принцип требует, чтобы произведение науки и искусства было построено определенным образом, то есть требует определенного метода построения. Метод же построения возможен только там, где имеется руководящее начало для этого построения. А это начало и есть принцип.

А.Ф.Лосев

Задачей данной работы является раскрытие семантического кода произведения архитектуры. Семантический код рассматривается построенным на архетипических конструкциях, которые наиболее ярко представлены в мифологических структурах. Обратиться к мифу представляется важным в связи с тем, что миф, даже взятый в виде литературного произведения, сохранил древнейшие переживания человека. Эти переживания, представленные в конструкции мифа как мифологемы, обозначают на понятном языке то, что, казалось бы, невыразимо. Миф наивно и внятно обозначает возможности контакта человека-микрокосма с макрокосмом-универсумом, реализует представления человека о себе как о части мира, соединяет природное и искусственное в единую систему. Поэтому, чтобы говорить об Архитектуре, очевидно, сначала стоит попытаться понять миф; но не как наивную сказку, а как сложное представление о мироздании и его эмоциональное переживание.

Архитектура, сочетающая в себе утилитарное и духовное, плохо укладывается в определительные рамки. Однако вряд ли кто-то будет возражать, что искусство архитектуры – это искусство, упорядочивающее пространство; искусство, приводящее хаос в систему, удобную для пользования и понятную пользователю. Порядок же духовен изначально. Таким духовным первопорядком античность считала божественный космос, рожденный из зияния хаоса и уподобленный, по А.Ф. Лосеву, беломраморной статуе на фоне сияющего неба.

Как утверждает наука, упорядоченность любой художественной структуры базируется на парадигматическом (эквивалентном) принципе, или иначе, на принципе ассоциаций¹. Т.е., по Ю.М. Лотману, в художественном произведении обязательно присутствует, вызывающая подсознательные ассоциации, вторичная структура (вторичная смысловая парадигма), некая нереализованная альтернатива. Автор, так или иначе, вольно или невольно моделирует ее в своем творении, а зритель подсознательно считывает эту модель. Наличие такой альтернативы делает произведение семантически нагруженным, сложным, требующим многопланового прочтения. Эта вторичная структура художественного текста, как правило, служит отражением некоего идеального образа, понимаемого на духовном уровне: «Духовное наслаждение свидетельствует о сверхразумном узрении субъектом в эстетическом объекте сущностных основ бытия, ... об осуществлении, в конце концов, духовного контакта с Универсумом, ... и хотя бы мгновенном выходе в вечность, или, точнее, - об ощущении себя причастным вечности. Эстетическое выступает, таким образом, некой универсальной характеристикой ... изначальной причастности [человека] к бытию и к вечности, гармонической вписанности в Универсум»².

Эстетический объект архитектуры, если он действительно таковым является, должен следовать той же формуле. Но в архитектуре эта формула оказывается значительно более сложной. Архитектурно-пространственная среда города – сложный многомерный комплекс, обусловленный жизнедеятельностью человека. Давно ушло в прошлое представление о жизнедеятельности как о функционировании некой физиологической системы. Современный гумани-

¹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. - С.-Петербург: «Искусство – СПб», 1996. - С. 50.

² Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI - XVI века. М.: Мысль, 1995. – С.8.

стический взгляд наделяет окружающий мир сложными ассоциациями. Этот мир видится то хаосом, то космосом, но всегда живым, трепетным, эмоциональным.

Общеизвестно, что теория архитектурной композиции базируется на понимании архитектуры как некоего художественно-эстетического феномена, усложненного решением функциональных задач. И художественное, и функциональное, в аспекте композиции, требуют определенной упорядоченности – компоновки. В художественном плане эта упорядоченность проверяется наличием ассоциативной основы, той самой нереализованной альтернативы, вызывающей подсознательную реакцию. «Вписанность в Универсум», «причастность к вечности» – термины, в какой-то мере объясняющие эмоциональную подоплеку реакции человека на ощущение гармонизирующей упорядоченности мира.

Духовной задачей архитектуры в ее высших проявлениях, таким образом, является создание для человека возможности ощутить себя причастным этой вечности; оценить себя в гармоническом единстве с ней. Исходя из этого, идеальную парадигму искусства архитектуры можно сформулировать как выявление неких фундаментальных основ бытия и человеческой природы, выявление архитектурным языком в окружающей действительности ее коренных, устойчивых черт, вневременного «космического» порядка. В этом случае ведущей установкой архитектурной композиции должен быть известный с античности тезис: «когда частное обнаруживает себя как выражение общего, оно уже благодаря этому становится прекрасным»³. Такое «общее», живущее в «частном» когда-то уловили древние римляне и назвали *genius loci* – духом или гением места: ручья, горы, дерева или города. Дух-охранитель жил во фрагменте среды, одушевляя его, наделяя смыслом, далеко выходящим за утилитарные рамки. Н.П.Анциферов назвал такое одухотворяющее чувство фрагмента городской среды мифом места.

Осознание места связано с осознанием специфической для этого места упорядоченности. Ле Корбюзье в «Модулоре» отмечал: «Установление порядка уже есть начало творческого процесса». «Мир беспорядочно усеян упорядоченными формами» написал Поль Валери.

Вневременность композиционной упорядоченности проявляется в архетипических ассоциациях, в некоем юнговском «коллективном бессознательном». Философ герменевтик Г.-Г. Гадамер считает, что это чувство базируется, на узнавании в обыденном космического порядка⁴. Узнать - значит отбросить все случайное, добавившееся и скрывающее истинную суть вещей. Такое узнавание дает человеку радость приобщения к высшей истине, своего рода посвящения в тайну мироздания. По Гегелю, красота – это видимое выражение идеи, поэтому красота всегда духовна. Идея космического порядка, заложенная в реальном фрагменте среды – это, собственно то, что архитектор должен выявить прежде, чем приступать к любому другому анализу среды. Идея порядка как архетипа является исходной для любого мифотворчества. Мир целостен и упорядочен, ибо таким его создали древние боги, гласит миф любой традиции. Задача человека не нарушить баланс, а всемерно его поддерживать. И, в результате, человек создает дом как мир, город как мир, одежду как мир и себя мыслит как тот же мир. Знания о древнейших мифологических представлениях и о переработке этих представлений в произведениях искусства и архитектуры дают свободу в оперировании сложными образными категориями. Изучая миф, становится очевидным, что конструктивность и пространственность – чисто архитектурные качества оценки среды, неотъемлемы от мировосприятия и присутствуют в самых сложных образных категориях. Мир должен быть устойчивым, стабильным, оформленным тектонически и пластически; его сакральная середина должна быть защищена от вторжений хаоса. Таков образ мира древних греков, славян, скандинавов, перешедший в образы их архитектур.

³Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. – С.707.

Этот же образ архетипически задан и нам – людям XXI века. Он всплывает в архитектуре городских фрагментов и хорошо бы уметь назвать по имени его мелькнувший лик.

Здесь вступает в свои права Игра, «делающая человека свободным». Архитектурное пространство – пространство игровое. Есть игроки, есть роли, есть место действия и правила игры. Отношения между фрагментами композиции равносильны отношениям между партнерами в игре. Удар - ответный удар, загадка - разгадка, напряжение - разрядка – это принципы игры, вовлекающие в нее человека. Шанс выигрыша непредсказуем, поскольку мифологически дарован победителю свыше. Этот шанс делает из победителя в игре героя. Загадочность, напряженность и непредсказуемость игры должны, по законам жанра, разрешиться радостью узнавания некой идеальной «реальности высшего порядка», той самой неразрешенной альтернативой, разрешаемой или реализуемой игрой. Ощущение узнавания радостно, поскольку сравнимо с неожиданной и приятной встречей; как будто под множеством сменяющихся масок вдруг открывается родное лицо. Узнавание своего в изгибе улицы, неожиданно блеснувшей реке или светлой площади, рождает «доверительное отношение к миру», наделяет среду личностными качествами воспринимающего эту среду человека. Эстетическое восприятие того или иного объекта обусловлено соотношением его с неким идеальным прототипом. Таким традиционно узнаваемым прототипом выступает, прежде всего, «вечный» космогонический образ мирового порядка, данный в различных инвариантах. В предельно универсальной, архетипической форме таким инвариантов выступают мировой океан, мировая гора, мировое древо, дающие основу для самых разных модификаций и упорядоченностей.

Инвариант мировой упорядоченности преобразуется по мере развития человечества и порой начинает отрицать сам себя в поисках нового. Рациональные эпохи сменяет иррациональное мировоззрение с новой формой упорядоченности – порядка в хаосе. Затем дух делает новый виток, и идеал возвращается к потерянной целостности.

Эта зависимость наиболее ярко раскрывается через информацию, передающуюся производением искусства. Архитектура – наиболее информативный вид художественного творчества. Умберто Эко писал: «Уже простое рассмотрение наших отношений с архитектурой убеждает в том, что, как правило, имея с ней дело, мы оказываемся вовлеченными в акт коммуникации...»⁵. Архитектурные коды, несущие информацию, способны в наибольшей мере порождать следующие коды, т.е новую информацию. Неизобразительность архитектуры активно стимулирует расшифровку ее кодов в разнообразных структурах – от сугубо функциональной до художественно-образной и мифопоэтической. Такого разнообразия кодовых структур, пожалуй, нет ни в одном из искусств. Архитектура, моделирующая представления о мире, является сложнейшей художественной структурой. Моделируя мир, архитектура создает модель реального мира, пользуясь, вместе с тем, архетипическими конструкциями, взятыми из мифа. По Ю.М. Лотману, художественная структура, в качестве модели структуры реального мира, наделена возможностями передачи и хранения информации столь огромными, что с ними не может сравниться ничто другое, созданное человеком. Отношения художественной модели и моделируемого мира сложны и устроены на диалектических принципах поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентирования в нем⁶. В отношении к художественным произведениям, по Ю.Лотману, в семиотике существует понятие вторичной знаковой системы⁷. В этом случае при том же обозначаемом, обозначаемой функцией произведения будет то, что Г.-Г. Гадамер, называет «реальностью высшего порядка» или «мифопоэтическим космосом»⁸.

⁴Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 368 с.

⁵Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 204.

⁶Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. - С. 131.

⁷Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2004. – 704 с.

⁸Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - С.92-99.

Книга построена таким образом, что каждая рассматриваемая позиция раскрывается на примере конкретного архитектурного ансамбля. Взятые для анализа архитектурные памятники не всегда являются широко известными. Но, с точки зрения автора, мифосемантический анализ в архитектуре можно вести только на объектах, которые в достаточной степени прочувствованы исследователем. В этом смысле, лучше пользоваться доступным натурным материалом, а не полученным из литературных источников. Представленные архитектурные ансамбли исследовались автором со студентами на летних архитектурных практиках; многократно наблюдались и обрисовывались. При этом далеко не каждый изученный на практиках архитектурный ансамбль стал объектом мифопоэтического анализа. Здесь требуется нечто в самой архитектуре, намекающее на миф, дающее своего рода подсказку (например, в Шаровке, ощущение внутреннего единства камина в главном зале и липовой аллеи в парке; в Царскосельском ансамбле – эмоциональное противопоставление большого партера и сложного расчлененного пространства под Холодными банями, Камероновой галереи и озера и др.).

Рассмотренные в книге архитектурные ансамбли анализируются как упорядоченные системы, представляющие модели мифопоэтического космоса. Но при анализе подчеркивается сложность и индивидуальность этого порядка, несводимая к хорошо известным образам «Мирового древа» или др. В каждом случае «дерево» индивидуально и выступает в соотношении с массой усложняющих это понятие компонентов. Здесь можно воспользоваться термином «объекты с нечеткой структурой». Таких объектов большинство, но принципы архитектурной композиции требуют сводить их в геометризованные формы для облегчения анализа. В результате такого анализа теряется нечто важное, теряется «душа» четко обозначенной формы. «Почему человек ощущает себя комфортно во фрактальных структурах, когда действующие на него раздражители варьируются с небольшими отклонениями?»⁹ задает вопрос Ч. Дженкс. Почему более сложная форма «соответственно, обладает и большей потенциальной чувствительностью»?¹⁰.

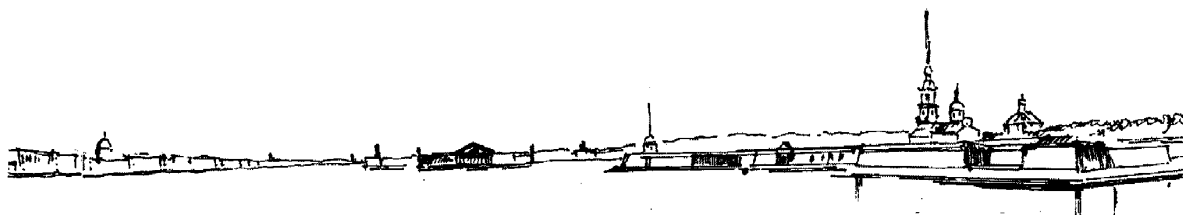
Таким образом, упорядоченностью, рассмотренной в книге, можно назвать такую форму архитектурного объекта (объемного или пространственного), которая как бы напоминает нечто известное, но чем-то от него отличается. И традиционная вертикаль «Мирового древа» предстает каждый раз не тем «древом», какое ожидалось в силу наших знаний о нем, а как бы измененным нашим незнанием или нашими догадками. Здесь вступают в силу кодирующие, т.е. языковые системы, требующие расшифровки и, в силу этого, вскрывающие усложняющую нечеткость.

Язык, служащий средством передачи мысли, изначально пространственен. Имманентная пространственность языка отмечается Ж. Женетом и другим философами-структуралистами. Поль Валери называл одной из важнейших сторон поэтического состояния состояние очарованности пространством. Упорядоченность пространства и художественная (поэтическая) составляющая этой упорядоченности особенно остро ощущается человеком и раскрывается в его интерпретациях или, по М. Л. Гаспарову, в попытках «сообщить о своем переживании другому и найти с ним общий язык для этого»¹¹.

⁹Цит. по www.arttobuild.ru

¹⁰ Там же.

¹¹ Философия филологии: Круглый стол // НЛО. 1996, № 17. - С. 56.



1. МИФ И ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Отечественная теория архитектуры имеет относительно небольшое количество исследований мифопоэтической сущности архитектуры. Наиболее известны исследования А.В. Иконникова, Н.И. Брунова, К. Линча, Г.К. Вагнера и др.

Этот слой увеличивается в связи с общей тенденцией развития мировой культуры в направлении гуманизации среды обитания и увеличения близких исследований в области философии, филологии и таких направлениях, как, например, мифосемиотика и др. Можно сослаться на исследования В.Л. Антонова, А.А. Пучкова, Й. Таруашвили, В.В. Федорова, И.М. Ковалева, Х.П. Крамарчук, Г.Л. Коптевой и др. Все эти работы объединяет методологическая установка на выявление скрытых эмоциональных структур в произведениях архитектуры, уходящих корнями в глубокое прошлое и определяющих духовную сущность произведения.

Анализируя московский ансамбль собора Покрова на рву (Василия Блаженного), Н.И. Брунов пишет о «самых широких обобщениях природы и космоса», характерных для человека того времени¹². Трактую Покровский собор как образ вселенной, Н.И. Брунов проводит параллель между ним и пирамидальным Софийским собором в Киеве. Оба храма воплощают космогонический образ мировой горы или мирового древа¹³. Но в Покровском соборе Н.И. Брунов делает акцент еще и на более поздней символике «небесного града», возводимого на земле. Очевидно, человеку XVI века был ближе этот символ, более антропоморфный, гуманизированный, личностный, отличный от древнего мира-абсолюта.

Тема небесности проводится и в отмеченной многими специалистами множественности. Исследователи отмечают многофигурные композиции Дионисия в росписях Ферапонтова монастыря и трехкратное появление в них изображения Богоматери. М.А. Ильин в тот же ряд ставит «обилие золотых одежд, драгоценностей, сиявших в свете зажженных многочисленных свечей...» поразившее сознание при венчании на царство Ивана IV¹⁴. Такие многократно повторенные блеск и сияние, как пишет И. Хейзинга, воспринимаются в этот период как земное воплощение божественного¹⁵, воплощение неба на земле.

А.Г. Левинсон и В.М. Долгий рассматривают сущность архаического города, который еще явно содержал в себе мифопоэтические смысловые структуры¹⁶. Они выделяют в городе ряд оппозиций: мир внутренний, моделирующий космос, - мир внешний, враждебное, некультурное пространство; небесное-земное, мужское-женское, город-негород, центр-периферия. В первой оппозиции город является «моделью космоса - того мира, что известен людям, освоен ими, расчленен на части, размечен во времени и пространстве»¹⁷. В структуре города авторы отмечают

¹² Брунов Н. И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор.

¹³ Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. - М.: Искусство, 1990. - С. 60.

¹⁴ Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. - М.: Искусство, 1980. - С. 120.

¹⁵ Хейзинга Й. Осень средневековья - М.: Культура, 1995- Т. 1.-С.266.

¹⁶ Левинсон А. Г. Семантика городской среды // Декоративное искусство.- 1975. - №9. - С. 33-35.

¹⁷ Левинсон А. Г. Семантика городской среды. - С. 34.

значимость границ-стен и городских ворот. Они ссылаются при этом на работы О.М. Фрейденберг, которая пишет: «В первоначальных воротах-дверях ... плоскостно передан образ шествия, прохождения в статическом понимании «границы» между двумя мирами света и мрака, остающимися неподвижно едиными»¹⁸.

А.В. Иконников¹⁹ подчеркивает значение мифа для таких качеств архитектуры и архитектурного пространства, как соотнесение с космогоническими представлениями, антропоморфность, эмоциональность фиксации перехода между внешним и внутренним пространством, закрепление в сознании структуры пространства от поселения в целом до жилища. Моделями структурирования пространств он называет круг и квадрат, прямоугольник, разделенный крестом, вертикаль в сакральном центре. Упорядочивающая роль вертикали – это наиболее яркий образ мифопоэтических структур, всегда связанный с фиксацией перехода из профанного в сакральный мир. Как наиболее универсальный вертикальный символ, А.В. Иконников выделяет «мировое древо», которое, согласно большинству космогонии, стояло в центре Вселенной. Архитектурные интерпретации этого символа он прослеживает от островной постановки русских церквей до «центральной доминирующей вертикали», принятой «практически всеми городскими культурами»²⁰.

А.В. Иконников в архитектурном пространстве выделяет наличие следующих мифологем:

- а) Мировой оси (Мирового древа), которой отвечает холм, усиленный архитектурной формой;
- б) пересечения горизонтальных осей, ориентированных по сторонам света;
- в) круга как модели неба;
- г) круга, квадрата, прямоугольника, разделенного крестом, - как моделей мифологического пространства;
- д) «небесного града», моделью которого является «град земной»;
- е) границы, отделяющей город-благо от «не-города» - зла.

В.Л. Антонов в своих исследованиях видит специфику архитектуры в соотнесении с социальным мировоззрением и мифологическим кодом исторических периодов²¹.

А.А. Пучков развивает мысль А.Ф. Лосева о том, что миф «есть осмысленная конструкция и умное изваяние», «есть само бытие...». Автор раскрывает в античной архитектуре ее космогоническое начало, реализующее представление грека о мире, о его телесной и тектонической выразительности. Архитектура становится при этом завершающим этапом в познании мира и места человека в нем. «История архитектурной формы», по А.А. Пучкову, является «материализацией сакральных проявлений человеческого духа». Отсюда исходят синтезирующие качества архитектуры как культурного феномена. Поэтому «язык архитектуры — не только духовное эсперанто, но и та настоящая коммуникативная среда, в которой всякий другой язык способен существовать, как совершенствуя сам себя, так и влияя на последующие реализации архитектурой своих социально-процессивных функций»²². Главные качества античного видения мира, отмечаемые А.А. Пучков - телесность и пространственность. Их самым ярким выражением служит мифопоэтическое представление о световой колонне, соотнесенной с мировой осью и, одновременно, с брусом корабля. Этот световой образ пронизывает все аспекты бытия человека — от представлений о «тяжести небес» до «света сознания»; он превращает «среду» в архитектурное «тело» с ярко выраженной тектони-

¹⁸ Цит по: Левинсон А. Г.- С. 34. Проблематика «границы» и «шествия» в античной культуре исследована в лит.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности - М.: Наука.- 1978. - 605 с.; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997. - 448 с.

¹⁹ Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда.- М: Изобразительное искусство, 1988. - С. 163-204.

²⁰ Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре.- М.: Стройиздат, 1986 - С. 120.

²¹ Антонов В. Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода): Дис... докт. archit: 18.00.01.-М, 1987. Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов. - К. - Харьков - Симферополь, 2005.

²² Пучков А. А. Парадокс античности. Принцип художественно-пластической телесности античной архитектуры.- К.:НИИТИАГ; 1998.-С. 288.

кой²³. Соматический (телесный) характер мыслительных образов в греческой культуре, на который указывает А.А.Пучков, особенно важен для понимания архитектуры²⁴.

Л.И. Таруашвили исследует соотношение космогонии мифа и телесно-тектонических образов в архитектуре. Он отмечает, что важность тектонических ощущений для античности настолько велика, что, например, Атлант, наделенный качествами опорного столба, сразу же соотносится с архетипом мировой вертикали.

Кевин Линч рассматривает мифопоэтические модели как средство обогащения семантики современной городской среды. Он, как и вышеназванные авторы, исходит из основополагающей концепции города как модели космического порядка. Прежде всего, К. Линч подчеркивает мифологический потенциал естественной среды. Он делает акцент и на ее символическом значении и считает, что «дух места» воплощается в естественно-природных фрагментах города. Отмечая важность архетипических конструкций («праидей») в сознании современного человека, Линч пишет: «...гордясь собственной просвещенностью, мы не всегда замечаем, как много в наших представлениях о градостроительной форме восходит к этим праидеям: *их устойчивость во времени шире, чем суеверия, их некогда породившие*»²⁵. Наиболее значимые мифопоэтические позиции, которые выделяет К.Линч в городской среде – это ощущение границ между внутренним и внешним пространством; ощущение циклического и линейного времени²⁶; идея праздничности как мифопоэтического переживания мира, драмы его рождения и умирания; понимания города как «рая на земле» и связанную с этим ощущением регулярность или живописность городских структур.

К. Линч подчеркивает, что мифологическое мышление, закрепленное опытом древних, породило многие градостроительные формы, апробированные в реальных условиях. Они и сегодня помогают человеку «существовать в реальном окружении и успешно действовать в нем», т. е. мифология здесь приводит к реалистическим признакам градостроительной формы. Поэтому недопустимо игнорировать их, ограничиваясь утилитарными примитивами. «Нравится нам это или нет, их необходимо принимать во внимание при построении какой бы то ни было нормативной теории». Такие источники мифопоэтики, как *«камни и вода, небо и пещера, север и юг, признаки старения, ось и шествие, центр и граница - все это реалии, с которыми должна считаться любая теоретическая концепция, чтобы что-то собой представлять»*²⁷.

Мифоградостроительные концепции К. Линча перекликаются с семиологией города, развивающейся в настоящее время. А. В. Иконников приводит точку зрения Р. Барта, что К. Линч «ближе всех подошел к проблемам семантики города, поскольку он рассматривает город как воплощение в образах заключенного в нем смысла»

Г.К. Вагнер²⁸ отмечает медиативную роль архитектурного ансамбля между миром человека и универсумом. Круг в этих ансамблях часто предстает как наглядный пример формализованной модели человеческой постройки и космической сферы - мира в целом. Образ мира реализовался нашими предками через семантически однородный ряд представлений. К ним относятся представления космоса, земли, страны, города, храма, алтаря и т. д. Эти образы реализовались в близких по рисунку пространственных формах - от умозрительной карты мира до круглых в плане очертаний города, святилища и др.

²³ Там же. - С. 303.

²⁴ Пучков А.А. Поэтика античной архитектуры. – К.: Феникс, 2008. – 992 с.

²⁵ Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. М.: Стройиздат, 1986. - С. 74.

²⁶ М. Элиаде детально изложил мифоритуальные аспекты цикличности и линейности времени в концепции о «вечном возвращении».

²⁷ Линч К. Совершенная форма в градостроительстве. - М.: Стройиздат; 1986.- С. 80.

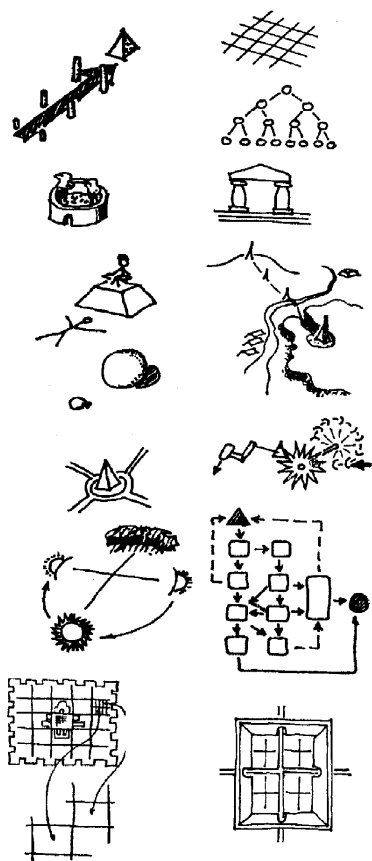
²⁸ Вагнер Г.К. Древнерусский ансамбль как образ мира. // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. - М.: Изобразительное искусство, 1988.-С. 97-139.

А.А. Барабанов в семиотических исследованиях обращается к символике мифа как к специфической кодовой структуре архитектуры²⁹.

В исследованиях тартуско-московской школы по семиотике городской культуры было сформулировано понятие «городской текст», состоящий из основных структурных элементов - «символ» и «миф» города. В семиотике городской культуры миф рассматривается как текст города, носящий собственное имя³⁰, неотделимое от конкретного фрагмента городского пространства. Это пространство определяется присущими ему вещественно-материальными атрибутами. Признаком данного пространства служит его неотделимость также и от времени (хронотоп). Текст мифа городской культуры обладает временной цикличностью, т.е. отождествлением с неизменным, которое перманентно проявляется в каждом тексте о городе.

Архитектуру как пространственное искусство часто привлекают для анализа специалисты других областей знания. У. Эко, Н.П. Анциферов, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров исследовали семиотические и мифосемиотические аспекты текстовых структур на значительном архитектурном материале, дающем наиболее наглядные пространственные и пространственно-временные образные структуры.

В отличие от предыдущих авторов, Г.И. Ревзин отмечает невозможность применять к архитектуре мифосимволические и семиотические методы анализа. Он указывает на недопустимое упрощение архитектурного смысла, которое несет семиотика (мифосемиотика). Отмечая определенную принадлежность архитектуры миру «Космоса», Г.И. Ревзин указывает на принципиально однотипную мифопоэтическую (семиотическую) модель мира или структуру символизации пространства с центральным «мировым деревом», лежащую в основе практически любого произведения архитектуры. Он отмечает, что «понимание со сооружения как центра мира, от которого начинается отсчет пространства,— основа всех систем архитектурной семантики ... вплоть до эклектики...»³¹. Это, с точки зрения Г.И. Ревзина, ведет к очевидной однотипности солярной символики Версаля и индейской деревни, описанной К. Леви-Стросом. Он отмечает данный парадокс как доказательство подобности методов и архитектуры, отказывая архитектуре в языке и изобразительности.



Градостроительные формы-архетипы по К. Линчу

²⁹Барабанов А. Человек и архитектура: Семантика отношений. <http://gnozis.info>.

³⁰ См. в работах Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, М.Л. Гаспарова, Б.А. Успенского, А.М.Пятигорского.

³¹ Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы.- М.: ОГИ, 2002. - С. 21.



2. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

2.1. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА: УПОРЯДОЧЕННОСТЬ И УЗНАВАНИЕ

Современная культура все больше приходит к пониманию актуальности синкретических знаний, синтезирующих достижения различных научных сфер и методов; тем более, если это касается гуманитарных аспектов науки, направленных на изучение «человеческого фактора». В силу этого вопросы архитектуры все чаще выходят за традиционные рамки и включают в сферу рассуждений более широкие области знаний - от экономики до поэтики. Причем и прагматика, и поэтика базируются практически на одном критерии - упорядоченности структур. Но эти два вида порядка с присущей им внутренней логикой существенно отличаются друг от друга. И если первый вид достаточно объективно определяется при помощи расчетных, логически определяемых методов, то второй в значительной степени базируется на эмоционально-образных, во многом субъективных оценках. В силу этого возникает неоднозначность прочтения архитектуры, отмеченная А.Г. Габричевским, А.В. Иконниковым, В.Л. Антоновым, А.Г. Раппапортом и др. Художественно-образные семантические конструкции в архитектуре нуждаются в методах, близких методам изучения литературных и других художественных текстов. Выходы в такие исследования дают работы архитекторов Н.И. Брунова, В.И. Антонова, К. Линча, лингвистов Н.П. Анциферова, В. Проппа, В.Н. Топорова и др.

В этом плане, вероятно, следует обратиться к пространственно-временным аспектам архитектуры. В.Н. Топоров утверждает что «пространство обнаруживает глубинное сродство с духовным началом художественного...»³². Ле Корбюзье говорит о пространстве как о «чуде», подчеркивая его способность мощного психологического воздействия на человека. А.Г. Габричевский непосредственно сталкивает архитектурное пространство и массу с «жизнью человеческого духа»³³. Но при всем видимом научном богатстве проблема заключается в том, что архитектурное образование и архитектурная наука как бы обходят эти положения стороной, продолжая рассматривать пространство исключительно с точки зрения размещения в нем объемов. Психологические тонкости восприятия пространственной среды уходят на задний план, нивелируясь более «актуальными» проблемами. Историк К. Кереньи замечает: «Если же историческое исследование станет избегать областей, требующих от исследователя способности сопереживания или, по крайней мере, открытости к переживаниям других, то оно не перестанет

³² Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс - Культура, 1995. – С. 4.

³³ Пучков А.А. Габричевский. Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30-х годов. - К.: Издательский дом А.С.С., 1997. – С. 123.

быть «академическим», оно перестанет быть наукой»³⁴. Очевидно, этой апелляции к личностным переживаниям и не хватает в исследованиях, которые касаются вопросов архитектурной композиции.

Для оценки художественно-психологических аспектов архитектурно-пространственной среды пространство имеет смысл рассматривать, во-первых, в единстве с его второй составляющей - временем, а локальный пространственно-временной континуум – в цепи подобных континуумов, формирующей наше впечатление от пространства в целом. Во-вторых, следует учитывать мифологичность мышления человека, в том числе и современного, ориентированную на ощущение себя в упорядоченном, космизированном мире-универсуме, выделенном из внешнего хаоса. В связи с этим, любое архитектурное пространство требует его специфического упорядочивания. Архитектурные пространства становятся упорядоченными за счет вписывания их в регулярность более высокого порядка, воспринимаемую как парадигма. Так, регулярный Парфенон вписан в систему Акрополя, а Акрополь - в систему Аттики, во-первых, путем соответствующей пространственной ориентации их доминирующих узлов и основных осей; во-вторых, за счет наделения этих доминирующих элементов неким обобщающим смыслом, выводящим эту реальную структуру на идеализированную структуру Космоса. Однако, ощущение регулярности будет не полным, если оно не будет сравниваться с антиподом. Неслучайно греки оставляли в «космизированном» городе клочок непаханой земли как фрагмент хаоса³⁵. Пространственные переходы от «хаоса» к «космосу», от разрушения к синтезу, от напряжения к покою способны сформировать ощущение борьбы и обретения в ее результате необходимого личности самоутверждения. Это чувство базируется, как отмечает Г.-Г. Гадамер, на узнавании в обыденном космического порядка³⁶, т.е. на узнавании в частном вторичной смысловой парадигмы, художественно «нагружающей» текст архитектурно-пространственной среды, наделяющей его символическим смыслом.

Обобщенно можно сказать, что идеальная парадигма служит выявлению неких фундаментальных основ бытия и человеческой природы; выявлению в окружающей действительности ее коренных, устойчивых черт, являясь символическим выражением вневременного «космического» порядка. Этот архетип был издревле явлен в виде мифа и преобразован искусством, имманентно сохранившим мифологичность.

Анализируя мифопоэтические аспекты пространства, имеет смысл воспользоваться семиотическим понятием «мифопоэтическая модель мира», понимаемая как сумма мифов определенной традиции, которые рассматривают человека и среду в их постоянном взаимодействии. Как указывает В.Н. Топоров, «для мифопоэтической модели мира существенен вариант взаимодействия с природой, в котором природа представлена не как результат переработки первичных данных органическими рецепторами (органами чувств), а как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем»³⁷. В.Н. Топоров при этом подчеркивает, что разные знаковые системы (или «семиотические воплощения») координируются в единую универсальную систему, реализующую «модель мира» в мифопоэтическом сознании.

Мифопоэтическая модель, как правило, предполагает взаимосвязанность природы и человека, внешней среды и внутреннего мира человека. Отсюда исходят антропоморфные представления о Космосе в целом и его отдельных проявлениях: городе, доме, одежде, утвари.

³⁴ Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. Пер. с англ. – М.: «Рефл-бук», 2000. – 228 с.

³⁵ Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. - М.: Прогресс, 1988. - 223 с.

³⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 368 с.

³⁷ Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. /гл. ред. С.А. Токарев. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т.2. - С. 161.

Космос является для мифопоэтического сознания той парадигмой, с которой соотносится все в мире и, прежде всего, жизнь и смерть человека. Мифопоэтическая модель мира, по В.Н. Топорову, описывается пространственно-временными параметрами, к которым относятся:

а) связь пространства и времени и соответствующие им образы единого континуума - небо, год, мировое древо и т. п.;

б) наличие сакральных, т.е. максимально космологизированных точек - центра мира, времени начала творения мира, отмеченных в пространстве «священных мест» и во времени - «священных дней», «праздников»;

в) средства «космологизации» пространства и времени для борьбы со «снашиваемостью» мира.

Далее В.Н. Топоров отмечает, что для мифопоэтической модели мира характерна т. н. логика бриколажа (от франц. «играть отскоком», т. е. пользоваться окольным путём для достижения поставленной цели). Подобная логика формируется на основе системы бинарных оппозиций, которые вырабатываются логикой мифологического сознания. Набор подобных достаточно устойчивых оппозиций является средством описания семантики в модели мира и обычно включает в себя 10—20 пар противопоставленных друг другу признаков, имеющих соответственно положительное и отрицательное значение. Прежде всего, это оппозиции, связанные с описанием пространства (верх-низ, небо-земля, земля-подземное царство, правый-левый, восток-запад, север-юг). Следующие системы образуют оппозиции, связанные с временными координатами (день-ночь, весна-осень, лето-зима), с цветовыми характеристиками (белый-чёрный, красный-чёрный), а также противопоставления, находящиеся на стыке природно-естественного и культурно-социального начала (мокрый-сухой, сырой-варёный, вода-огонь), оппозиции социального характера (мужской—женский, старший-младший, свой-чужой, близкий-далёкий, внутренний-внешний). Эти оппозиции, взятые вместе формируют наиболее общую оппозицию: сакральный-мирской (профанический). Все левые и все правые члены противопоставлений образуют некие единства, отношение между которыми может быть описано с помощью более общих оппозиций: счастье-несчастье (доля-недоля), жизнь-смерть и - наиболее абстрактное числовое обозначение их - чёт-нечет. На основе этих наборов двоичных признаков конструируются универсальные знаковые комплексы, эффективное средство усвоения мира первобытным сознанием³⁸.

В этих построениях обращает на себя внимание тот факт, что, что значительная часть оппозиций носит пространственный характер и, следовательно, является важной для архитектурного описания. Являясь пространственными, бинарные оппозиции получают реальный выход в виде конкретных объектов: города, дома, фрагментов среды и т.д. Пространство этих объектов наделяется качественной характеристикой - положительной или отрицательной, соотносимой с понятиями своего или чужого, счастья или несчастья, жизни или смерти. Таким образом, пространство антропоморфизируется не за счет внешнего подобия, а через соотношение с переживанием человека, с его отношением к миру как к категории жизни и смерти, в древних культурах – жизни и смерти рода как собственной жизни и смерти. Именно в конкретике пространственного локуса человек узнает себя, а через себя – позитивное пространство.

Город, в этом смысле, предстает средой наиболее сложной для анализа. Сложность определяется, в первую очередь, доминированием материальной основы - функционально-утилитарными аспектами архитектуры города. Наиболее близкой мифу средой города является природный ландшафт, хранящий мифопоэтический потенциал. Именно ландшафт стал основой мифологизации архитектуры города у А.С. Пушкина, А. Белого, Н.П. Анциферова и др. Поэтому, мифопоэтический потенциал архитектуры, непосредственно связанный с ландшафтом как основой мифологической символики, всегда использовался архитекторами. Семиотически важными элементами структуры города служат так же пути и границы, отмеченные К.Линчем как

³⁸ Там же.

важный психологический фактор городской среды. Более сложны семантические конструкции, отсылающие к основополагающим архетипическим понятиям Космоса и Хаоса.

Следовательно, из семиотической целостности, названной «мифопоэтическая модель мира» для понимания архитектуры важно взять ее пространственно-тектоническую структуру. Остальные составляющие модели могут быть использованы опосредованно, как поясняющие или дополняющие пространственную конструкцию.

Прочитанная таким образом реальность, обобщенная и идеализированная, может быть понята и принята человеком через узнавание в ней собственной личностной основы. Именно подобное «узнавание» рождает, по выражению Г.-Г. Гадамера «доверительность наших отношений с миром»³⁹. В архитектурной практике это будет означать, что человек «принимает» среду через «самоотождествление» с ней.

Но каким же образом может архитектор учесть личности всех «потребителей» его творчества, угадать всех и угодить всем? Вероятно, есть нечто общее, объединяющие многочисленные личности, и исходит оно из известной формулы «макрокосм – микрокосм», мир – человек, мир как человек и человек как мир. Эта формула, выводящая человеческую личность на уровень космической глобальности, вызрела еще в античности. Однако свою духовную сущность она приобрела значительно позднее. Античность разработала представление о космогонической упорядоченности мира; о преобразовании посредством пространственной дифференциации зияющего Хаоса в гармонизированный Космос. Средневековье дало образ Бога - архитектора этого Космоса. Нынешний архитектор, преобразовывая и дифференцируя современную среду, по Ф.-Л Райту, создает архитектуру, восходящую «от его практического «я» к его идеальному «я»⁴⁰.

Подобный психологический ход дает методику проектирования образности среды. Пространственно-световая пульсация, которую ощущает человек, двигаясь по определенному маршруту и преодолевая цепь пространственных напряжений, вызывает на уровне архетипа прогнозирование завершающей кульминации – катартического светлого (космического) выхода. Чем четче прочитывается завершение после цепи преодолений, чем свободнее и



шире явившаяся взору пространственная картина и яснее «портал», ее открывший, тем эмоциональнее финал и глубже впечатления. Состоявшееся ожидание как разгадка и узнавание космической упорядоченности, дает чувство удовлетворения, преодолевающее трагическую разобщенность современного человека и Космоса, о которой говорит Ю.Кришнева⁴¹, - среда воспринимается как архитектурный ансамбль-космос, опознанный по всем характеристикам. При отсутствии подобной эмоциональной структуры среда остается «средой», не воспринимается человеком как тический феномен, а, следовательно, не принимается как духовно-ценностное явление действительности.

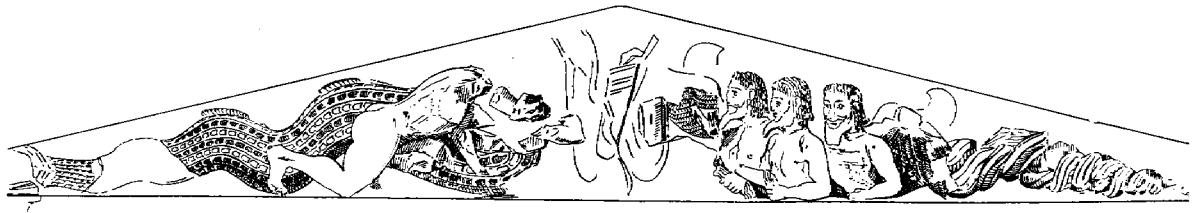
Москва. Собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного, XVI в.) реализует, по Н.И. Брунову, космогоническую идею «небесного града»⁴².

³⁹Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 368 с.

⁴⁰Мастера архитектуры об архитектуре. – С. 188.

⁴¹Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с

⁴²Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. М.: Искусство, 1988. - 255 с.



2.2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

2.2.1. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ХАОС И КОСМОС

Традиционно основные мифологические отношения выражаются оппозицией “жизнь-смерть”, а символами этих отношений являются представления о Хаосе и Космосе. Наиболее полно понятия Хаоса и Космоса разработаны в античной мифологии.



Голова Афины из Олимпии. Нач. V в. до н.э.

ХАОС. А.Ф.Лосев пишет, что в систематическом плане самой первой и самой абстрактной ступенью тео-космогонического процесса является Хаос. Слово хаос переводят как «зияние», «зияющая бездна» или «зияющее пространство». Гомер о нем еще не знает. В его Одиссее первоначалом является вода – Океан (Это представление продолжает традицию, идущую от космогонических представлений Вавилона). Началом космогонического процесса хаос представлен у Гесиода; у более поздних орфиков таким началом представлен Хронос (из которого происходят Эфир и Хаос). У еще более позднего античного историка Гигина первоначалом мира является Туман. Римский поэт Овидий понимает Хаос просто как бесформенную материальную массу. Понимали его в античности и как

воздушное пространство, и как пространство просто, и как Аид⁴³.

А.Ф.Лосев отмечает, что «античная мифология начинается с утверждения **бесформенной бездны и Хаоса**, куда уходят все ее начала и концы и что незримо руководит решительно всем тео-космологическим процессом. Эта бездна лишена всякой формы, всякого смысла, всякого наименования. Это – вечная Ночь, Мрак или, если угодно, Свет, Эфир, для чего нет никакого охвата, никакого расчленения, никакого осмысления... У философов здесь развилось учение о превосходящем всякую форму единстве, о чистом «чрез» или «превыше», прекрасно развитое Платоном в главе XX его «Парменида» и усовершенствованное Платином, Ямвлихом и Проклом. Для мифологии же это просто Хаос, Ночь, Тартар, Эреб и пр.

Вторая идея, без которой немислима античная мифология, - это идея **жизненной кипучести, напряженной перегруженности** вышеупомянутого Хаоса. Он не просто покоится в себе, но он все время бурлит, кипит, рвется вперед, набухает, вращается в себе, даже издает вопль

⁴³ А.Ф. Лосев. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – С. 747.

и рыдает. Еще нет никого и ничего, но эта бездна уже зреет, созревает, бродит, зачинает, бременеет, мучится родами.... Она сама себя создает... Наилучшей иллюстрацией этого мучительно-творящего тео-космогонического Хаоса является учение Эмпедокла о мировой Дружбе и Вражде – в объективно-эпической форме и в форме внутренне-ощущаемой – неоплатоновские учения об эманациях»⁴⁴.

Следовательно, можно заключить, что **Хаос представлен в мифологии как недифференцированная субстанция, бездна без начала и конца, в какой-то мере сопоставимая с водой, туманом, бесформенным временем.** В Хаосе отсутствует жизнь, но она как бы готовится к появлению.

КОСМОС. Космос в античности понимался как лад, строй, красота.

А.Ф.Лосев отмечает, что гармоничный Космос служит антитезой бесформенному Хаосу: «античная тео-космогония учит нас, что из этого бурлящего, кипящего, всегда безличного Хаоса обязательно рождается оформление, самое яркое, самое резкое, самое солнечное оформление, как статуя из ослепительно белого мрамора на синем фоне южного солнечного моря и неба. Эта антитеза Хаоса (зияния) и Космоса (лада, строя) является самой существенной для античной мифологии. Безымянная бездна вдруг оборачивается роскошным, благоустроенным телом Космоса... и в нем разворачивается роскошная картина вечного и нестаряющегося мироздания. Безымянная бездна – теперь уже в виде незримой и безликой Судьбы – продолжает по-прежнему управлять всем, но это все – роскошный, живой и трепещущий космической жизнью Зевс».

Гесиод в «Теогонии» описывает создание Космоса как членение единого мира на части: Небо – Зевс, море – Посейдон, Аид - подземный мир. Неоплатоник Порфирий описывает Космос как Зевса:

Первый Зевс, и он же последний; он – ярко молнийный.
Зевс – голова, середина; и все устроится Зевсом....
Это – восход и заход, божеств небесных дороги,
Солнце – очи его, и Луна – в противостоянье.
Ум его – это эфир, неложный, негибнущий, царский.

Следовательно, в противоположность недифференцированному, невыявленному пластической формой Хаосу, **Космос дифференцирован, упорядочен, пластически оформлен и эстетически прекрасен.**

Иначе говоря, пространственно Хаос бесконечен и безграничен, Космос же имеет четкие границы и членения. Хаос не выявлен и в отношении света и тени (он тьма и свет одновременно). Космос имеет четкие светотеневые характеристики. Тьма и свет в нем занимают строго определенные места. Кроме того, античный Космос управляем Хаосом, предстающим как Судьба – Мойра.

В архитектуре пространственное выражение категорий Хаоса и Космоса представлено достаточно ярко.

Хаос представлен в архитектуре в нескольких качествах. Его главное качество – неопределенное пространство – предстает в виде затемненного и, вследствие этого, нечитаемого пространства: темных полостей (например, проходов), теневых вставок, запутанности или сложности пространственной структуры.

Семантика Хаоса проявляет себя в ограждении городов стенами. Это не только физически обеспечивало безопасность, но и воплощало изгнание Хаоса во внешний мир «вне стен».

⁴⁴ А.Ф. Лосев. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – С.866.

Сжатые и темные, глубокие пространства городских и монастырских ворот рождали мифопоэтический образ Хаоса как поглощение тьмой (водой) и рождение из тьмы. Таковы ворота Киево-Печерской Лавры, Тракайского замка в Литве, Дипилонских ворот в Афинах; порталы-проезды Госпрома в Харькове. Мифопоэтический образ Эрехтейона так же апеллировал к Хаосу - к ужасу опускания в его “недифференцированную” тьму его нижнего уровня и к возрождению - выходу вверх - к свету верхней площадки.

Образ **Космоса** проявляется в иерархически подчиненных ему образах Неба, Мировой горы и т.д. вплоть до простейших схем: перекрестка (средокрестия), шатра (купола), лестницы и т.п. Одним из древнейших интерпретаций космической модели является образ женщины. Мифологический образ «Великой богини» был древнейшим представлением о мире и небе одновременно. Он интерпретирован в более поздних образах Афины на афинском Акрополе и Оранты в киевском Софийском соборе. Этот антропоморфный образ становится одновременно образом города. На это указывает С.С.Аверинцев, сопоставляя Афины и Оранту как богинь, персонифицирующих город⁴⁵. Разрушенный римлянами Иерусалим представляется библейскими текстами плачущей вдовой, а богородица названа «обрадованной палатой». Таким образом, мир в целом - небо-город – эти понятия представляют архетипически закрепленное единство, наделенное глубоким семантическим смыслом.

Еще более близкий архитектуре образ дает представление о т.н. «небесном городе» (или библейском «небесном граде»), моделью которого выступает земной город, построенный согласно канону. Моделями космического «небесного города» были признаны современниками и Вавилон, и Иерусалим, и Петербург.

Моделями Космоса выступают в городских структурах природные и архитектурные доминанты. Они представляют систему посредников на разных структурных уровнях - от “микрокосма” до “макркосма”. В ансамбле античных Афин такая система посредников начинается от доминирующей в регионе Акропольской скалы, переходит к Парфенону - доминанте Акрополя, а затем - к статуе Афины Партенос, модели Космоса в интерьере храма. Аналогичны медиаторы древнего Киева. Модель Космоса на уровне региона - Старокиевская гора - передавала эту роль на уровне города Софийскому собору, а собор - изображению Оранты в апсиде храма. В обоих случаях море и река, включенные в композицию как альтернативы горе, становились метафорой мировых вод, т.е. Хаоса, - праматерии, из которой родился Космос.

Представления о Космосе как о шаре (круге) издревле моделировались круглыми формами архитектурных ансамблей - от древнейших городищ до площади Дзержинского в Харькове. Представления о Космосе, выраженные системой координатных осей, сменившие круговую форму, воплотились в регулярных градостроительных ансамблях: от Вавилона до Чандигарха и Бразилиа.

В качестве иллюстрации космической упорядоченности и гармонии может быть рассмотрен и принцип греческого ордера, который наиболее явно представлен в композиции ордера храма. Ордер (по-гречески - порядок, красота) содержит в себе строгую иерархическую упорядоченность, гармоническую уравновешенность частей и ясно читаемую тектонику.

Архитектоническая организация древнегреческого ордера указывает на переживание его как космически упорядоченного явления. Тектоника и статуарно-пластическая обособленность греческого ордера⁴⁶ - это реализация тектонического и скульптурно-пластического видения греков, породившего образ прекрасного самодостаточного тела-Космоса. Космическая

⁴⁵ Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. // София – Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. - С. 214-243.

⁴⁶ По Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордера зодчества. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 21.

упорядоченность греческого храма являет собой высшее выражение космической гармонии как порядка, данного в тектонике, равновесии, соразмерности масс и пространства.



2.2.2. ОСНОВНЫЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОППОЗИЦИИ

«Если тебе встретится роца, где то и дело попадаются старые деревья выше обычного, где не видно неба из-за гущины нависающих друг на друга ветвей, то и высота стволов, и уединенность места, и удивительная под открытым небом тень, густая без просветов, — все внушает тебе веру в присутствие божеств».

Сенека. Письма к Луцию. Трагедии. М., 2000. С. 93

ОППОЗИЦИЯ НЕБО - ЗЕМЛЯ

В рамках эмоционального образного восприятия окружающего мира главными космогоническими оппозициями являются небо и земля. Они выступают как система объективных оппозиций, среди которых можно отметить: тектонические (тяжелое – легкое, несущее – несомое), световые (светлое – затененное), пространственные (верх – низ), временные (постоянное – переменное). К системе субъективных оппозиций можно отнести эмоционально-образные и символические оппозиции (вечное – временное, властное – подчиненное, возвышенное – низменное, духовное – телесное, сакральное и профанное, «сакральный мир верха» - «сакральный мир низа» и др.).

Для мифопоэтического осмысления оппозиции земля - небо следует обратиться к так называемому **универсальному или грозовому мифу**. Его общая мифологическая конструкция свойственна древнейшим представлениям о мире большинства индоевропейских народов. Этот миф излагает историю о вражде небесного (верховного) бога-громовика и его хтонического противника - змея. В финале эти персонажи сходились в поединке. Громовик, стоя на вершине горы, поражал копьем змея, который пытался от него скрыться внизу – в расселине, под камнем и др. В результате победы небесного бога с неба на землю проливался священный дождь. В этом сюжете фигурируют две ландшафтные формы – гора (ее вершина) и долина (расселина, пещера, русло реки и др.). Первая форма соотнесена с небом и является его аналогом; на ней находится небесный бог. Вторая форма соотнесена с низом земли, земной полостью; в ней находится бог-змея – символ земли. С первой формой – горой-небом соотносится представление о свете, блеске (вспышка молнии в руках громовика), о солнце как элементе неба, о небесной шире. Со второй формой – низа-долины соотносится представление о глубинах земли-хтона: тьме, влажности, воде, плотности, узости. Кроме того, эта оппозиция дает представления – пер-

вая – о небесной благодати и небесной власти, вторая – об опасности мира смерти, мира предков, мира хтонических порождений земли (например, греческих титанов, Тифона и др.).

Но земля и небо могут быть рассмотрены и в другой системе отношений. Небо и Земля выступают супружеской парой, насильно разделенной; они могут выступать и как пара - Небесная царевна и Змей – жених. В этом случае Змей представляется молнией, бросающейся с земли в небо, Небо же в образе небесной царевны-солнца смотрит на земной мир через небесное окно своего терема.

Еще один аспект мифопоэтической антитезы небо-земля рассматривает землю как Мать, рождающую мир. В пространственном плане ее лоно-полость является той изначальностью, которая воспринимается древним человеком как защита. Аналогами хтонической полости служат пещера, хижина, мегарон и др. Но Земля – это и структура, принимающая в себя мир и человека – могила, яма и др.

Небо выступает как структура, оформляющая земные порождения. Небо – покрытие, покров, купол – формы закрывающие землю от внешних вторжений, внешнего зла (Афина простирает руки над городом Афинами, закрывая его от гнева Зевса). Эти формы бросают на землю тень, затевают ее от «нечеловеческого» внешнего света. Выражение «сень» как покрытие соотносится с выражением «небесная сень» и «осенять» – защитить, принять под небесное покровительство и, соответственно, «онебеснить», придать небесные качества земному. Простирая руки над Афинами «зевсова дочь» тем самым, выделяет Афины из числа прочих городов, придавая им «небесные» качества, как бы поднимая Афины над землей. Форма покровы – это архитектурная форма купола, шатра, балдахина; это же и форма мантии (королевской, судейской), плаща, возможно скатерти и др.

Мировоззрение христианства принесло другую форму покровы – атектонической, летящей формы или формы-свитка («Ангел, сворачивающий небо»).

Небо и земля выступают и геометрической антитезой. Небо выражается кругом, земля – ромбом или квадратом, позже параллелепипедом (ящиком). Небу, а также пути в небо соответствует форма вытянутой вертикали (например, менгир, обелиск, лестница, дерево и др.) земле – горизонталь, нечто распластанное, аналогичное прижатой к земле змее, черепахе, реке и др.

Небо прямолинейно, оно четкое и ясное, его пространство понятно и открыто. Земля спутана, неясна, ее пути извилисты как извивы змея – ее частого символа. Длинная дорога, видная из конца в конец, может восприниматься как путь в небо («лежит брус во всю Русь, встанет – до неба достанет»), горизонтальный брус, удерживающий крышу традиционного дома, воспринимался как небесная вертикаль. Небесная форма молнии, наоборот, за счет ее изломанной формы была отнесена к земным (хтоническим) проявлениям бога-змея.

ОППОЗИЦИИ «ВЕРХ-НИЗ» - «СВЕТ-ТЬМА»

В «модели мира» оппозицию верх-низ выражает т.н. «мировая ось», вертикаль, связывающая абсолютный верх (отмеченный Полярной звездой) и абсолютный низ мира. На уровне земли ей отвечает точка, отмеченная пересечением горизонталей, фиксирующих направление сторон света. Мифопоэтическое мышление располагает эту точку – условный центр мира – в месте, актуальном на данный момент. Это может быть место закладки как святилища так и жилища или другого объекта. Центральная точка города или жилья становятся, в этом случае, привязанными к всей структуре мироздания. Мировая ось соединяет абсолютные верх и низ мира как места абсолютного света и абсолютной тьмы, переводя пространственные оппозиции в эмоциональные.

Так, центры и средневекового Киева, и его антитезы - ансамбля Верхней Лавры фиксируются вертикалью подкупольного пространства собора, закрепляющего пересечение горизон-

тальных осей - нефов - в интерьере, и улиц - во внешней структуре. Город Бразилиа воздвигнут на пересечении водораздела и акватории (у мировых вод). Это пересечение фиксирует мощная вертикаль башен здания Конгресса. Вторая вертикаль, сформированная собором, фиксирует второе по значимости пересечение центральной эспланады и главной улицы города. Доминирующая вертикаль "Башни Солнца" К.Танге так же фиксирует пересечение горизонтальных осей, связывающих площади выставочного комплекса.

Эта геометрическая модель является общей для внешних и внутренних структур и, благодаря этому, объединяет их в целое.

Вертикальная ось Акрополя фиксирует в Афинах точку пересечения горизонтальных осей: продольной оси аттического полуострова и поперечной оси - от Фалерского залива до горы Ликабетас. Такие образно-координатные схемы проходят до Парфенона на Акрополе, до наоса Афины Партенос в храме, объединяя системой координат и значений внешние и внутренние компоненты архитектуры. Аналогично и центр средневекового Киева и интерьер Софийского собора в нем равно фиксируются вертикалями в точке пересечения горизонтальных осей, начиная от Днепра и Старокиевской горы и кончая подкупольным пространством собора. Такая же закономерность проявляется в городе Бразилиа, от пересечения осей водораздела и акватории и их закрепления зданием Конгресса, до такой же координатной схемы в соборе у пересечения эспланады на водоразделе и главной улицы города.

Вертикальная ось в этих случаях является кульминацией композиции, отражением стабильности мира, опорой мироздания.

Тема мифа о преодолении Хаоса и рождении Космоса воплощается в архитектуре, как и в других видах искусства, в динамике смен тьмы и света в пространственных композициях.

КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОДЕЛИ КОСМОСА

Архитектура как искусство организации пространств оперирует, в основном, пространственными средствами и световыми градациями, которые реализуются в процессе пространственных изменений. Тем не менее, колористика космических пространств в мифах дана достаточно определенно.

Первозданный мир мифа – это мир света и тьмы. Свет неба и тьма преисподней – дуальная оппозиция, описывающая вселенную. Диалектическое единство этих антиподов поэтически оформлено в греческом мифе:

«Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса.
Ночь же Эфир родила и сияющий День, иль Гемеру:
Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись».

Гесиод. «Теогония»

Членение мира по световому принципу встречаем и у Парменида:

«Но коль скоро все вещи названы «Светом» и «Ночью»,
Качества ж их нареклись отдельно этим и тем вот,
Все наполнено вместе Светом и темной Ночью,
Поровну тем и другим...»

Белый и черный - метафоры этого членения.

Однако в греческих мифах Низ мира еще и багров. Багровы глубины моря и багрова рожденная из моря Афродита. И как знать, пурпурные персты у богини утренней зари Эос связаны с цветом восхода или с ее хтоническим происхождением? Античный греческий поэт Семонид Аморгский упоминает «грозные валы багрово-мрачных вод», у Анакреонта - «Афродита багряная», у Алкмана - «... чудище в багровой глубине морской», красную пряжу пряли нимфы в пещере, куда попал возвратившийся на Итаку из странствий Одиссей. Багровый цвет и тьма здесь стоят рядом. Их единство становится символом погруженности в вечность, в небытие, в темное земное лоно.

Характерно, что хтонический огонь не светоносен, он не освещает «нижний» темный мир, и багровость не признак света.

С другой стороны, красно-шафрановый пеплос преподносили светлой Афине греки в праздник Больших Панафиней. Согласно историку Филострату, греческий философ и поэт Эмпедокл, желая утвердить свое божественное будущее, носил на голове «повязку чистейшего пурпура»⁴⁷. Багрянородные басилевсы Византии рождались в задрапированной красным комнате, и пурпур их одежд был цветом небесного величия. Красную нить прядет Мария в момент Благовещения на фреске Софии Киевской.

По этнологу В.У. Тернеру, черный и красный цвета в мифологических представлениях замещают друг друга. Они являются частью дуальной системы, где им противостоит белый цвет. Белый - несет положительные светоносные качества, черный, указывающий на отсутствие света, - отрицательные. Красный же наделен теми и другими. Выступая символом зла, он может служить оппозицией белому; а символизируя благо - черному⁴⁸. Амбивалентность красного цвета сродни амбивалентности огня – грозной стихии, которая в то же время наделена очистительными свойствами. У славян огонь – это и грозный небесный Сварог и уютный домашний Сварожич. Цвет огня - это цвет энергии, направленной равно на добро и на зло. И важно, в какой паре дается миру этот цвет.

Э. Голан отмечает традиционную космогоническую колористику «Мирового дерева», крона которого представлялась белой (небесной), ствол зеленым или черным (как поверхность земли), а корни – красными⁴⁹.

Благодатный свет солнца издревле соотносился с огнем. Так, огненным ведром представлялось славянам солнце. Летнее солнцестояние было временем огненных празднеств по всей Европе. На возвышенностях зажигались костры, вокруг них плясали и прыгали через огонь люди, с гор в долины в знак нисходящего пути солнца скатывались зажженные колеса. Огненной символикой наделено и празднование рождества, которое так же следует европейской традиции зимних солнечных обрядов. В этот день разжигали костры, от которых сохраняли «рождественское полено»⁵⁰. Характерно обыгрывание темы летнего солнцестояния как времени, когда совершаются кульминационные моменты в развитии событий в «Песне о Нибелунгах».

Отрицательные качества огня часто связаны с его водной (темной, хаотической) семантикой (багровый океан, огненный столб над водой в тексте Библии и т.д.). Наиболее яркий пример симбиоза огня и воды дает эсхатология «Эдды». Мировой пожар в ней завершается по-

⁴⁷ Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. - М.: Наука, 1989. - 576 с. С. 337.

⁴⁸ Тернер В.У. проблемы цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствознание. - М.: Мир, 1972. - С.50-81.

⁴⁹ Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. - 375 с.

⁵⁰ Тайлор Э.Б. Первобытная культура. - М.: Изд. полит литературы, 1989. - 573 с. С. 418.

топом, поглотившим сгоревший мир. Но гибель огня в водах открывает путь к новому рождению и новой жизни. В.Н.Топоров указывает, что пожар как архетип отмечает порубежную ситуацию между жизнью и смертью, место, где они сливаются, чтобы дать начало новому рождению. Особенно ярко это обыграно у Ф.М. Достоевского. В рассказе «Господин Прохарчин» пожар, который наблюдал Семен Иванович, обрел в его грезах черты универсальной космичности. Пожар завершается большим дождем. Эта ситуация отсылает к тем фольклорным и мифологическим схемам, в которых подчеркивается единство и противопоставление огня и воды, их взаимная борьба-слияние. Такая схема реализуется Достоевским в гибели и возрождении Прохарчина. Как отмечает В.Н.Топоров, подобные мотивы пожара можно найти у Достоевского в «Хозяйке», «Бесах» и других его произведениях⁵¹. Пожар и дождь, данные вместе, – герои одного из фрагментов фильма А.Тарковского «Зеркало», где также варьируется тема гибели и рождения, преодоления и вины.

ОППОЗИЦИЯ «СЕРЕДИНА-ПЕРИФЕРИЯ»

Понятие середины (центра) связано с образами Мирового древа и Мировой горы. Их координатная основа - вертикальная ось - отмечена выше. Мировое древо, фиксирующее центр, передает ему роль медиатора. Имея материальную основу и формируясь в реальном ландшафте, архитектурный центр стыкует на себе те компоненты этого ландшафта, которые метафорически отражают противопоставление космических уровней.

Так, и средневековый замок в Тракае, и современный мемориал в Ульяновске служат посредником между небом, землей и водой.

Архитектурные центры-медиаторы пространственно вычленяются из периферийных пространств как Космос из Хаоса.

Вычленяются полисы и города - центры региональных образований - Афины, Киев, Львов, Флоренция; монастыри и крепости как часть этих городов – Акрополь в Афинах, Софийский и Бернардинский монастыри в Киеве и во Львове; и так вплоть до подкупольных пространств и внутренних дворов - в соборе Санта Мария дель Фьоре и Воспитательном доме во Флоренции, в Софийском соборе в Киеве, в мемориальном центре Ульяновска, в залах конгресса в Бразилиа. Средством вычленения может быть выемка, в которой размещается медиатор, как, например, скульптура «Открытая рука» в центре Чандигарха.

Центр является сакральной точкой, от которой начинается разворачивание мира; в архитектуре - системы медиаторов-доминант, второстепенных, по отношению к главной.

Так, «разворачиваются» от афинского Акрополя храм Посейдона на мысе Суний и телестерион Деметры в Элевсине. Принцип «развертывания» доходит до группировки вокруг статуи Афины Промехос трех подчиненных статуй Афин: Партенос, Полиады и Эрганы.

В архитектурных центрах-серединах отражаются мифологические «перевернутость» и амбивалентность. В них в максимальной степени сочленяются противоположные начала.

Так, на Акрополе в Афинах, в киевской Лавре, центре Чандигарха и др. сочленяются «божественный» и человеческий масштабы. Раскрытие на море, в первом случае, соотнесено с локальным пространством дворика у храма Эрехтейон; раскрытие на Днепр - с локализацией пространства у Софийского собора, гигантская площадь Дзержинского в Харькове - с суженными пространствами под висячими переходами Госпрома; раскрытие площади на Гималаи в Чандигархе - с выемкой у скульптуры «Открытая рука». «Перевернутость» выражается и в переходах от затененных пространств в «светлый» мир.

⁵¹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс - Культура, 1995. – 624 с. С. 182.

САКРАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЦЕНТРА-СЕРЕДИНЫ

Сакральное время это время вечности или отсутствие времени. Время вечности либо стоит на месте (время-всегда) или движется слишком быстро (эсхатологическое время). Сакрализация времени как противопоставление обыденному времени в архитектуре может происходить путем изменения интервалов между акцентами, которые ощущает человек в процессе движения по определенному маршруту. Обыденный ритм, как правило, задан биоритмикой человека, определяющей скорость пешеходного движения, ритм дыхания и др. Архитектурно-пространственные ритмы либо подхватывают это качество, либо входят с ним в противодействие. Увеличение дистанции между акцентами ведет к потере информативности. Человек двигаясь, оказывается как бы замершим в одной временной точке. Увеличение дистанции между акцентами приводит к своеобразной «остановке» времени, к приобщению человека к вечности. Учащение интервалов, наоборот, «ускоряет» время; смены впечатлений слишком часты, создается эффект напряжения.

«Застывает» время на крупных пространствах правительственных центрах Чандигарха и Бразилиа, на площади Дзержинского в Харькове. «Ускоряется» время в афинском Эрехтейоне. Здесь так же, как в искусстве в целом, сакрализация времени идентична переводу реального времени в художественное.

ЦЕНТР-СЕРЕДИНА КАК ИДЕАЛЬНАЯ СТРУКТУРА

Идеальность, загадочность, ценностность в архитектуре проявляется при движении к центру, когда воспринимаемая извне доминанта на время исчезает из кадра в пределах города. Ее визуальное исчезновение вызывает ощущение недостачи. Желание восполнить «недостачу», разгадать загадку стимулирует движение к центру. Так, статуя Афины Промехос проявлялась в кадре, по Павсанию, с мыса Суний и скрывалась при въезде в Пирей, чтобы возникнуть затем во всем величии после прохода Пропилеев. Путь к середине - тяжкий путь. Пенелопа идет в кладовую за луком Одиссея, и Гомер подробно рассказывает как скрипят железные петли дверей, утяжеляя путь к ценности.

Альберти отмечает лоно-середину города и виллы – священное завершение пути. При чем тьма и свет максимально проявляются в сакральном «лоне» виллы в виде светлого внутреннего двора, открытого небу и темных, замкнутых кладовых, хранящих ценности.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРЕПЯТСТВИЙ НА «ТРУДНОМ ПУТИ»⁵²

Середина и периферия мира связаны между собой путем с многочисленными препятствиями – порогами. Пороги или т.н. «пороговые пространства», являясь элементами перехода между разноаспектными пространствами, служат дифференциации пути и структурируют пространства в его направлении. Вследствие наличия преград-порогов путь становится «трудным» и требует преодоления. Преодоление пути по горизонтали ведет к становлению человека-героя.

⁵² Более детально в лит.: Коптева Г.Л. Семантика порога в архитектурной ритмике городской среды. – Харьков: ХНАГХ, 2009. – 104 с.



Как правило, композиционные структуры архитектурных шедевров характеризуются наличием таких порогов, которые расчленяют разноаспектные пространства и служат переходом между структурными уровнями. Архитектурные «пороговые пространства» фиксируют переходы локализацией и затененностью. Путь, расчлененный «пороговыми пространствами» простирается в горизонтальном и в вертикальном направлении. Горизонтальный путь проходит по земле и связан с нею. Все «пороги» на этом пути являются сакральными и связаны с сакральностью неба. Вертикальный путь – путь бога (шамана). Ему соответствуют композиционные вертикали в архитектурно-градостроительных структурах – (например, городские доминанты). Как правило, пороговые ситуации повторяются, создавая лейтмотивы - характерный прием мифизации.

*Тектоника древнегреческих образов: Гермес, взвешивающий души (фрагмент вазописи), Парфенон (реконструкция).
Образ лестницы в искусстве модернизма.*

ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ МОДЕЛИ МИРА

Человек в архитектурной среде наиболее полно соотносит себя, во-первых, с природой - от фрагмента до космогонических категорий, и, во-вторых, с архитектурой, вошедшей в нее.

Антропоморфны ритмические структуры архитектуры; они соотносятся с ритмами дыхания движущегося человека. Это качество, по Л.С. Выготскому, присущее искусству в целом, проявляется в архитектуре с наибольшей силой. Человек ощущает ритмы, двигаясь в реальной среде. Он непосредственнее, чем в любом искусстве ощущает дыхания времени. В силу этого он отождествляет архитектуру с собой, становится в ней главным действующим лицом⁵³.

О непреходящей актуальности этих качеств говорит Л.Кан: «Как архитектор, я должен удовлетворить свои потребности в знании трех родов: узкопрофессиональную – в знании средств и возможностей строительства; необходимость знать другие искусства и третью, главную, - знание духовного смысла архитектуры»⁵⁴.

Подобный психологический ход дает методику проектирования образности среды. Пространственно-световая пульсация, которую ощущает человек, двигаясь по определенному маршруту и преодолевая цепь напряжений, вызывает на уровне архетипа прогнозирование завершающей кульминации – светлого (космического) выхода. Чем свободнее и шире открывшаяся картина и яснее «портал», ее открывший, тем эмоциональнее финал и глубже впечатления. Состоявшееся ожидание как узнавание мифопоэтического кода, дает чувство удовлетворения, среда воспринимается как архитектурный ансамбль-космос. Отсутствие ожидаемого завершения оставляет среду «средой» и оставляет человека равнодушным к ней.

ТЕКТОНИЧЕСКАЯ ОСНОВА МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

⁵³ Шубович С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. - Харьков: РИП «Оригинал», 1999. - 637 с.

⁵⁴ Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 523-525.

Мировая ось, как правило, реализуется в мифопоэтической модели мира в виде Мирового древа, Мировой горы и др. вертикальных структур, вплоть до лестницы от земли в небо. Мировое древо и Мировая гора - наиболее часто встречаемые мифологемы, связанные с центром мира и его устойчивостью. Примером тому может служить скандинавский ясень Иггдрасиль, несущий на своей кроне-небе небесную усадьбу богов Валгаллу. В индуистской мифологии Мировая гора Меру несет на своей небесной вершине дворец верховного бога. У Гесиода «широкодородная» Земля Гея – «мощное сидалище» олимпийских богов. По Гомеру, между землей и небом расположены грандиозные опоры - «длинноогромные столбы», на которые опирается небесная конструкция – медный свод, вздрагивающий от движения по нему небожителей. Опорные качества часто передаются как мускульное напряжение, например титана Атланта, держащего небо у античных греков или четырех карликов-цвергов, держащих небо у скандинавов. Славянский фольклор создал образ Святогора – антропоморфную ипостась гор.

Л.И. Таруашвили отмечает, что «античная эпическая поэзия в духе ордерной тектоники акцентирует обособленность опорной (земля) и несомой (небо), а также несомой и несущей (Атлант) частей мировой конструкции»⁵⁵.

В связи со сменой мировоззренческой системы при переходе к христианству тектонические качества модели мира изменяются. Уходит представление о тяжести, весомости мира. Оранта-нерушимая стена в какой-то мере еще несет память о надежной опоре, но чаще надобность в опоре отпадает ввиду невесомости неба-покрова. Появляется образ небесной лестницы, по которой с неба на землю спускаются ангелы (лестница Якова). В отличие от Мирового древа лестница не является опорой, а выполняет лишь коммуникативные функции связи небу и земли.



2.2.3. ОППОЗИЦИЯ МУЖСКОЕ - ЖЕНСКОЕ

В художественно-знаковой структуре городской среды проявление бинарной структуры «мужское-женское» семантически связано с представлениями, с одной стороны, о пространстве: полости, вместилище, хранящем и оберегающем начале; с другой стороны, с темой динамики, информативности и связи с внешним миром. Подобная амбивалентность и в настоящее время обеспечивает городской структуре достаточно серьезный компонент гуманитарно-духовного содержания, связанного с изначальной, глубинной природой человека. Можно сказать, что она оставляет современному городу надежду на человечность.



Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов (фрагмент, прорись).

⁵⁵ Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 68-71.

Современная культура столкнулась с парадоксальным явлением: город - традиционное средоточие культурной мысли, потенциальный ее источник, стал в сознании горожанина символом бездуховности. Городские районы XX века — результат культурной мысли интеллектуалов - поражают даже своих создателей вопиющей бесчеловечностью. И это тем более удивительно, что город, традиционно отражавший концепцию «небесного града», с древнейших времен нес положительную семантику неба, небесного порядка и гармонии. Он на уровне архетипа включен в оппозиции «культура-дикость», «город-лес», «небо-земля» и в итоге - в глобальную оппозицию «жизнь-смерть». Городу в этой бинарной мифопоэтической системе традиционно отведена роль «жизни». В культурной традиции город обычно наделялся функцией посредника между небом и землей. Он воплощал то земное, что ближе всего к небесам, и то небесное, что ближе к земле. «Поэтому город мог выступать образом небес, а сама небесная страна могла мыслиться в образе города, вплоть до «Града небесного» Августина»⁵⁶.

В то же время В. Н. Топоров отмечает устойчивый в искусстве «морской комплекс» города, соотносящий город с первозданным мифологическим мировым океаном-хаосом, порождающим и поглощающим человеческую жизнь⁵⁷.

Таким образом, город выступал как небесная модель и как земное начало, в оппозиции к началу небесному, и в ряде случаев - солнечному богу. В связи с этим на город переносилось и соответствующее космогоническое противопоставление женского (водного, земного) и мужского (небесного) начал. Наиболее близкими архитектурно-пространственными категориями, отражающими эти отношения, выступают категории внутреннего и внешнего пространства.

Архитектурно-градостроительная наука определяет понятия внутреннего и внешнего пространства как основополагающего в отношениях человека и города. Проблема городского центра (середины) и городских границ (периферии) рассматривалась в различных контекстах от Витрувия до К. Линча и А. Гутнова.

Архитектурно-пространственным знаком женского начала, как правило, называют полость, тень, укрытие, отсылающее к образу лона или покрыва. Греческая богиня Афина - устроительница городов закрывала их от гнева Зевса покровом своих рук. Об этом говорит в своей элегии Солон в IV веке до н. э.:

«Наш же не сгинет народ никогда
по немилости Зевса
Или от гнева других в сонме
бессмертных богов:
Великодушная наша заступница,
дева Афина, Зевса державного дочь, руки
простерла над ним...»
(пер. Ф.Ф. Зелинского)

У Эсхила образ «Зевсовой девы» Афины дан в виде крылатой богини, «пригревшей» земных «градских» людей своими крыльями⁵⁸. Земное лоно рождает и принимает в себя. Оно ипостась Хаоса, тьмы, неопределенности и недифференцированности. Небо - светло, логично, ясно; небесный мир строго дифференцирован на восток и запад, право и лево, низ и верх и т. д. Его зада-

⁵⁶ Левинсон А.Г. Семантика городской среды. - С. 34.

⁵⁷ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / Исследования в области мифопоэтического.

⁵⁸ Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // София-Логос. Словник.- К.: Дух и Литера, 1999.- С. 236.

ча - управлять спутанным земным миром. Следовательно, затененная внутренняя полость — структурный знак женского, тогда как освещенное упорядоченное пространство - знак мужского.

В этом плане можно соотнести ясность и регулярность харьковской площади Дзержинского (Свободы) и затененность, «неясность» порталов-проездов Госпрома, создающих вместе с площадью характерный образ центрального (срединного) узла Харькова.



ков

Здание Госпрома и фрагмент площади. Харь-

Те же образы рождают уютная «спутанность» старых дворишек и логически ясная прямизна проспектов.

Архетипической бинарной оппозицией «мужское-женское» античность объединила в целое сложный комплекс пространственных понятий: внешнее и внутреннее, бесконечное и конечное, замкнутое и открытое, середину и периферию. По Ж.-П. Вернану, в греческой мифологии эту оппозицию символизирует пара богов - Гестия и Гермес⁵⁹. Гестия - очаг Зевса и богиня домашнего очага — это символ и середины Космоса, и внутреннего замкнутого пространства дома, ценностей, запрятанных глубоко в его недрах, в его тени.

Гомер создает подобный образ в Одиссее:

«Шагом поспешным пройди ты сквозь залу к покоем царицы;
Там перед ярко блестящим ее очагом ты увидишь...
Подле колонны высокой, в кругу приближенных служанок.
Там же и кресла царицы стоят у огня и, на них он
Сидя, вином утешается, светлому богу подобный».

(«Одиссея», песнь VI, 304-309)

Статика, неподвижность богини, вокруг которой движутся другие боги, ставит ее в положение той мировой основы, вокруг которой синтезируется мир. Очаг вселенной становится очагом дома, сакральной частью дома и принадлежит женщине. Мир женщины - мир «внутри», мир в сакральной середине. Ее задача — обеспечивать своим присутствием стабильность этой середины, удерживать равновесие мира, его устойчивость.

Гермес - это символ внешнего пространства, постоянного движения и изменчивости. Для него не существует границ, ни географических, ни трансцендентальных. Его мир — это мир внешнего хаоса. Герма (знак Гермеса) всегда присутствовала при входе в дом, на площадь, в город. Как знак пути герма - в виде груды камней - постоянный элемент дороги между городами.

В градостроительной структуре, по Ж.-П. Вернану, пара Гестия - Гермес представлена введением внутрь полиса участка незастроенной и неспаханной земли. Такой участок был символом внешнего мира-хаоса, введенного в культурный мир города. Запредельный мир хаоса - символ смерти, но с мотивом смерти связан мотив ценностей - богатства, опекаемого Гестией. Богатство создали или добыли предки, оно находилось в их владении, и его они передали своим потомкам для хранения и передачи дальше.

⁵⁹ Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. - М. : Прогресс, 1988. - 223 с.

Мифологическое понимание внутреннего пространства как пространства затененного, находящегося в тени, распространяется на весь окультуриваемый интерьер: дома, города. или государства. Такое универсальное представление о крове исходит из древнейших представлений, о которых писал еще Ксенофонт, утверждая, что человека от дикого животного отличает наличие крова над головой⁶⁰. Следовательно, и космос, и дом имеют один образ - внутреннее, затененное, закрытое от внешних воздействий культурное пространство.

Тайные убежища недоступны никому, но именно они - основа стабильности, ибо содержат сокровища, накопленные предками. Такой тайник - тема многих мифов. Так, Ж.-П. Вернан пишет о Пенелопе, спускающейся со своими женщинами вглубь хранилища, где спрятаны сокровища Одиссея⁶¹.

Но источник этих сакральных ценностей - внешний мир и динамика его преодоления. Возникает мифопоэтически осмысленная дуальная пара понятий - внешнее-внутреннее, мир-человек, мужское-женское. Они неразрывно связаны между собой. Именно так эти понятия использует Альберти, когда, формируя доминирующий узел дома, он вводит внешнее внутрь, в «середину», в виде атриума или форума, раскрытого солнечному свету и небу, и противопоставляет ему «кладовые» — темные и замкнутые.

Из средневековья известно каноническое изображение Милосердной Мадонны (Мадонна Мизерикордиа), которая своим плащом, как кровлей, накрывает прильнувших к ней людей, спасая их светлый мир от «тьмы внешней».



Е. Шарантон. Мадонна Милосердия (1452).

Тот же образ несет купол, шатер, сень, моделирующие тот же архетип - небесный свод, закрывший мир земли от внешних воздействий. Женщина как центр

этого мира становится и мировой опорой, и центром мироздания.

Темная земная полость - это еще и источник мудрости и древних знаний. Оттуда - греческая Метидя, скандинавская Сигрдива и др. Издревле мудрость мира ассоциировалась с женским началом. Но мудрость, знание прошлого и будущего, как правило, связывалась с миром предков, следовательно, с миром смерти. Именно женский образ соединяет в мифе смерть и жизнь, являясь одновременно и порождающим, и поглощающим. Земля-мать рождает своих детей и снова возвращает их в лоно-могилу. Смерть, чреватая жизнью, — образ Средневековья, фиксирующий эту неизбежную связь. Отсюда идет интуитивно-магическая мудрость женщины, отличная от логического знания мужчины. Именно к миру «Низа» обращается небесное божество за вещами знаниями, магической мудростью.

Так, скандинавский Один почерпнул мудрость в царстве богини смерти Хель, у корней мирового ясеня Иггдрасиля. Греческий олимпиец Зевс проглотил хтоническую богиню мудрости Метиду, свою невесту, после чего из его головы родилась мысль - Афина-Паллада, «питательница» наук и искусств. Зодчий в античном понимании - тоже «воспитанник мудрой Афины». Светлая олимпийская дочь Зевса, однако, сохранила свои хтонические черты, оставаясь и змеей, и совой, и деревом оливой, и судьбой-Мойрой.

В контексте мифомышления, как отмечает С. С. Аверинцев, мудрость есть дева. Такой девой выступает у скандинавов валькирия Сигрдива, передавшая Сигурду «заключая благие и радости

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

руны», а у римлян - нимфа Эгерия, передавшая знание неких обрядов царю Нуме Помпилию. И, конечно же, такой девой выступает греческая Афина - мать греческих городов.

Охраняющая мир мудрость, идущая от хтонических образов греческой Метиды, скандинавской Эрды (земли) или сказочной славянской Василисы Премудрой, сохраняет свои женственные качества и на новом витке истории. Как отмечает С. С. Аверинцев, говоря о космогонической природе библейской мудрости, древнееврейский термин, обозначающий сакральную природу мудрости, имеет в своем основании понятие «начало» (то самое начало, когда Бог сотворил небо и землю), означающее не начальную временную точку, а некое материнское лоно изначальности как принцип бытия.

Таким изначальным лоном может выступать и Космос, и дом, и город. «Премудрость построила себе дом», говорится в Книге притчей Соломоновых. Дом - это образ обжитого и упорядоченного мира, отгороженного стенами от обступившего его Хаоса. Таков же и мифологический смысл города. Огражденным был скандинавский Мидгард, огражденным представляет мир фольклор: *«У нашего брата обгороджено, / Обгороджено, красно ометено». «Стояла яблуня посеред двора, / На тій яблуні - золота кора» (укр.)*.

Город защищается стенами от воздействия внешних сил. Альберти пишет, что высота и толщина стен «прибавят городу величия»⁶². Таинственная середина мира-города-дома, место очага космической Гестии противопоставляется открытому миру «вне стен», миру, где бродит дикий зверь. Замкнут стенами и библейский Эдем, у ворот которого поставлен на страже Херувим с огненным мечом. Огражденность благодатного Эдема противопоставляет его бесплодной пустыне. В этом смысле город эквивалентен образу сада. Перволоно человека - райский Эдем и его финал — Небесный Иерусалим соотносят два образа внутренних пространств — сада и города, объединенных общей семантикой. Закрытое, уютное, безопасное пространство и первозданный Хаос в этом случае становятся рядом. Так, у Арсения Тарковского: *«И мягкой вечностью опять обволокнувшись как утробой»*.

Моделью такого огражденного от внешнего хаоса мира виделся средневековому человеку храм. Согласно христианским представлениям, здание церкви являло собой уменьшенное повторение вселенной, своего рода микрокосмос. Храм был символом неба и земли, рая и ада. Он был домом Премудрости, средоточием города, образом Небесного Иерусалима. Не случайно в таком храме-городе важное место занимает образ Оранты. Такое изображение присутствует в апсиде Киевского Софийского собора, т. к., по С.С. Аверинцеву, «она есть Град, образ одухотворенного вещества, образ человеческой общности...». Она представляет собой храмовое здание, и город Киев, и космический Дом.

Архитектуру часто определяют как искусство формирования пространств. В современных исследованиях вопросы архитектуры, так или иначе, выходят за традиционные рамки и включают в сферу рассуждений все более широкие области знаний. У Эко замечает, что в определенном смысле «... архитектура принадлежит сфере обслуживания, но это не значит, что она дает то, чего от нее ждут, а значит, что она именно для того, чтобы дать то, чего от нее не ждут, изучает систему наших предполагаемых ожиданий, возможности их осуществления, их приемлемость и внятность, возможность их увязки с другими системами общественной жизни»⁶³.

Говоря о среде города, нельзя не учитывать мифологичность мышления человека, ориентированную на ощущение себя в упорядоченном, космизированном мире, выделенном из внешнего хаоса. Человек изначально хочет чувствовать себя в комфортном, уютном закрытом пространстве-лоне, узнавать в уютном уголке высший порядок. Это чувство базируется, как отмечает Г.-Г. Гадамер, на радости узнавания в обыденном космического порядка.

⁶² Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве. - Т. 1. - С. 213, VII. 2.

⁶³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - Санкт Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998.-432 с.

Уже издали, с дальних подъездов человек видит город, плотная масса которого противопоставлена внешнему простору. Въезжая внутрь, двигаясь через все сужающиеся пространства, человек невольно ощущает приглашение к некоему таинству, он как бы получает доступ в сакральный мир середины, мир, где «художницей» выступает сама космическая Мудрость.

Историческая среда города - хранилище подобных метафор. Там, за теньвым порогом открывается другой мир, мир хтонического «низа», принципиально отличный от небесной логики «внешних» магистралей. Дробность и спутанность мелкомасштабной среды создают ощущение аморфной недифференцированности, некой единой массы, в которой смешались свет и тень. Однако эта среда комфортна человеку. Ее комфортность - это комфортность материнского лона, уютного обволакивания микрокосма, для которого внешний мир слишком велик и дискомфортен. Он может быть воспринят из уютного внутреннего пространства, как из окна, из которого небесная царевна-Солнце смотрит на мир людей.

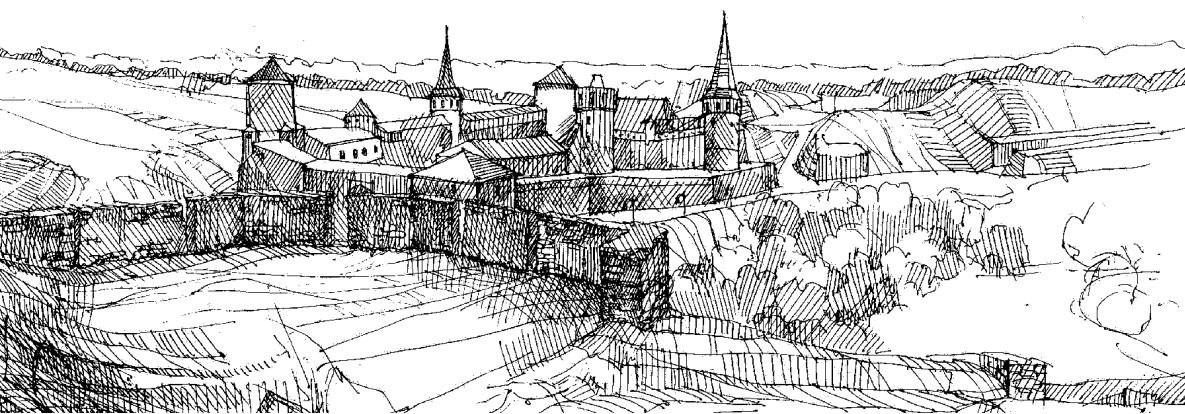
Рассмотренная структура мифопоэтических градостроительных образов в определенной степени может быть перенесена и на современную городскую структуру.

Так, «гермесовыми» входами в город сейчас служат вокзалы и аэропорты, однако не соединенные образным единством с историческим центром, они не несут нагрузки, отведенной им их значением городских порталов. Городская «середины» также во многом утратила свой смысл, раскрывшись «в мир» дырами снесенных зданий, а вертикальные акценты, динамические связки города с внешним небесным миром - исторические доминанты - зачастую утонули в выросшей этажности обстройки. Однако общий контекст города еще долго будет сохраняться.

Оппозиция «мужское-женское» в ней изначально является одной из самых актуальных в силу своей универсальной направленности. Ее архитектурно-пространственные качества требуют дальнейших исследований с целью создания комфортной среды современного города. Грамотное понимание подобных архетипических структур и их пространственных знаков позволит не терять духовной составляющей исторических центров при их реконструкции и формировать новые структуры с более сложным, чем современные, художественно-образным контекстом.



Чернигов. Троицкий монастырь. Входное пространство.



Чернигов. Елецкий монастырь. Виды собора из интерьерной среды города.

Каменец-Подольский. Колокольня Армянской церкви в интерьерных пространствах города. Внешняя панорама Старого замка Каменца-Подольского.

Соотношение внешних и внутренних факторов в композиции города.

Архитектурная доминанта выступает внешним фактором в силу ее динамической направленности во внешний – небесный мир. Ей противостоит камерная закрытость внутренних пространств города.

2.3. ОТ МИФОЛОГЕМЫ – К ОБРАЗУ-СМЫСЛУ

Мифологические образы создавались воображением людей и дошли до нашего времени в форме мифологем. К образному выражению явлений природы относятся мифологические образы Солнца, Ветра, Огня, Горы, Реки, Мирового океана и др. В мифах они выступают как живые, часто антропоморфные существа: солнце - Ра, Гелиос, Ярило; огонь - Гефест, Сварог и т. п. Конкретные образы имеют, например, Память - Мнемозина (память о героях), Месть - Эриннии (месть за убийство матери), Мудрость — Афина (мудрость Зевса). Наиболее древние мифологические образы объединяют человека и мир в целое и представляют эту неразделенность в формах Кентавра - человека-коня, Ехидны - человека-змеи, Сфинкса — человека-птицы-зверя и т. п. Главным для мифологических образов является их дихотомическая сущность и парадоксальность. Например, светлая богиня Афина принадлежала к хтонической стихии в виде совы и змеи, которые на раннем этапе олицетворяли мудрость. Солнечный бог-покровитель искусства Аполлон на ранней стадии носил имя «мышиный», отличался агрессивностью, за что был жестоко наказан Зевсом. Мифологические образы строения мира (космогонические образы) часто возникают как элементы здания, города или самого человека. В них ярко проявляются тектонически-конструктивные и пространственно-световые аспекты.

Мифологические образы строятся как бинарные оппозиции. Главной из них является оппозиция жизнь-смерть. Все другие, так или иначе, являются вариантами этой глобальной оппозиции.

Основные бинарные оппозиции, характеризующие пространство и мир в целом	Мифологические образы. Основные пространственные мифологемы, описывающие целостность мира
Верх - Низ	Мировое древо; Мировая гора, Световая колонна.
Центр -Периферия	Митгард - Утгард; Гестия (очаг Зевса) - Гермес.
Свет — Тьма	День - ночь, Гемера - Нюкте; небо - Зевс — хтон — Аид.
Широкое -Узкое	Космос - Хаос; выход из хтонического Низа к Небу.
Право - Лево	Правда — Кривда; Добро — Зло.
Мужское - Женское	Небо, Солнце - Вода, Луна.
Восток — Запад	Рождение - смерть; восходящее солнце -заходящее солнце; Эос - Багряные острова Заката.
Логическое -Алогичное	Небо - Хтон (Земля)
Дифференцированное - Недифференцированное	Космос-Хаос

Жизнь - Смерть

Представление о высшей ценности как о некой идеальной конструкции (идеальном принципе) или «мировом порядке» - прекрасном античном Космосе - является универсальным практически для всех этносов. Модель такого упорядочивающего принципа закреплена в мифах индоевро-

пейской традиции в виде пространственных представлений, закрепленных рядом мифологем, главной из которых является понятие **Космоса**. Модель Космоса представлялась в виде антропоморфного существа и в то же время в виде здания (например, храма). Это особенно четко прослеживается в этрусско-римских и более древних - вавилонских представлениях о мире.

Одной из наиболее распространенных мифологем является представление о Космосе (мире) как о Мировой горе (Мировом древе). Трехчастное членение этой формы по вертикали создает образ упорядоченного и потому понятного мира, где каждый уровень выполняет определенную функцию, связанную с циклами жизни человека и природы.

В славянской традиции эта мифологема отражена в виде Збручского идола, как предполагают - модели древнеславянского космоса с его трехуровневым иерархическим членением на мир небесных богов, мир людей и мир подземного божества - Триглава (Велеса?). Бинарную структуру мира запечатлел античный храм с его членением на несущую и несомую части.

С упорядочивающим образом дифференцированного Космоса, противопоставленного недифференцированному Хаосу, связаны многочисленные ритуалы космизации (упорядочивания) «дикий» природы путем наложения на естественный ландшафт геометрически ясной искусственной сетки пространственных осей. Такие ритуалы известны в древнеримской, индуистской и других культурах. Они связаны с представлениями о «небесном городе», модель которого создается на земле при закладке реального города. Некоторое представление о подобной пространственной модели дает образ римского темпума (см. лекцию о римской мифологии).

Упорядоченность, замкнутость и доминирующее значение вертикали - три признака, с которыми изначально связывали образ города, пишет А. В. Иконников⁶⁴. Эти признаки помогали узнать городское поселение среди окружавших его деревень.

Город рассматривался как модель мира-космоса и должен был реализовывать в себе его идеальные черты. В этой модели главное место отводилось небу. Издревле человек воспринимал небо как метафору блага и порядка. Порядок устанавливали боги-небожители. Поэтому человек свои жилища, а особенно города, создавал как модели неба. В этих моделях главное место отводилось ходу солнца по небосводу. Этот ход в городской структуре моделировался ритуальным шествием, входившим в город через ворота или триумфальную арку⁶⁵. В герое, вернувшемся с победой, узнавался в таких ритуалах светоносный божественный победитель сил тьмы. А в главной горизонтальной оси города, идущей в направлении восток-запад, узнавалась «солнечная» ось неба, зафиксированная небесными воротами. По смыслу она могла уподобляться вертикальной оси низ-верх, развивая оппозицию жизнь-смерть.

В мифопоэтических представлениях ворота могут выглядеть длинным коридором, по которому солнце входит на небо, «огороженное» горизонтом. Миф трактует горизонт как стену, ограждающую срединный мир-усаьбу от хаотического «немира». В скандинавской космогонии горизонт - это ресницы великана Имира, превращенные асами в ограду Мидгарда — «дивного» срединного мира - неба и земли одновременно. Идеальный «небесный град» отражает библейский образ небесного Иерусалима, расположенного на высокой горе. Однако истоки этого образа уходят к древнейшим представлениям цивилизаций Востока. Гора здесь играет важную роль, поскольку отождествлялась с небом благодаря своей близости к нему. В ландшафте Греции такой горой выступал реально существующий Олимп, в Индии — мифологическая гора Меру.

⁶⁴ Иконников А. В. Тысячелетие русской архитектуры: Искусство, 1990.- С. 23.

⁶⁵ Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра.- М.: Лабиринт, 1997.- С. 70,93.



Афины. Акрополь. Раскрытие из внутреннего пространства во внешний мир



Панорама Аттики от мыса Суний

Панорама Акрополя от Элевсинского святилища (по В.Л. Антонову)

Концепция библейского «небесного града» и ее языческая первооснова по-разному проявляются в разных условиях. В Месопотамии «небесными» считались столицы - Ниневия (Большая медведица), Ашур (Полярная звезда) и др.⁶⁶ В условиях Аттики «небесным» образом выступала акропольская скала Афин, а ее священным узнаваемым прообразом служил небесный Олимп. Противопоставлением этому образу служил образ Низа (хтона). Оппозиция небесного и хтонического обуславливало целостность греческого мира-космоса.

В масштабе античного полиса мир-космос моделировало архитектурное завершение горы. Таким завершением скалы служили комплекс Акрополя с доминирующим Парфеноном - жилищем бо-

⁶⁶ Немировский А.И. Этруски. От мифа к истории. - М.: Гл. редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1983.-С. 172.

гини Афины и сама Афина, представленная в виде изображений, среди которых главной была фидиевская скульптура Афины Промехос.

К.Леви-Строс обозначил синхронно-диахронный принцип мифа, при котором происходит двойное прочтение каждого фрагмента одной темы: последовательно, по ходу «действия», и, в то же время, одновременно, в единстве с миром в целом. В этом случае объект (напр., скала Акрополя в Афинах) видимый сейчас, непосредственно перед собой, отсылают ко многим аналогичным объектам, замыкая сложную ассоциативную цепь. Обозначаемое и обозначающее меняются местами.

Пространственно-образная структура

Аттика-Афины-Акрополь.

Таким образом, происходит отмеченная К.Леви-Стросом ситуация «двойного содержания», «двойного уровня артикуляции».

В ландшафте Аттики господствуют три возвышенности: Акропольская скала в Афинах, холм со святилищем Деметры в Элевсине и скала с храмом Посейдона на мысе Суний. Связи гор и архитектурных доминант раскрываются диахронно, в процессе движения. И в каждый момент человек наблюдает либо одну возвышенность, либо две. Так, в панораме, которая раскрывается с корабля, огибающего мыс Суний, видны одновременно скала Посейдона и золотое копьё Афины Промехос на Акропольской скале. Акропольская скала со статуей Афины Промехос воспринималась также «одновременно» и от святилища Деметры на Элевсинском холме.

Скульптура Афины Промехос, присутствовавшая в обеих панорамах, представала основной доминантой. Это главенство в классический период Афин обусловлено актуальным началом - победой Афин в греко-персидских войнах и созданием Афинского морского союза.

Эта актуальная для Афин идея также получила мифологическое подтверждение. Море, вода - первостихия, по Гомеру и Фалесу. От него начинается небо. Океан – «Друг - граница земли, влажный путь, начинающий небо» («Гимн Океану»)⁶⁷

Композиция верхней площадки «раскрыла» Акрополь на море, сделала архитектурную доминанту медиатором, стыкующим земной преходящий мир людей «здесь» с небесным вечным миром богов «там». Ле Корбюзье писал о панораме моря, открывающейся с Акрополя: «Внезапно повернувшись, я охватил взглядом с этого места, когда-то предназначенного лишь для богов и жрецов, все море и Пелопоннес - пылающее море и уже угрюмые горы, в которые вот-вот врежется солнечный диск»⁶⁸. Такую закатную панораму видели за статуей Афины Промехос участники заключительного акта Элевсинских и Панафинейских празднеств.

Во время Элевсинских мистерий, посвященных урожаю, акропольская скала со статуей Афины Промехос воспринималась от святилища Деметры на Элевсинском холме. Деметра связана со священными пашнями Элевсина, а Афина родственна Деметре в земледельческой функции покровительницы урожая. С обратной стороны – в морской панораме от мыса Суний – золотое копьё Афины Промехос открывалось морякам, возвращающимся из далеких колоний с зерном для Афин. Скалы мыса Суний со святилищем Посейдона фланкировали панораму, соотносясь со скалой Акрополя.

Таким образом, Акропольская скала становилась главной «Мировой горой» и воспринималась во временной развертке при движении с разных сторон; и каждый раз ее «кадрировала» одна из двух возвышенностей: скала Посейдона на мысе Суний или Элевсинский холм. В результате многократных повторений в разных видовых картинах она приобретала синхронный

⁶⁷ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян /Сост. А.А.Тахо-Годи. - М.: Мысль, 1996. – С. 688.

⁶⁸ Ле Корбюзье. Путешествие на Восток: Пер. с фр. - М.: Стройиздат, 1991. – С. 107.

характер, становясь незрительным, ассоциативным образом, совмещающим в памяти многократные впечатления. Зритель радостно «узнавал» известное в панорамах, как узнавал знакомое в мифах, многократно исполняемых сказителями, как «узнавал» каждое утро восходящее солнце и каждую весну - всходящий росток. В этих «узнаваниях-возвратах» рождается мифопоэтическая идея бесконечной, абсолютной повторяемости, тождественности, божественно соединенной цикличности времени с цикличностью пространства⁶⁹.

Эта сложная архитектурно-мифологическая и синхронно-диахронная система, так же сложно и многозначно «завязанная» тремя доминантами-возвышенностями, должна была получить в сознании грека синтезирующую санкцию - именно в сознании древнего грека, что следует подчеркнуть; ибо для нашего «рационального» сознания этот код требует объяснений.

По К.Леви-Стросу, эта санкция реализовалась в преобразовании мифологической триады «Небо-Земля-Вода» в бинарную структуру. Перевод триадной системы в бинарную - проявляется в трех ключевых горах афинского ареала. Каждая гора, будучи членом триады, одновременно является и выразителем бинарной оппозиции Верх-Низ.

Представляется, что таким Верхом, «небом» афинского ландшафта, является в полисе Акропольская скала с храмами и изображениями небожителей-олимпийцев и, в первую очередь, Афины. Воду в триаде олицетворяет скала Посейдона, олимпийца, предпочитающего Олимпу дворец, скрытый в морских глубинах. Земля представлена Элевсинским холмом «матери хлебов» Деметры. Вода и Земля - Посейдон и Деметра объединены по отношению к «Низу». Они - и супружеская пара в архаическом варианте мифа, и брат с сестрой - дети Крона. Их хтонической, «дионисийской» ориентации противопоставлена «небесная» «аполлонийская» Афина.

Соединение структуры города и его главного храма создает мощный целостный образ. Храм фиксирует сакральное срединное пространство, где «встречается Небо с Землей⁷⁰. Там проходит Мировая ось, стыкующая три уровня мифологического космоса. В месте пересечения осей в «небесном» пространстве переживался финальный катарсис. Этот катарсис соединял в эмоциональных переживаниях человека все уровни среды города от храма до города и государства в упорядоченное целое - образ космической гармонии. Причем главным действующим лицом этой структуры выступает личность, эстетически пережившая этот синтез. Подобный синтезированный мифопоэтический образ может быть назван образом-смыслом архитектурно-пространственного объекта.

Подобную образно-смысловую структуру, раскрывающую эмоциональное единение человека и мира, можно представить в виде многоэтапного процесса. Важнейшим моментом в нем служит феномен узнавания известного в неизвестном. Эти узнавания приводят к приведению непонятной массы впечатлений в упорядоченную систему по принципу «свой – чужой», «знакомый – незнакомый». М.М. Позднев, в своих комментариях к эстетическим принципам Аристотеля, отмечает категорию узнавания как одну из основных в формировании катарсиса. Приведенный им текст Аристотеля говорит о сущности узнавания как эстетической категории: «... узнавать приятно не только философам, но равно и прочим людям, которые, правда, причастны этому в малой степени. Ведь потому-то они и радуются при виде картин, что случается при этом узнать и сделать умозаключение о каждой вещи, вроде: вот это кто такой». «Если продолжить Аристотеля, эстетическое наслаждение напоминает удовольствие, испытываемое человеком от сознания своей правоты» - заключает М.М.Позднев⁷¹. Настоящее время лишь в некоторой степени преобразовало роль узнавания в эстетике.

⁶⁹ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. /гл. ред. С.А. Токарев. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. Т.2, с.18-19; Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. - М.: Искусство, 1988. - кн.1, с.335.

⁷⁰ Элиаде М. Священное и мирское. - С. 43.

⁷¹ Позднев М.М. Психология искусства. Учение Аристотеля. - М., СПб: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. - С. 34, 36.

Узнавания-ассоциации формируют некоторое мыслительное пространство, которое У. Эко называет семантическим полем. Он отмечает игру коннотаций в этом поле, которая все время возобновляется «вновь и вновь оживляя восприятие путем обращения к аналогичным отсылкам»⁷²

Таким образом, смысловую структуру образа (образ-смысл) формирует ряд последовательных впечатлений (узнаваний) от наблюдаемого архитектурного объекта (архитектурно-пространственной среды). Так, А.Э. Коротковский отмечает, что любой процесс восприятия «... протекает как взаимодействие двух встречных потоков: один от объекта, другой - из глубины памяти субъекта как результат отражения его прошлого чувственного опыта»⁷³.

Первый слой ассоциаций формируют разнообразные впечатления от многих объектов, узнанных в наблюдаемом (еще незнакомом) архитектурном объекте (среде). Например, в башнеобразном объеме здания «узнаются» башня замка, ствол дерева, колонна и др. Эти узнанные объекты составляют наиболее подвижную часть ассоциаций - вариативную систему, подверженную изменениям в зависимости от наблюдателя, его уровня знаний, опыта и др.

Второй слой ассоциаций образуют более абстрактные образы-модели, соотносящиеся на уровне архетипа с фрагментами мифопоэтического мира (Космоса).

Первичные узнавания в совокупности отсылают к архетипическим конструкциям «Верха» или «Низа» мира, земной полости или круга (купола)-неба и др. Эта система тоже достаточно подвижна и часто парадоксальна.

Ядро образной структуры составляет устойчивая инвариантная система, в которой предварительные фрагментарные модели соединяются в ЦЕЛОСТНУЮ структуру, представляющую мир (Космос). Эта система напрямую связана с личностью наблюдателя и определяет принятие или непринятие среды или объекта наблюдения. Катарсис в этой системе переживаний связан с осознанием (отождествлением) себя («Я») как мира - Космоса.

⁷² Эко У. «Открытое произведение» - СПб: Simposium, 2006. – С. 118-119..

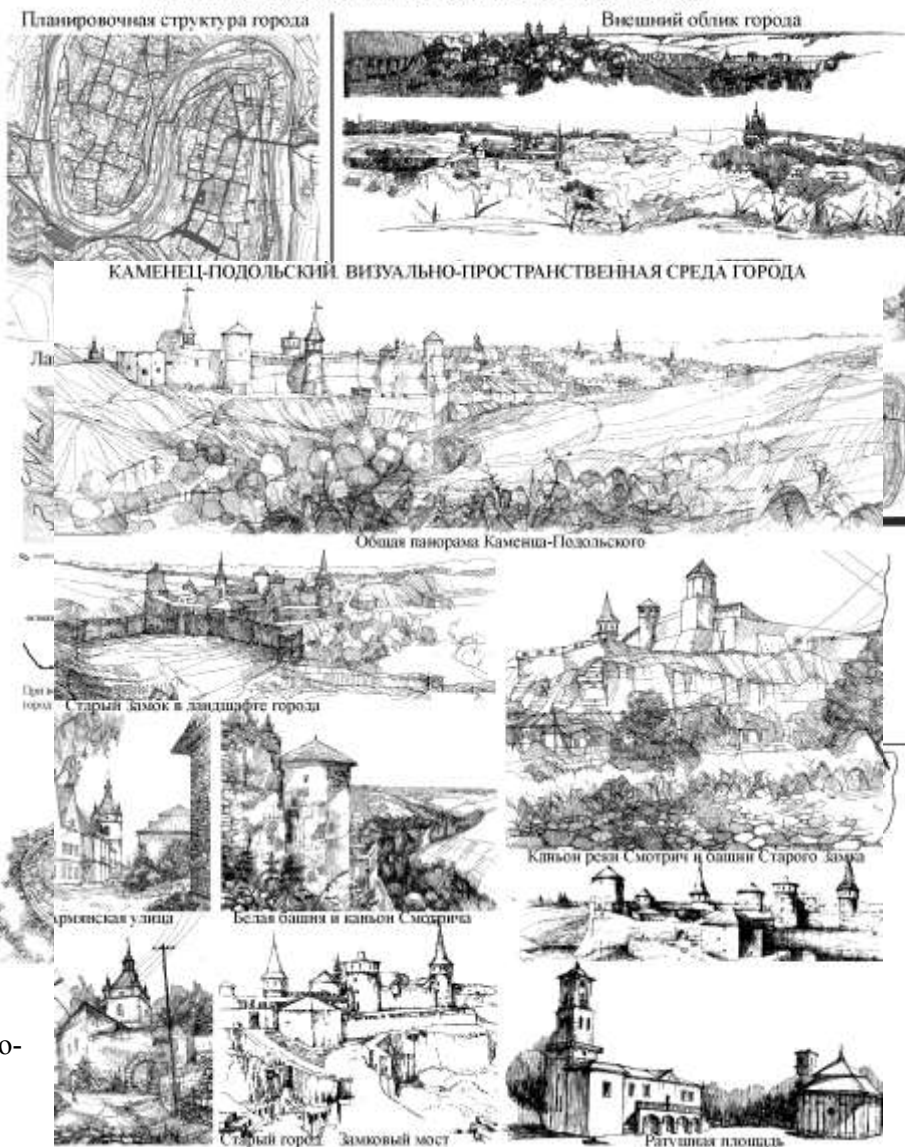
⁷³ Цит. по лит.: Барабанов А. Человек и архитектура: Семантика отношений. <http://gnozis.info>



Структура образа-смысла.

Переход от объекта наблюдения (внешние кольца схемы) к инвариантной космической структуре «космос-личность» (центр схемы)

Принцип формирования архитектурно-художественного образа-смысла заключается в скачке сознания от реальных, дифференцированных ощущений архитектурно-пространственной среды к ее синтезированному образно-смысловому истолкованию на базе сознательных и подсознательных актов эмоциональной деятельности (дополнительно см. стр. 170). Примером может служить приведенный анализ эмоционально-художественной структуры исторического ядра города Каменец-Подольский.



ОБРАЗНО-СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА КАМЕНЦА-ПОДОЛЬСКОГО

по-
ся

Город Каменец-Подольский имеет структуру с яркой образной характеристикой. Ее формирует специфика визуального восприятия, которая складывается из двух различных видений города – изнутри и извне. Далекие панорамы позволяют видеть город как бы вырастающим из природного ландшафта, груженным в плотную земную массу. Город хтоничен, он находится внизу и его башни

подобны вегетирующим побегам. Интерьерные картины города дают обратный эффект. В них доминирует коронообразность его силуэта. Взгляд снизу, вслед за линиями башен, направляется вверх, к небу и свету.

Многочисленность и многоаспектность зрительных картин, как обозначающих языковых компонентов, формирует цепь впечатлений, которые складываются в определенные группы, объединенные общим смыслом. Этот смысл в первооснове обусловлен узнаванием известных наблюдателю культурных образов – не только архитектурных, но и литературных, исторических и др. Эти пережитые, узнаваемые и, вследствие этого, принятые как «свои» образы преобразуют чужую среду

города в близкую и понятную, адаптированную сознанием через соотнесение со знакомыми кодами.

ПРИНЦИП ФОРМИРОВАНИЯ ЗНАКОВО-СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЫ

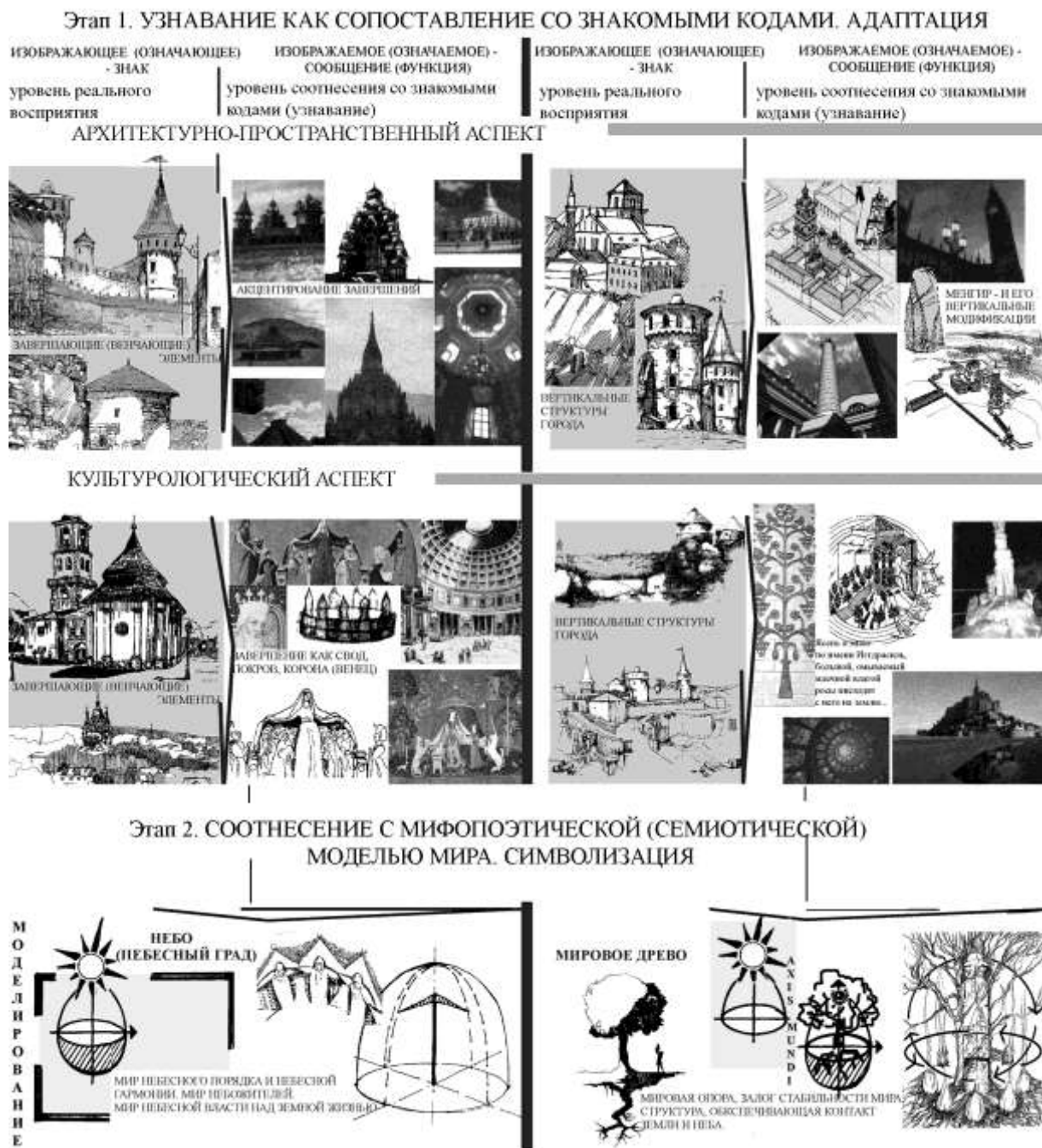


Образность ассоциативного ряда, сформированного узнаванием, соединяется с характерной визуальной структурой, читаемой от внешних к внутригородским впечатлениям – от хтонической погруженности до небесного возвышения. Вегетация и прорастание, связанные с Землей, во внешних картинах памятно сопоставляются с грандиозной небесной коронообразностью. Здесь мы переходим в область работы архетипов и, следовательно, к образам мифа. Два принципиально разных взгля-

да на город формируют две мифопоэтические структуры - хтоническую и небесную. Это второй этап образно-смысловых преобразований текста в его вторичную структуру. Здесь происходит упомянутый выше скачек сознания от дифференцированных ощущений реальной архитектурно-пространственной среды к ее художественно-смысловому истолкованию. Синтез образных впечатлений ведет ко вторичному кодированию и соотносению теперь уже с архетипическими фрагментами мифопоэтической модели мира – теми ее составными частями, которые используются мифом как мифологемы.





Реальные наблюдения и переживания увиденного дают путь к адаптации и символизации среды в соответствии со следующей схемой (по Ю.Лотману):

Таблица. **ФОРМИРОВАНИЕ ЗНАКОВО-СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЫ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ЯДРА КАМЕНЦА-ПОДОЛЬСКОГО**



Продолжение

Этап 1. УЗНАВАНИЕ КАК СОПОСТАВЛЕНИЕ СО ЗНАКОМЫМИ КОДАМИ. АДАПТАЦИЯ

ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ) - СООБЩЕНИЕ (ФУНКЦИЯ)	ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ) - СООБЩЕНИЕ (ФУНКЦИЯ)
уровень реального восприятия	уровень соотношения со знакомыми кодами (узнавание)	уровень реального восприятия	уровень соотношения со знакомыми кодами (узнавание)
АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ АСПЕКТ			
			
ПРИБЛИЖАЮЩИЕ ПОРТАЛЫ	ВОЛНЫ ВО ВНУТРЕННЕЙ ПОЛОСТИ	ТЕЖЕСТЬ КАМНЯ, ТЕНЬ	ОТРАЖАНИЕ ВНУТРИ, ТЕНЬ, ОБЖАТОСТЬ КАМНЕМ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ			
			
ПОРТАЛЫ - ПОРТАЛЫ, ВЕДУЩИЕ ВНУТРИ		МОДЕЛЬ КАМЕННЫХ СТЕН, ТЯЖЕЛЫЙ, ПЛОТНОСТЬ	ВНУТРЕННИЙ МИР - ЗАМКА - ДИХОТОМИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ, ПЛОТНОСТИ И ХТОНИИ

Этап 2. СООТНЕСЕНИЕ С МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ (СЕМИОТИЧЕСКОЙ) МОДЕЛЮ МИРА, СИМВОЛИЗАЦИЯ

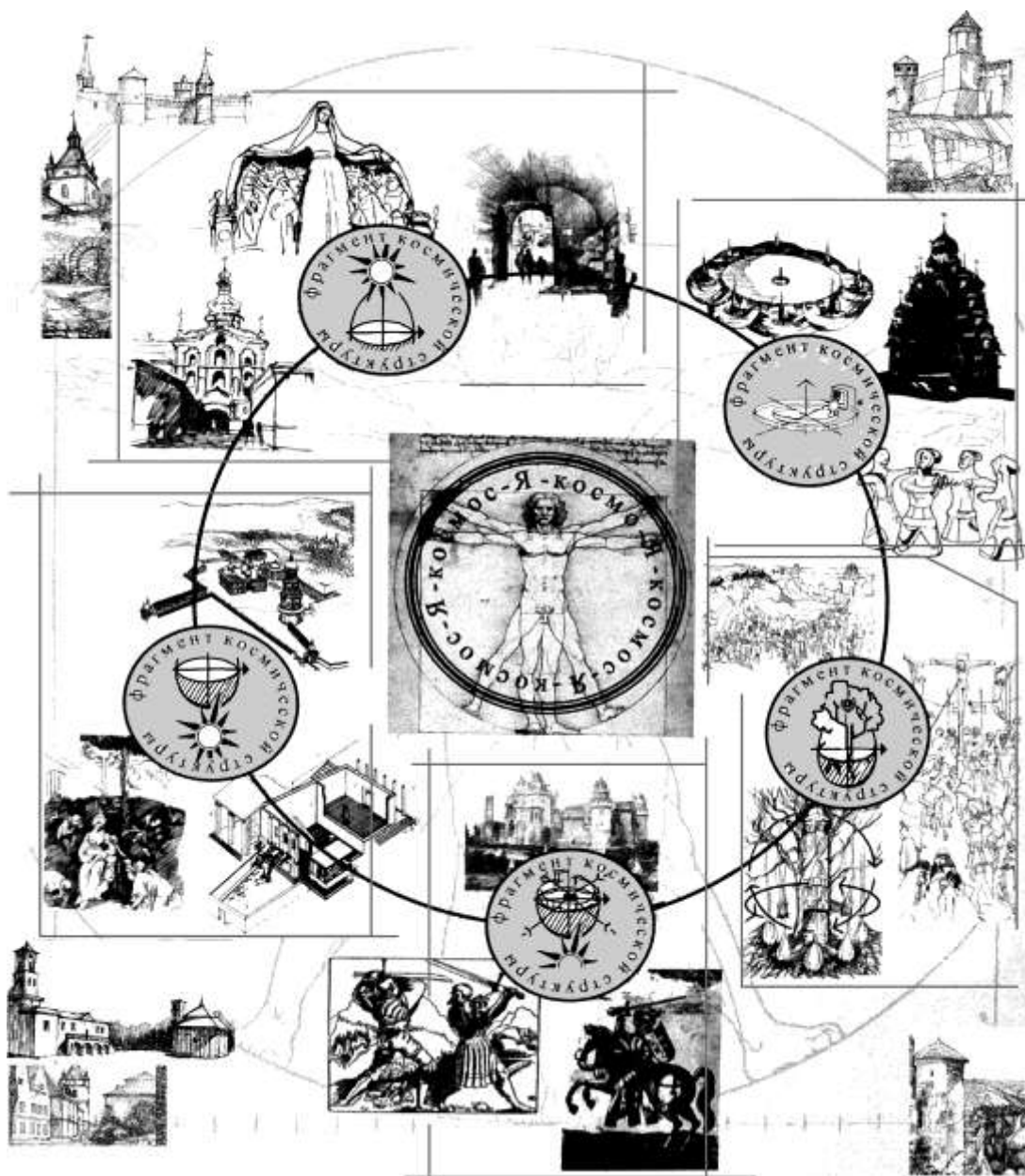
	<p>ЦЕЛЕБНЫЕ ВОРОТА, ВЕДУЩИЕ ВО ВНУТРЕННИЙ МИР НЕБЕСНОГО ПОЯСА И НЕБЕСНОЙ ГАРМОНИИ. В МИР НЕБЕСНОЙ ЦАПЛИ НАД ЗЕМНОЙ ЖИЗНЬЮ ЧЕЛОВЕКА</p> <p>ПЕЩЕРА - ОБРАЗ ПЕРЕХОДА МЕЖДУ МИРАМИ</p>	ЗЕМЛЯ - ХТОН		<p>ЗЕМЛИ - ВСЕОБЩАЯ МАТЬ И ХРАНИТЕЛЬНИЦА ДРЕВНЕЙ МОДНОСТИ</p> <p>ЗЕМЛИ - НАДЕЖНАЯ ОСНОВА МИРА И ЕГО ХТОНИЧЕСКАЯ ПЛОТНОСТЬ</p> <p>СМЕРТЬ ЧИСТАЯ ЖИЗНЬ</p> <p>ЗЕМЛИ - ХТОНИЧЕСКИЙ НИЗ МИРА, ОБИТАВШЕ СТОЛ ХАОСА - ИСТОРИКА ЖИВЯЩЕЙ ЭНЕРГИИ</p> <p>ВО ТЬМЕ ХТОНИЧЕСКОГО ДИНА"ТОНИИ" УЖОСЬ - УЖАС" СТАВЛЯЮТСЯ СНИЖЕНИЯМИ</p>
---	--	---------------------	--	--

Четыре модели, представленные в таблице, соотносят реальные фрагменты исторического ядра Каменца-Подольского с символическими фрагментами целостной мифопоэтической модели мира.

Новая модель складывается из этих кодовых образно-смысловых фрагментов, формируя третий – решающий этап формирования образа-смысла наблюдаемого объекта. Именно этот этап обеспечивает образно-эмоциональное принятие (или неприятие) архитектурной среды. Каменец-Подольский в этом отношении является высокохудожественной средой с высоким образно-смысловым потенциалом. Его историческая композиция как любое произведение высокого искусства не прочитывается до конца, выступая многочисленными гранями своих образов-смыслов. Следовательно, архитектурно-пространственный текст города обладает специфиче-

скими признаками, распознаваемыми наблюдателем. Передача же признака другому тексту, по Ю.Лотману, – «одно из существенных средств образования новых значений» в художественном произведении. Таким образом, структура художественного образа-смысла для Каменца-Подольского может быть представлена в следующем виде:

МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ЯДРА КАМЕНЦА-ПОДОЛЬСКОГО

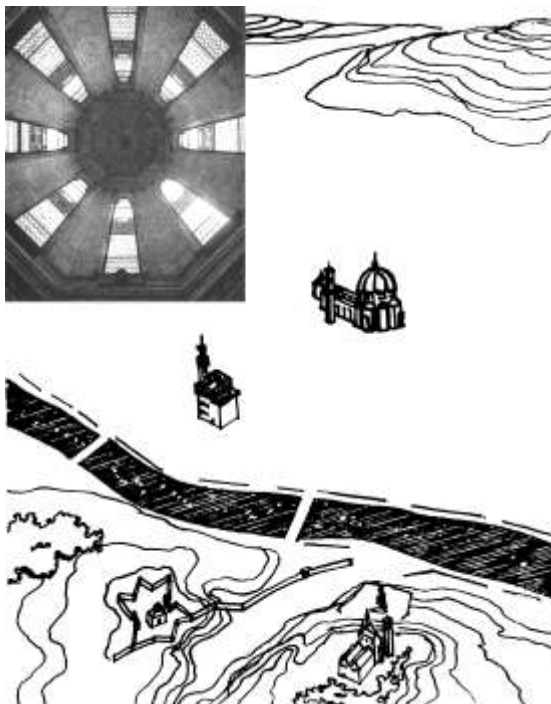


Представленные таблицы и схемы выполнены студентками М. Елисеевой и О. Кудиновой под руководством автора в рамках магистерской работы, посвященной исследованию смысловых структур в архитектурно-пространственной композиции Каменца-Подольского.



3. МИФОПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ

3.1. ЛИЧНОСТЬ И МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ. ФЛОРЕНЦИЯ. Ф. БРУНЕЛЛЕСКИ



Флоренция. Купол собора Санта Мариа дель Фьоре в ландшафте города. Фонарь собора – композиционно-образный центр города

Переходные этапы истории интересны тем, что в этот период проявляются все их противоречия и особенности. Интуиция художника всегда воспринимает эти особенности эпохи и реализует их в творчестве. Ренессанс открывает рациональный период в истории, идущий на смену эмоциональности и мифомышлению. Однако в недрах рационального сознания ренессансного человека, особенно творца-художника, вероятно, еще долго будет срабатывать «коллективное бессознательное», построенное на архетипах и мифологемах. Л.М. Баткин пишет о пронизанности Возрождения мифом, о том, что эта «рациональная» эпоха все еще находилась «внутри мифа», об уходящей корнями в мифопоэтику любви раннего Возрождения

к «редкому и странному»⁷⁴. Для человека Возрождения вряд ли стояла проблема аллегории или реальности мифа. Для художественно мыслящей личности рационализм был средством влияния на одушевленную Вселенную. Неоплатонизм Возрождения с его апелляциями к духу, соединял рацию и эмоции в целое. Дуализм ренессансного мышления содержит, по словам Л.М. Баткина, две антинормии: мифологически эмоциональную идею цикличности вечного возвращения и новую идею рациональной линейности бесконечного совершенствования⁷⁵. У человека Ренессанса этот дуализм проявился как оппозиция идеального и реального: реального «сущего», «действительного» и идеального «должного».

Гуманист Возрождения Леон Батиста Альберти в своих трудах обращается к опыту античности, к авторитету ее богов и людей. С одной стороны, он использует этот опыт утилитарно, рассматривая природу как местность, здоровую или нездоровую, вредную или полезную для поселения там людей. Он даже подтрунивает над древними верованиями, как над устаревшими пере-

⁷⁴ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности, - М.: Наука. 1980. - С. 250.

⁷⁵ Баткин Л.М. О социальных предпосылках итальянского Возрождения // Проблемы итальянской истории. - М.: Наука, 1975. - С. 251.

житками. С другой стороны, упоминая о «сокровенных свойствах природы», о платоновском понятии божественной силы как некоего *genius loci* Альберти говорит: «Нечто, именуемое судьбой»⁷⁶. По мнению В.П. Зубова, «душа» местности раскрывается у Альберти как ее неповторимая индивидуальность⁷⁷. Эта одухотворяющая индивидуальность проявляется и в «воспоминаниях», поэтизирующих Трою или Левктри, и в «культах» определенных мест, роц и т. д. В общем пространстве Альберти выделяет сакральные предметы, концентрирующие «дух места»: священную оливу на афинском Акрополе или культ Цереры, распространенный в Сицилии. Подобные «удивительные» единичные вещи, отличные от обыденной множественности, рождали ощущение неповторимой души места, его сакральной выделенности из обыденного мира. Мифопоэтическое ощущение места-центра, места-середины, наделенного душой, в корне отличного от периферийного окружения, было свойственно античности. Его унаследовал и Ренессанс.

Ренессанс по античному объединил дух и тело, трагически разделенные ранним христианством. Но теперь безличностный пантеизм языческой античности одухотворялся мощным личностным началом; «мифологический пессимизм» обратился в «лирику оптимизма»⁷⁸.

Итогом всей античной культуры стала философия неоплатонизма, которая по-своему трактовала все те же древние мифы об устройстве Космоса из Хаоса, о борьбе Света и Тьмы, об отношениях макрокосма и микрокосма. Отделив идею от материи, античные неоплатоники, вслед за Платоном, сохранили вещное понимание идеи. И, как пишет А.Ф. Лосев, Гелиос, управляющий колесницей с золотыми поводьями, в космогонических построениях Прокла был столь же материален, как и Гелиос-титан из мифов глубокой архаики»⁷⁹.

Социальные потрясения первых веков новой эры отразились на экзальтированности ряда аспектов позднеантичного неоплатонизма. Земная жизнь виделась мрачным ущельем, в котором бродят заблудшие души в мучительном поиске выхода. Гомеровский образ пещеры как лона земли, медиативного начала, стыкующего мир земной и мир небесный, становится вновь актуальным. Порфирий посвятил этому образу трактат «О пещере нимф». В этом трактате он рассматривал гомеровскую пещеру на Итаке как образ выхода из земной жизни в запредельный мир-Космос для человеческих души, стремящихся слиться с Единым. Но эта пещера имела и обратный ход: души, «рождавшиеся в мир», облекались в ней плотью, расставаясь с бессмертием для наслаждения жизнью.



Флоренция. Панорама города

Античный неоплатонизм был воспринят европейским Средневековьем через арабскую культуру. Ее привнесли в Европу крестовые походы. Раннесредневековый мир, в котором языческий элемент экстаза был неотъемлемой частью, воспринял не столько рациональный аспект арабского неоплатонизма, сколько его экзальтированно-мистическую форму - суфизм. Причем арабский суфизм охватывал не только философию и теологию. Он нашел широкое отражение в искусстве; в первую очередь - в поэзии и архитектуре. Образы света и тьмы здесь стали определяющими. Через свет трактовались отношения между жизнью и смертью, добром и злом, человеком и богом. Через мистическое растворение в свете осуществлялись постижение непостижимого бога и экстатическое слияние с ним.

⁷⁶ Альберти Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве: В2-хт.-М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937.-Т. 1.-С. 23,1,6.

⁷⁷ Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. - М.: Наука, 1977. - С. 50-149.

⁷⁸ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение - С. 250.

⁷⁹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. - М.: Искусство, 1988.-Кн. 2.

Экстатическое растворение в свете-огне - тема философской и лирической поэзии Востока:

«Друг друга найдут мотылек и свеча:
Гореть - наслаждение высшего рода.
Блаженный, погибельный, огненный миг
Дороже любого прожитого года».

(Хафиз)

Но уже в недрах европейского Средневековья начало появляться другое отношение к человеку и его духовному началу.

В XIV веке, разделившем Средневековье и Возрождение, А.Ф. Лосев обращает внимание на два противостоящих друг другу учения - номинализм В. Оккама и немецкая мистика М. Экхарта.

Номиналисты утверждали первозначность индивидуальных- единичных вещей, наделяя их и объективными и субъективными качествами предмета, воспринимаемого человеком. Универсальные же понятия, такие как бог, душа, мир - собирательны. И так же как отражающие их единичные вещи, наделяны как объективными, так и субъективными качествами, т. е. интенциональны.

Мистики, напротив, провозглашали первозначность абсолюта. Божество, по М. Экхарту, это абсолютная тишина, абсолютный мрак, и, что одно и то же, абсолютный свет, абсолютное совершенство, сила и могущество. Творение мира - это процесс осознания себя божеством. Он проявляется в эманации — истечении этого божества. Следовательно, согласно учению мистиков, каждая вещь и каждый человек и есть бог. Каждый человек, если он уйдет от мирской суеты и углубится в себя, найдет там, по М. Экхарту, того бога, который превьше всех вещей, лишен самосознания, погружен в вечную тишину, вечный свет и вечную тьму⁸⁰.

На основе этих учений в первой половине XV века возникает неоплатонизм Н. Кузанского, который продолжил и переосмыслил неоплатонизм античности. «Богочеловек» М. Экхарта получает у Н. Кузанского новое прочтение. Неслучайно Н. Кузанский использует термины «развертывание» бога и «стягивание» вселенной человеком. Человек, в его философии, - это «малый мир», ограниченный максимум. Но это «несовершенство» человека больше не является пороком. Пико делла Мирандола писал, что божественность не дана человеку, но может быть достигнута тем, кто способен творить себя сам и сам определять себе место в мировой иерархии. По Фичино, в середине мира находится душа, ассоциирующаяся с природой. Она - связующее звено между богом, как неподвижным единством, и материей, как подвижной изменчивостью.

Ф. Брунеллески, открывший Ренессанс своим Воспитательным домом, подхватил философско-теологические концепции эпохи. Идею «стягивания» мира к центру он воплотил, до Воспитательного дома, в завершении собора Санта Мария дель Фьоре. Таким центром, стягивающим мир, явился знаменитый купол собора (1420-1436 гг.).

В связи с архетипическим противопоставлением горнего и дольного можно привести мысль Дж.К. Аргана о противопоставлении мощи купола Санта Мария дель Фьоре лесу «хрупких спилен» средневековой Флоренции⁸¹. Купол, решенный «как центр притяжения всех сил», противопоставит полицентризму средневековых коммун. Снова «единое» заменило собой «множественное».

Очевидно, не случайно оппозицией куполу является река Арно, а «подыгрывающим» ему фоном служат дальние холмы.

⁸⁰ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, - М.: Мысль, 1978.

⁸¹ Арган Дж. К. История итальянского искусства / Пер. с итал.: В2-хт.-М.: Радуга, 1990.-Т. 1: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. - С. 212.

Но амбивалентность мифологических образов позволяет рассматривать их двойную сущность, и в этом случае образы-антиподы - река и купол собора – становятся образами, дополняющими друг друга. К такому выводу приводит образ «Райской реки» у Данте в «Божественной комедии»⁸²:

*«И свет предстал, мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцветенный широко.
Как устремился я, спеша склониться
Чтоб глаз моих улучшить зеркала,
К воде, дающей в лучшем утвердиться»,
(«Рай». Песнь тридцатая)⁸³*

Здесь сияющая вода реки уподоблена небу и прикосновение к ней (возможность *увидеть* ее) способно утолить «великую жажду» познания божественной истины. В реку необходимо взглядеться, ее должна «испить каемка век», так же, как она должна «испить» темноту купола в интерьере собора. И как у Данте - река, так у Ф. Брунеллески - купол открывает смотрящему

*«...горный свет, в котором божество
Является очам того творенья,
Чей мир единый — созерцать его...»
(«Рай». Песнь тридцатая)⁸⁴*



В связи с этим стоит обратиться к мысли Г. Гачева о специфике итальянского видения мира-космоса. Он пишет: «Это космос дискретности и сияющей пустоты вокруг сбитого, неделимого атома-камня»⁸⁵.

Эта дискретность, «отчетливость бытия», по его мнению, выявлена и в пластике Б. Челлини, и в музыкальных *staccato* итальянских мелодий. Непрерывность как бы приносится в жертву дискретности⁸⁶. Итальянский космос, по Г. Гачеву, «космос статуарности и опускания»⁸⁷. Его характерное порождение - арка и купол — твердь неба на земле. Этот «архитектурный подход» Г. Гачев видит и в ниспадающей мелодике итальянских песен и арий, и в направленных внутрь земли кругах Данте, и в обращенных вниз глазах взлетающей к небу мадонны Тициана, и в «уровнях» Ферми⁸⁸.

Скульптурный купол Санта Мария дель Фьоре господствует над долиной Арно, четко вырисовываясь на фоне видимых в дымке далеких гор. Он становится символом *bella Firenze*; он, в представлении горожан, накрывает Флоренцию *своей тенью*⁸⁹. Л.Б. Альберти, понимая его космо-

⁸² Разумеется, следует иметь в виду специфику и дантовских метафор, и христианского символизма.

⁸³ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. - М.: Интерпракс, 1992.-С. 496.

⁸⁴ Там же. - С. 497. г

⁸⁵ Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос - М.: Издательская группа «Прогресс»-«Культура», 1995.- С. 426..

⁸⁶ Там же. - С. 426-427.

⁸⁷ Там же. - С. 428.

⁸⁸ Там же. - С. 428.

⁸⁹ Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры.

ническое значение, говорил, что новый купол настолько обширен, что *накрывает собой все тосканские города*⁹⁰.

Дж.К. Арган пишет о куполе собора, что он «...как бы парит в воздухе, распластав черепичные грани, словно натянутые между нервюрами, как ткань между спицами зонтика»⁹¹. Это значит, что громадный купол-небосвод, вознесенный над городом, несет мощное архетипическое начало, связывающее и интерьерную «тень от зонтика», отмеченную Ж.-П. Вернаном, и внешнее - небо-космос. Эта нерасторжимая связь внешнего и внутреннего - характерная специфика мифологического мышления. Оно наглядно проявлено и в живописи этого периода.

Тема купола-покрова ярко прослеживается в работах Пьеро делла Франческа «Мадонна делла Мизерикордиа» (1445-1462 гг.) и «Алтарь Монтефельтро» (1472-1474 гг.). Обе эти работы, так или иначе, варьируют тему величественного храма-неба, мифологического лона, вмещающего в себя человеческий мир. Образ лона несет в себе архетип вычлененного закрытого пространства. Этот, архетип — основа, порождающая метафору, соединяющую покров, небо и свод в один универсальный образ⁹². Интересно сопоставить этот образ с аналогичным образом древнерусской культуры. Д.С. Лихачев приводит пример сравнения Богородицы с «обрадованной палатой»⁹³. Символический смысл этого сравнения явно перекликается с символикой «Мадонны делла Мизерикордиа» и несет тот же архетип вычлененного, внутреннего, «укрытого» пространства. Таким образом, купол храма, трактованный согласно мифопоэтической традиции как небесный покров, упорядочивает, космизирует прежний хаос, переводит Флоренцию в ранг «небесного», «вечного» города.

Купол является стягивающим началом и в интерьере центра Флоренции. Он находится в середине центральной части - между северо-восточными городскими воротами и рекой Арно. Соборная площадь в целом соединяет две главные улицы центра - транзитную, идущую через мост Веккио (вблизи средневековой площади Синьории), и тупиковую, выходящую на собор. Позднее Ф. Брунеллески построил на этой улице Воспитательный дом, у которого сформировалась площадь Сантиссима Аннунциата, и купол собора Санта Мария дель Фьоре оказался между двумя площадями. Он стал медиатором и в этом фрагменте.



Он стал медиатором и в этом фрагменте. Благодаря крупному «космическому» масштабу купол при взгляде от площади Сантиссима Аннунциата «осенял» и «защищал» божественной волей интимный человеческий мир. Измельченный масштаб рядовой застройки отражал суету этого земного мира и противопоставлял ее громаде купола-неба.

Пьеро делла Франческа. Мадонна делла Мизерикордиа. Центральная часть полиптиха (1445-1462). Купол Санта Мария дель Фьоре (1420-1470) в городской среде

Таким же стягивающим центром купол стал и в интерьере собора. Протяженное трехнефное пространство собора, задуманное Арнольфо ди Камбио в XIII веке, неожиданно расширяет-

⁹⁰ Арган Дж. К. История итальянского искусства.

⁹¹ Там же. - С. 212.

⁹² Об общей символике покрова, неба и свода детально сказано у О.М.Фрейденберг, В.Н.Топорова и др.

⁹³ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. - Санкт-Петербург: Алетейя. 1997. - С. 178.

ся в подкупольном восьмиграннике. Таким образом, интерьерная структура собора моделировала структуру средневекового города с его зауженными улицами и внезапным раскрытием на собор - метафору бога-света.

В начале XV века Флоренция стала центром небольшого государства, и Ф. Брунеллески усилил роль центра в пространственной структуре собора. Отмечая роль центра-купола в экстерьерных пространствах, следует отметить и его значение в интерьере собора. Можно сказать, что купол объединил внешние и внутренние начала. Купол-небо как бы зафиксировал пространственный центр государства-мира. В интерьере купол не выявлен светом, как выявлялись купола позже. Можно предположить, что у Ф. Брунеллески была иная идея. Он как бы синтезировал световой прорыв, свойственный позднему Средневековью, и античную идею Гелиоса. Этот синтез воплощен в фонаре купола, сквозь который прорывается яркий луч света.

И.Е. Данилова в анализе купола Ф. Брунеллески специально останавливается на затененности купола и на настоятельном желании автор сделать его таковым. Она отмечает, сколь большое внимание он придавал фонарю в зените купола⁹⁴. Очевидно, темнота купола и свет окна-фонаря выразили авторскую концепцию мира-космоса, базирующуюся на учениях гностиков и неоплатоников и на мощном архетипическом начале, выраженном в мифологических образах. Это последнее, образно выраженное мифоритуальной традицией как «Глаз купола», символизирует, по М. Элиаде⁹⁵, «разрыв уровней, сообщение с высшим миром», т. е. место прохождения «Мировой оси», фиксирующей сакральную середину мира.

Указанная затененность купола и, соответственно, подкупольного пространства отражает еще один мифологический аспект. Он отмечен в трактате Порфирия о гомеровской пещере - своеобразном проходе от жизни к смерти, от сиюминутности к вечности, от земли к космосу. Прокл, комментируя Ферекида, указывал, что «древние называют космос пещерой, тюрьмой и гротом»⁹⁶. Ф. Петрарка употребляет тот же образ: «Быть верным бы пещере Аполлона, / Где он пророком стал...»⁹⁷. Мифологический образ пещеры сразу же вызывает ассоциации с лесом, деревьями. Это и маслина - Дерево Судьбы-Мойры у пещеры на Итаке, и лес, скрывающий пещеру нимфы Калипсо, возлюбленной Одиссея:

«Густо разросшийся лес окружал отовсюду пещеру,
Тополем черным темнея, ольхой, кипарисом душистым»⁹⁸

Купол — это холм, гора с пещерой, аналогичная горе Иде, в пещере которой скрывался младенец Зевс. Пещера часто трактуется мифом как окно из иного мира. Это окно нередко совпадает с единственным оком, как, например, у Полифема. По Платону, земной мир уподоблен темной пещере, на дне которой люди ведут жизнь прикованных узников. Но пещера— это и сакральное убежище и Зевса, и Солнца, и Полифема. Это и «пещера-пещь», содержащая в своем лоне свет и огонь, и место рождения бога. Последнее качество связывает образ пещеры с порождающим и поглощающим жизнь хтоническим лоном Земли-Геи. Так можно трактовать и образы мадонн на упомянутых картинах дела Франческа. Как место рождения бога, пещера несет гностический образ света во тьме. По Порфирию, это и место почитания бога. В таком качестве, по В.Н. Топорову, оно соотносится с апсидой храма⁹⁹.

⁹⁴ Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция.

⁹⁵ Элиаде М. Священное и мирское.

⁹⁶ Фрагменты ранних греческих философов.

⁹⁷ Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза: Пер. с итал. и лат. - М: Правда, 1989.-С. 86, CLXVI.

⁹⁸ Гомер. Одиссея.

⁹⁹ Мифы народов мира, - Т. 2.- С. 311-312.

Гора, пещера, лес - мифологические символы сакрального мира. Это места — стыки мира и немира, жизни, смерти и воскресения. Медиативный смысл перечисленных образов может быть прослежен и в картине Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте», и в поэме Данте «Божественная комедия». Не случайно герой Данте проходит сумрачный лес: «Земную жизнь пройдя до середины, /Я очутился в сумрачном лесу...». Не случайно он видит гору. Но путь вверх ведет через пещеру- провал Ада. Можно вспомнить и Эдем - сад на горе, противостоящий «сумрачному лесу» долины. В духе образа-медиатора Эдемский сад на вершине горы Чистилища изображен Данте как выход в Эмпирей.

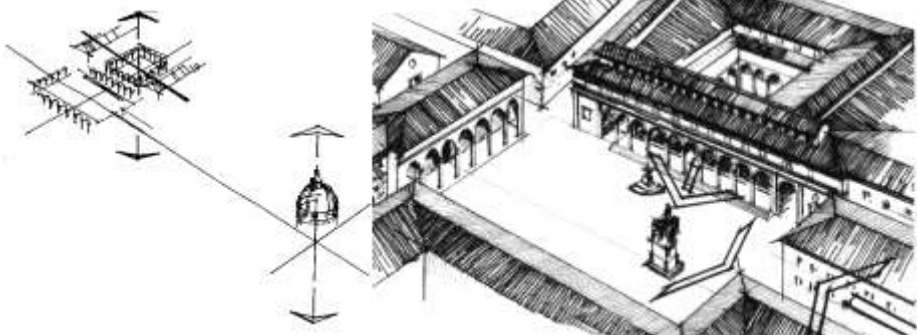
В.Н. Топоров указывает на универсальную связь отмеченных мифологем и воды в мифопоэтической модели мира¹⁰⁰. А это снова отсылает к воде реки Арно, соотносящейся с куполом собора.

¹⁰⁰ Там же. - С. 49-50.

Образ окна в искусстве. Дева Мария. Книжная миниатюра из Брюгге (1467-1480). Фильм «Зеркало», реж. А.Тарковский (1974) Флоренция, доминирующие узлы: купол Санта Мария дель Фьоре и Воспитательный дом Ф.Брунеллески



Возникает вопрос: не перенес ли Ф. Брунеллески (вместе с городским заказчиком) эту идею прохождения в вечность-бессмертие и в Воспитательный дом? И.Е. Данилова отмечает, что Воспитательный дом был построен в садах. А образ сада в культуре Возрождения зачастую рассматривался как космический образ Судьбы-Фортуны. В силу этого Воспитательный дом как бы стыковал два пространства-антипода: городское пространство площади перед ним и пространство садов - за ним. В более широком



плане он стыковал пространство рационально организованное и пространство первобытно-естественное, мир «этот» и мир «тот».

Подобную медиативность можно найти и в композиции более поздней церкви Санта Спирито, которая стыковала пространства города и реки, на что указывает И.Е. Данилова¹⁰¹. Это говорит о творческом кредо архитектора.

Новое место человека в мире, которое хотел здесь выразить Ф. Брунеллески, варьировало универсальную мифологему середины-медиатора; середины, выраженной и в виде горы, и пещеры, и дерева, и камня, и средокрестья. Середины, где согласно парадоксу мифологического мышления одновременно существуют внешнее и внутреннее, обыденное и сакральное, жизнь и смерть.

Подобный принцип есть и в поэзии Ф. Петрарки:

*«Светило, что направило мой шаг
На верный путь и славы свет явило,
Вступило в круг верховного светила,
И, взят могилой, светоч мой иссяк.
Ищу места, где некогда Мадонна*

¹⁰¹ Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. - С. 230.

*Являлась мне. Светило прежних лет,
Любовь, веди из тьмы мой дух смятенный!
Любимой нет нигде - знакомый след,
Чураясь Стикса глубины бездонной,
Ведет к вершинам, где сияет свет»¹⁰².*

Позже Пико делла Мирандола определит новое положение человека следующим образом. Место человека — в центре мира, он сам творит себя в мировой иерархии, он может подняться до ангелов либо опуститься до звериного состояния. По Фичино, в середине мира находится душа, ассоциирующаяся с природой. Она - связующее звено между богом, как неподвижным единством, и материей, как подвижной изменчивостью. При этом иерархическая зависимость подразумевает не вертикальную, а круговую взаимосвязь, «духовный круговорот». Снова реализуется мифопоэтический образ шара-круга как идеальной формы мира. Той формы, которая по Эмпедоклу, формируется под воздействием Любви-Огня. «Круговорот» подразумевает равномерное распространение пространства по сфере, его «развертывание» или «стягивание». Пространственная идея Воспитательного дома отражает сферическую гармонию мира. В его центре расположен дворик - «малый мир», своего рода чаша или полусфера. Вторая полусфера - купол неба - накрывает его сверху. Этот гармоничный мир, в традициях мифопоэтики, четко очерчен и вычленен из внешнего мира. Важна и пограничная ситуация, в которую встроены Воспитательный дом, - стык площади и садов, города и не-города, рационального и иррационального, «подвижной изменчивости» и вечно-покоя. Но миф здесь не трагичен. Обыденность «земной» площади гармонично перетекает через затененную арочную галерею с тонкими световыми переливами ее парусных сводов, превращаясь в сакральность дворика-космоса. В галерее, как и в куполе Санта Мария дель Фьоре, присутствует тема тени и сжатия мини-пространств под парусными сводами. Здесь также варьируется тема медиативного стыка площади и дворика. Можно сказать, что здесь проигран тот же мотив пещеры, но в предельно облегченном, гармоничном варианте.

Во дворике человека встречает свет неба -пантеистический образ единства мира и бога, символ красоты этого мира. Важность этой природной стихии подчеркнута конкретным архитектурным приемом: статичной формой и ступенчатым построением обстройки. Свет неба как бы мягко стекает по наклонным крышам и ступеням в квадратный дворик. А своды окружающих галерей отсылают к образу небесного свода и переводят масштаб неба-макрокосма в масштаб человека-микрокосма. Такой гармонический принцип близок эстетике Пико делла Мирандолы, который писал о красоте, понимаемой как «некая дружественная вражда или согласный раздор»¹⁰³.

Итак, дворик Воспитательного дома (т. н. двор мужчин) собирал, с одной стороны пространство площади, суетное и действенное, с другой - духовное пространство садов. О таких духовных садах писал А. Полициано:

*«Тот вечный сад, где ручейки и птицы,
Ни снег, ни иней убелить не может;
Лихой зиме не перейти границы;
Кустов и трав там вихрь не потревожит;
Там годы не перевернут страницы,
Одна Весна свои утехы множит...»
(Из поэмы «Стансы на турнир»)»¹⁰⁴*

¹⁰² Петрарка Ф. Лирика. - С. 152,CCCVI.

¹⁰³ Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. - М.: Высшая школа, 1980.-С. 95.

¹⁰⁴ Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. / Сост. Б.И. Пуришев. - М.: Просвещение, 1976. - С.78.

Такие идеально прекрасные сады изображали И. Босх и С. Боттичелли. Лоренцо Валла представлял природу творцом, который создал людей для наслаждения.

Таким образом, сад и площадь - два пространства-антипода формируют горизонтальную ось, закрепленную в композиции ансамбля. Ее пересекает ось, формируемая внешней дорогой, идущей от городских ворот к центральной площади с собором Санта Мария дель Фьоре, видимым в створе улицы. Вертикальную ось формирует дворик, открытый небу. В отличие от площади, тоже открытой небу, дворик имеет развитие и вглубь земли. Это заглубление создают цокольные этажи церкви и жилого корпуса, формирующих дворик. Их подземные «темные» этажи, как пишет И.Е. Данилова, созданы как антипод светлым наземным этажам. Они противопоставлены и функционально. Потребление пищи телесной внизу противопоставлено пище духовной - вверху, в корпусе церкви. В жилом корпусе внизу размещены мастерские, а вверху - спальни. Таким образом, труд-низ противопоставлен отдыху-верху¹⁰⁵.

Дворик, собирающий все пространства-антиподы, выступает как посредник между человеком и вселенной, между мирами профанным и сакральным. По М. Фичино, таким посредником является душа, содержащая в себе и вечность, и временную ограниченность (принадлежит и времени и вечности). Понятие души М. Фичино связывает с понятием света, а также любви и красоты. В онтологии М. Фичино реальность - это свет, игра лучей от невидимого света бога до мрака материи, где свет истощается и гаснет. Божественное сияние, бездна света есть и «источник форм», поскольку свет делает видимым все и выявляет красоту универсума¹⁰⁶. Следовательно, свет неба, льющийся во дворик, это тот же посредник, который связывает затененные пространства интерьера и всего города. Это душа, которая связывает материю с божественной вечностью. При этом свет, как мифопоэтический образ внешнего - сакрального, мягко трансформируется в тень - образ мира внутреннего - обыденного.

Таким образом, и в куполе собора, и во дворике Воспитательного дома наблюдается та же идея: стягивание мира в центр. В центр статичный, аналогично очагу Гестии, греческому омфало-



су или римскому мундусу, реализующий стык двух качеств: в соборе - подкупольного пространства-пещеры и долины Арно, в Воспитательном доме - леса-сада и застройки города. А подземные этажи основных корпусов Воспитательного дома, как и вертикаль ротонды Санта Мария дель Фьоре, отсылают и к античной, и к средневековой космогоническим традициям - к идее Мировой оси, структурному стержню мифопоэтического космоса.

Пьеро дела Франческа. Алтарь Монтефельтро (1472-1474)

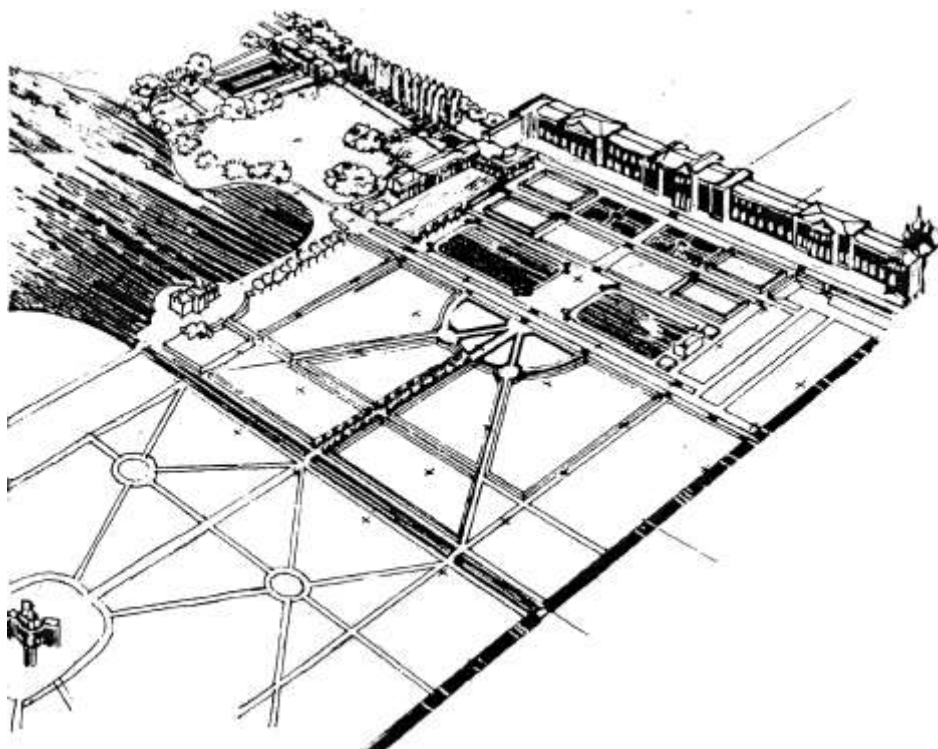
¹⁰⁵ Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция.

¹⁰⁶ Гарен Е. Проблемы итальянского Возрождения.- С. 130.



3.2. МИФОПОЭТИКА ОТНОШЕНИЙ НЕБА И ЗЕМЛИ. ЦАРКОСЕЛЬСКИЙ АНСАМБЛЬ

В больших средовых композициях главной ландшафтной оппозицией выступает отношение земли и неба. В эстетическом плане дуальность неба-земли предстает как система эмоционально-образных оппозиций, среди которых можно различить тектонические (тяжелое – легкое, несущее – несомое), световые (светлое – затененное), пространственные (верх – низ), временные (постоянное – переменное). К системе символических оппозиций относятся: вечное – временное, властное – подчиненное, возвышенное – низменное, духовное – телесное, сакральное – профанное, «сакральный мир верха» – «сакральный мир низа», мир богов – мир людей, благо (небесное) – зло (преисподняя) и др. В архитектурных композициях эти отношения, как уже было сказано, проявляются в противопоставлениях несущей и несомой в т.ч. венчающей частей. Крыша дома всегда небесна, окна – небесны, в то время как стены, основание, порог – хтоничны. Однако, часто хтоническое предстает небесным, а небесное – хтоничным. Мировоззрение человека варьирует традиционные символы, метафоризируя их в актуальном для себя аспекте. Яркие произведения архитектуры позволяют отследить такую варибельность метафор через обращение к мифопоэтическим образам-архетипам.



Царскосельский дворцово-парковый ансамбль

Царскосельский ансамбль начал создаваться в то время, когда прибалтийский север представлял с точки зрения жителей центральных обжитых территорий России еще практически нетронутый природный «хаос», пустынный «приют убогого чухонца». Овладение новой землей требовало ее подчинения не только на уровне политическом или экономическом, но и на уровне духовного переживания. Требовалось то, что в мифологической традиции закреплено как ритуал космизации некоего участка, выделенного из окружающего хаоса. Космическая гармония часто понималась как гармония небесная, выраженная конкретным образом светлого «небесного града», противопоставленного «граду земному», исполненному хтонического мрака. С точки зрения мифоритуальной традиции требовалось превратить хаотическое - хтоническое в небесное - упорядоченное. При этом происходило как бы заклятие неупорядоченной природной первоосновы. На ее хаотическую недифференцированность путем ритуала накладывалась четкая геометрия небесного порядка и воли. В этой идее «онебеснения» земного христианская и языческая идеологии оказались близкими принципиально.

В противостоянии хтонизма хаоса и упорядоченности неба кроется основная антитеза эпохи, выразившаяся в архитектуре барокко.

Следующая за барокко эпоха расценила хтоническое-природное, сохранившееся среди гармонизированного и рационализированного мира как романтическую редкость. Философия Руссо стала философией возврата к потерянной природной цельности. Следовательно, новое архитектурное направление снова базировалось на антитезе. Этой антитезой было снова противопоставление небесного и земного, но теперь земное, трактованное как интимный человеческий мир, стало идеалом гармонии, вопреки безжалостному и всеподчиняющему небу. Но, так или иначе, в обоих случаях главным была антитеза неба и земли в их извечном агональном конфликте, проявляющемся, то как отношения возлюбленных, то как вражда непримиримых соперников. Их конфликт всегда завершается победой света, но трактовки этой победы всегда были различными.

Подобные антитезы традиционны и мало меняются в силу устойчивости архетипов. «Мировое древо» всегда устремляется вверх – из мрачной глубины к свету небес. Разные творцы, исповедующие разные творческие концепции и философию, работающие в разной стилистике, так или иначе, реализуют эту основополагающую схему. Но в силу различных причин они интерпретируют эти универсальные отношения. Интерпретировали их, вольно или невольно, и творцы упомянутого ансамбля.

Следует, при этом отметить, что, как пишет Д.С. Лихачев, речь не может идти, разумеется, о буквальном воскрешении мифологии в послеренессансный период. Речь может идти только о своеобразном толковании мира через систему символов данной эпохи, отсылающих к мифу¹⁰⁷. С другой стороны, и символы, и мифы базируются на системе архетипов, срабатывающих в любые периоды. Закрепленные в мифах и традиции архетипические схемы дают код, отражающий сложную семантику художественных образов. Именно благодаря архетипическому началу образа можно говорить о его глубинной универсальности, исходящей из «коллективного бессознательного», общего и для творца, и для воспринимающего продукт творчества субъекта.

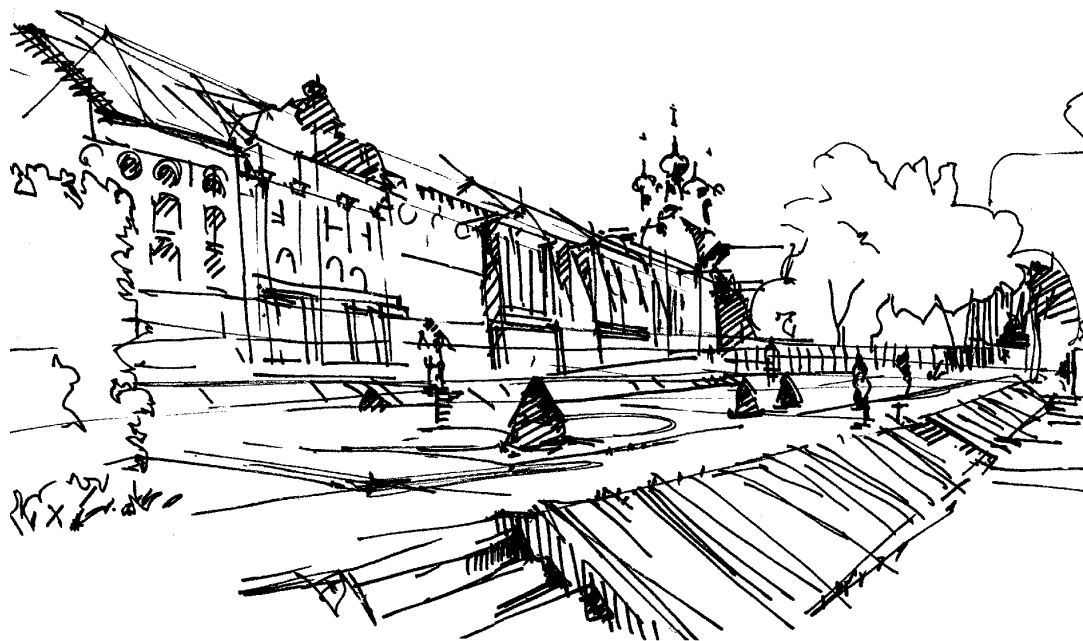
Первые этапы формирования ансамбля – это упорядочивание, усмирение «пустынных вод» и «мшистых берегов». Это наложение геометрически ясной сетки на еще «сырую», «не успевшую обсохнуть», по словам Н.П. Анциферова, землю. Только на такой структурированной и дифференцированной, и, тем самым, сакрализованной, «онебесненной» земле могли жить колонизовавшие ее люди.

Главная часть ансамбля создана в эпоху барокко. Ее философия - это взгляд на мир в его бесконечном космогоническом величии. «...Помни о бесконечности», писал Джордано

¹⁰⁷ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. - Л.: Наука, 1982. - 344 с.

Бруно. Бесконечность барокко – это бесконечный бег его архитектурных форм, отмеченный Л.Э. Бринкманом. Гигантские партеры Царскосельского парка, подобно морским волнам, мерно поднимаются к стене дворца. Дворец, с его динамичным горизонтальным ритмом, служит своеобразным гребнем гигантской волны. Грандиозное пространство в своем бесконечном беге наталкивается на стену дворца и застывает причудливыми арабесками его мощной пластики. 300-метровый дворец-стена, дворец-горизонт, за который закатывается вечернее солнце, фиксирует границу мира и «немира». Согласно мифопоэтической традиции, «внутри ограды» помещен внутренний мир небесной гармонии; «мир за оградой» - Утгард, хаотический мир-лес с дикими зверями и чудищами. Именно так был организован ландшафт, разделенный дворцом: с востока грандиозный регулярный парк, с запада – лес – «Зверинец», предназначенный для охоты на диких зверей. Каждый фрагмент имел свой смысловой центр - уединенный павильон, связанный с дворцом единой перспективой. Восточный павильон - Эрмитаж и западный Монбизу фиксировали каждый свой мир. Дворец как центр равновесия выступал примиряющей и распределяющей инстанцией между пространствами-оппозициями «Садом» и «Зверинцем», Небом и Хтоном.

Семантика архитектурных форм дворца включала те же образы. Классический трехчастный фасад дворца – это закрепленное в традиции изображение космогонии. Цоколь с атлантами – образ «Низа» – реминисценция хтонического Атланта, которому, по словам Гомера, «ведомы моря все глубины» и который держит на своих руках мир. Величественный ордер дворца, соотносящийся с основными внутренними пространствами, - это те «долгоогромные столбы», которые, по Гомеру, «разделяют небо и землю». Венчающая часть с фронтонами, скатами крыш и пышным декором – это, конечно же, небо, усиленное куполами дворцовой церкви и прочно покоящееся на могучих колоннах. Золоченые маковки дворцовой церкви, вписанные в барочную архитектуру, имели значение важной символической детали. Они тонко замыкают перспективы внешнего подъезда из Петербурга и парковые перспективы от озера, как бы стыкуя на себе живописную ритмику традиционно русских построек и регулярность привнесенных извне осевых построек барокко.



Большой дворец и партер барочной части ансамбля. Вид с террас Старого сада

Барочные партеры регулярного парка создают громадное пустое пространство, противопоставленное ландшафту, в котором доминировали купола церкви. Его ритм предельно замедлен. Можно только представлять сколь сильным было это впечатление в XVIII веке. Замедленный ритм – «остановленное» время. А остановленное, недвижимое время – это метафора вечности, вечной небесной грандиозности мира. В этой грандиозности нет места смертному, как нет его и в масштабе барочного парка. Это – мир небожителей. Здесь возникает космическая метафора эпохи барокко - метафора беспредельной огромности мира. В пространственно-световом плане эта метафора может трактоваться мифологически – светлый, божественный мир-небо противопоставленный хтонической тьме. Неслучайно и золотое убранство дворца, уподобляющее его иконе, где золото имеет глубокий смысл. Золото в эстетике барокко это не просто украшение, это отсылка к вечности, вечной зависимости от света неба, отражение этого света и создание вызванных им оптических эффектов.



Ансамбль «Камероновой галереи». Ч.Камерон,1783-1786

Гигантское барочное пространство, рождая космические метафоры, создает образ неба как философско-мифологического абсолюта. Этот предельный абсолютизм выражен в не вызывающей сомнений регулярности партеров, террас, боскетов и аллей, открытости почти бесконечных перспектив, обилии света. Все это - метафора торжества самодостаточного, разумного, указующего начала. Того начала, которое несет в себе Небо.

Этой символикой пронизан весь ансамбль, вплоть до условий быта его обитателей. Екатерининский дворец эпохи Елизаветы Петровны - место интимной жизни императрицы в кругу «малой свиты» и небольшого круга друзей. Но эта интимность - поистине небесна. Д.С. Лихачев отмечает, что императрицу встречали и провожали пушечным салютом в 31 выстрел из батарей, стоявших напротив дворца. Пушечные салюты сопровождали «питие здравия» за столом, выходы императрицы из церкви и т.д. Проводились «метаморфозные» балы, охоты и др.¹⁰⁸ Масштаб бесконечных перспектив требовал бесконечности и от человека.

¹⁰⁸ Там же. - С. 308.

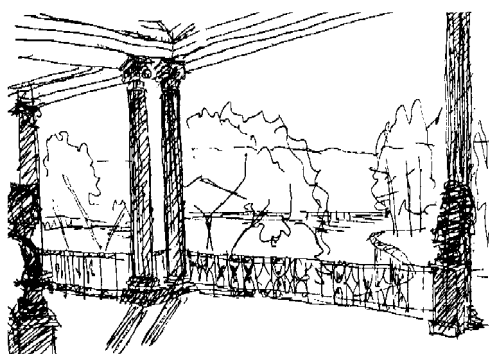
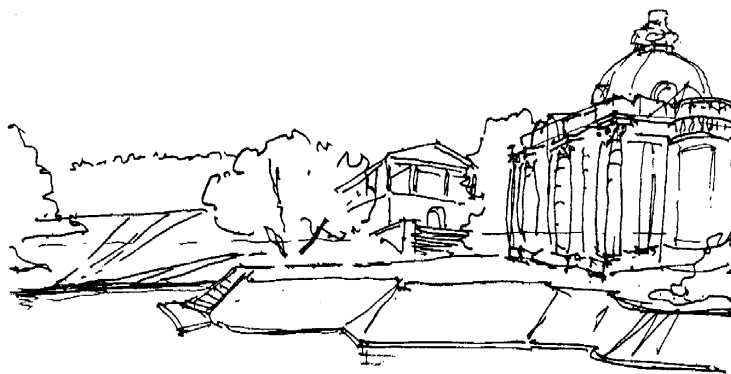
Однако, мир человека не так прост и логически ясен. Человек противоречив, как противоречивы и его эмоциональные порывы. И вот уже он не может смириться с указующим небесным перстом, прямизной и бесконечностью. И прелесть видится ему в проявлениях Хаоса, неясностях, свободе живой природы. Эпоха Просвещения видит в красоте естественных ландшафтов богатство и разнообразие естественного мира. В архитектуру ансамбля так же входит дух возвышенной, философски осмысленной естественности. Новая философия сродни натурфилософии греческой античности, и Ч. Камерон возводит комплекс сооружений, возрождающих античное видение человека, органически продолжающего природу.

Однако это не совсем так. Античность в XVIII в. понималась как сплав демократии Греции и империи Рима. Именно «греко-римскую рапсодию» желала видеть и получила Екатерина II. По мнению известного архитектора А.К. Бурова образцом для Холодных бань Царского Села послужили термы виллы римского императора Адриана. А это значит, что культура XVIII в. не отказалась от бравурной зрелищности, иллюзорности, игры, свойственных барокко. Она только видоизменила игровые правила.

Таким же пышным остался и ритуализированный быт дворца. Ритуалы Екатерины не уступали елизаветинским. Переезд императрицы из Петербурга в Царское Село на летний отдых

обставлялся как триумфальное шествие. Ее шестиместную карету сопровождал верховой отряд гайдуков, гусар, казаков, камер-пажей и шталмейстеров. Начало шествия сопровождалось сотней выстрелов из пушек. Празднества в парках украшались грандиозными салютами и фейерверками, отражавшимися в водах озера. Величие неба хранило свои традиции, распространявшиеся и на архитектуру.

Камеронова галерея (1784-1787 гг.) была поставлена как ограничитель барочных перспектив там, где раньше располагалась каменная стена и павильон «Жедепом» (для игры в мяч), ограничивающие партеры у выхода к озеру.



Камеронова галерея в барочном окружении

Медиативная задача галереи - переключить восприятие от старого к новому, от грандиозности мира к лирике личностного начала. В композицию дворцовой эспланады галерея вписана как такое же небесное явление, что и весь ансамбль в целом. В облике галереи, видимой с большого расстояния, доминирует ее колоннада, очень свободная, воздушная, как бы летящая или плывущая в этом рочном море-небе. Цоколь галереи прикрыт женными в духе барокко липами, мися с архитектурой дворца и тем самым как бы вносящими в галерею динамичное барочно-игровое начало: колоннада в струях воздушных масс зит по округлым формам стриженных крон, демон-

стрируя свою небесную атектоничность.



Камеронова галерея. Вид от Фрейлинского садика

Приближение к галерее меняет ее образ. От Фрейлинского садика начинает различаться мощный хтонический цоколь, динамичная пластика лестницы, тяжелые арки, способные нести большую нагрузку, естественность пудостского камня. Этот камень из северорусского села Пудость напоминает цветом и формой древние камни античных сооружений. Подчеркнуто примитивная кладка, как бы стертые временем античные рельефы замковых камней отсылают к древним мотивам. Так же обыграны в афинском Эрехтейоне древние фундаменты Гекатомпедона с их рустикальной кладкой, отсылающей к архаическим мифам о титаниде Гее-земле - хтоническом праначале всего сущего и ее порождении Эрехтее-Эрехтевсе. Природное, хтоническое естество мощно заявляет о себе. И летящие портики галереи теперь воспринимаются как небесное завершение природной дионисийской вспученности земли.

Новая философия рождает новые метафоры. Естественное природное начало вступает в конкуренцию с небесным абсолютom. Сопоставление аркад нижнего и колоннады верхнего уровней определяет художественный образ галереи, воплощая философскую идею архитектора об извечном контрасте бытия¹⁰⁹. Контраст тяжести цоколя и легкости периптера, чувства опоры и, вместе с тем, как бы воздушного скольжения уловил А.С. Пушкин:

¹⁰⁹ Воронов М.Г., Ходасевич Г.Д. Архитектурный ансамбль Камероновой галереи. - Л.: Лениздат, 1990. - С.14.

А там, в безмолвии, огромные чертоги,
 На своды опершись, несутся к облакам,
 Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
 Не се ль Минервы росской храм?
 «Воспоминания в Царском Селе».

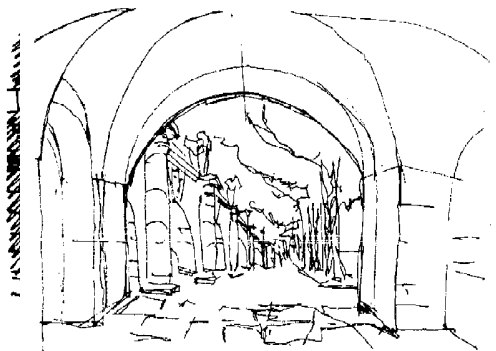
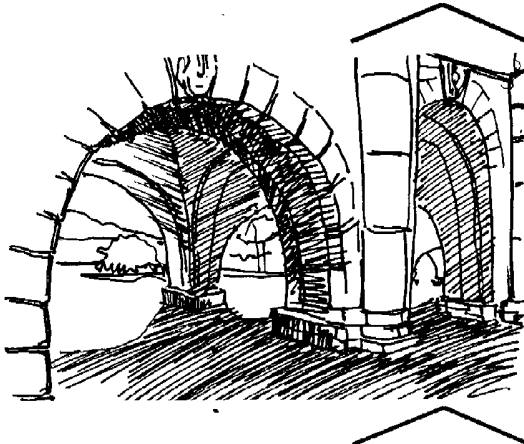
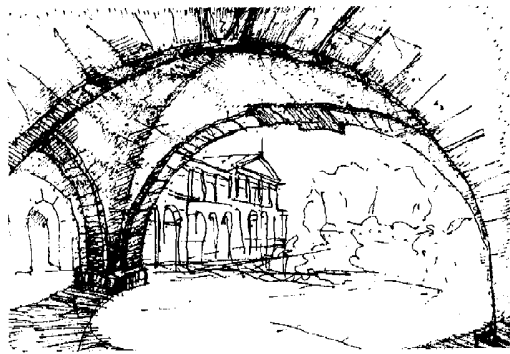
Так же, как при подходе меняется впечатление от Камероновой галереи, меняется впечатление от дворцовой эспланады. Идущий вдоль дворца, в его конце ощущает внезапное пространственное изменение. Небесная ширь сменяется тупиком, ограниченным слева зданием Холодных бань, а впереди Zubovским корпусом. Чтобы продолжить путь к озеру и парку нужно свернуть в сумрачное, расчлененное тяжелыми столбами и перекрытое сводами пространство. Но этот путь откроется только прошедшему вдоль здания Холодных бань. Дистанция, определенная этим зданием – дистанция загадки, ибо зрительно путь ведет в тупик. Своды за Холодными банями создают давящее впечатление. Возникает метафора поглощения землей, ухода в землю, во тьму и сырость «низа». Здесь вспоминаются романтические гравюры Пиранеззи. Путь через «подземелье» недолог, но выход из него неясен. Перед нами новая загадка. Путь перекрыт косо стоящим пандусом, как бы продолжающим архитектурную игру в подземелье. Хтонический образ создают тяжелые арки и мощные колонны. Первоначально в игру включались статуи муз, перенесенные позже в Павловск. Их светлые фигуры, подобно статуям кор Эрехтейона, возникшим при подъеме снизу в портик кор, появлялись на пандусе в кульминационный момент затесненного выхода как метафора освобождения из хтонической плоти земли.



Переходный фрагмент между барочной и классицистической частями ансамбля

Ансамбль Холодных бань. Выход из-под сводов к пандусу

Представляется интересным сопоставление этого фрагмента пути с образом пещеры у неоплатоника Порфирия. Через эту пещеру в мир из космоса рождаются души. Они приходят из вечности для наслаждения плотской жизнью и устремляются назад, вкусив его тягот. В Пушкинском ансамбле регулярная космичность так же перетекает в живой мир через своды пещеры-грюта. И так же затруднен переход, и так же противопоставлены пространственные оппозиции. Семантика «низа» аркады усилена и другим образом-архетипом. Как традиционно предполагается в космогонических об-



разях, хтоническая пещера предполагает наличие оппозиции - космического антипода. В этой роли может выступать соотнесенная с небом вершина горы с «райским» садом. В данном случае его роль играет висячий садик верхней террасы, которая соединяет верхний уровень Агатовых комнат и Камеронову галерею.

К образу хтонического Низа отсылает и горизонтальная динамика этого фрагмента, противопоставленная барочной части ансамбля; в частности, ее пространственно-временной ритм. Если предыдущее пространство отличалось замедленным ритмом, обусловленным грандиозным масштабом пространства и всех его фрагментов, то новое пространство обладает, наоборот, ускоренным ритмом. Его дистанции короткие, часты повороты, финал почти не угадывается, одна загадка сменяет другую. Так, Zubовский корпус перекрывает движение, требующее неожиданного поворота, затем путь перекрывает пандус. Его арки стоят косо к оси движения и как бы разворачивают идущего, стимулируя пройти под их сводами. Под сводами нужно решить, куда идти? Свернуть влево к тенистому пространству Фрейлинского садика, за которым темнеет стена цоколя галереи, или продолжать идти в сторону, заданную динамикой предыдущего пути, но перекрытую косо стоящим пандусом.

Проход под аркадой и пандусом

Под сводами пандуса разыгрывается и новый

ход в игре: хтонизм низа принимает удар от «неба». В момент поворота в тени нависшего свода вдруг открывается вид на светлый мир и воду озера. Это раскрытие после двух темных тупиков воспринимается как выдох, как разрядка, как возврат к небесному порядку и потерянной ясности.

Однако ритмика продолжает «держаться» идущего. Короткий проход под арками пандуса предстает целым рядом картин, где сталкиваются тень и свет, тяжесть камня и легкость воды.

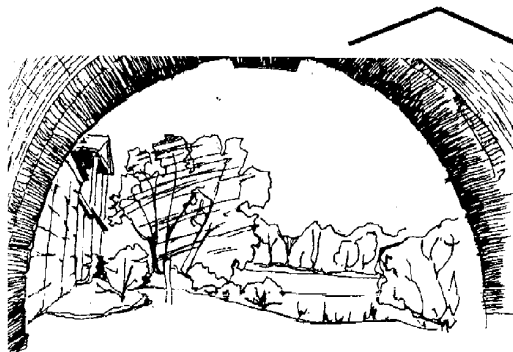
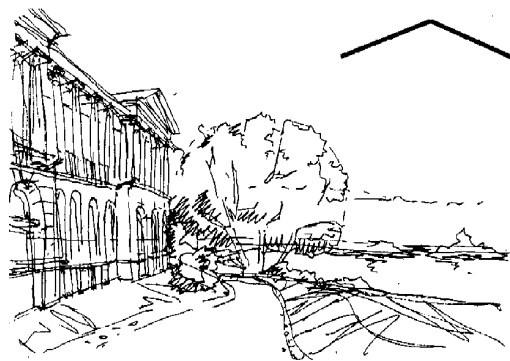
Здесь, пожалуй, самый насыщенный ритмический фрагмент композиции. Здесь рождается метафора борьбы тьмы и света и финальная победа света. Но этот свет уже не тот свет-абсолют, что был в барочной части. Свет преобразован. Здесь доминирует естественная, свободная природа, вдохновлявшая классицистов. И тяжелый камень цокольной части Камероновой галереи воспринимается как необходимая и естественная гармоническая антитеза этому свету.



Путь от пандуса вдоль Камероновой галереи образно близок пути вдоль дворца. Так же пространство и стена вступают в конфликт. Но здесь стена более тяжела и статична, портики верхней части в сильном ракурсе потеряли воздушность, а противостоящее пространство расчленено группами высоких деревьев. Нет того грандиозного столкновения, что было у дворца, нет и небесной ясности барочной части. Здесь царство естественной жизни, в которой гармонию рождают конфликты и их то или иное разрешение.

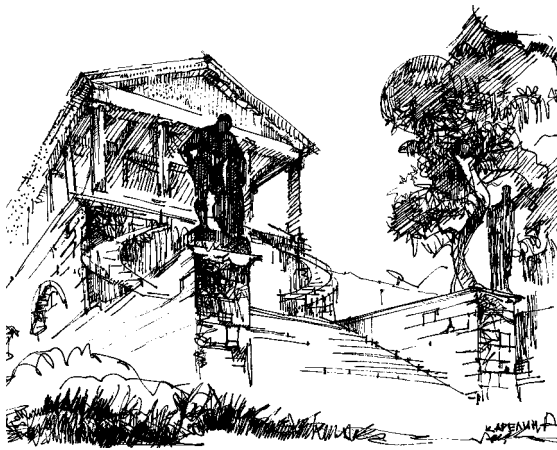
В соответствии с изменившейся метафорой меняется пространственный ритм. После прохода под пандусом ритм замедлился. Он стал более естественным и соотносится теперь со скоростью неспешно идущего человека. Дистанция движения определена длиной Камероновой галереи, ритмика – ее крупными членениями. На завершении идущего ждут несколько акцентов. Первый – резкое уменьшение ограничения слева: стена галереи заменяется более низкой стеной лестницы. Вместо камня стены появляется небо как пространственный намек на возможный левый поворот. Этот намек усилен статуей Геракла, работающей на поворот аналогично колонне восточного портика Эрехтейона, описанной Н.И. Бруновым¹¹⁰.

Второй пространственный акцент образован статуей Геракла, завершающей комплекс галереи. В этом месте в игру вступает еще одно действующее лицо – барочный Грот, купол которого завершает перспективу аллеи. Его первичная метафора пещеры в горе хтонична, но в манере барокко и рококо напряженный хтонизм сведен к легкой игре. Он возродился снова в период классицизма, апеллирующего к естественности и природности, в арках и сводах Камероновой галереи.



Путь вдоль Камероновой галереи

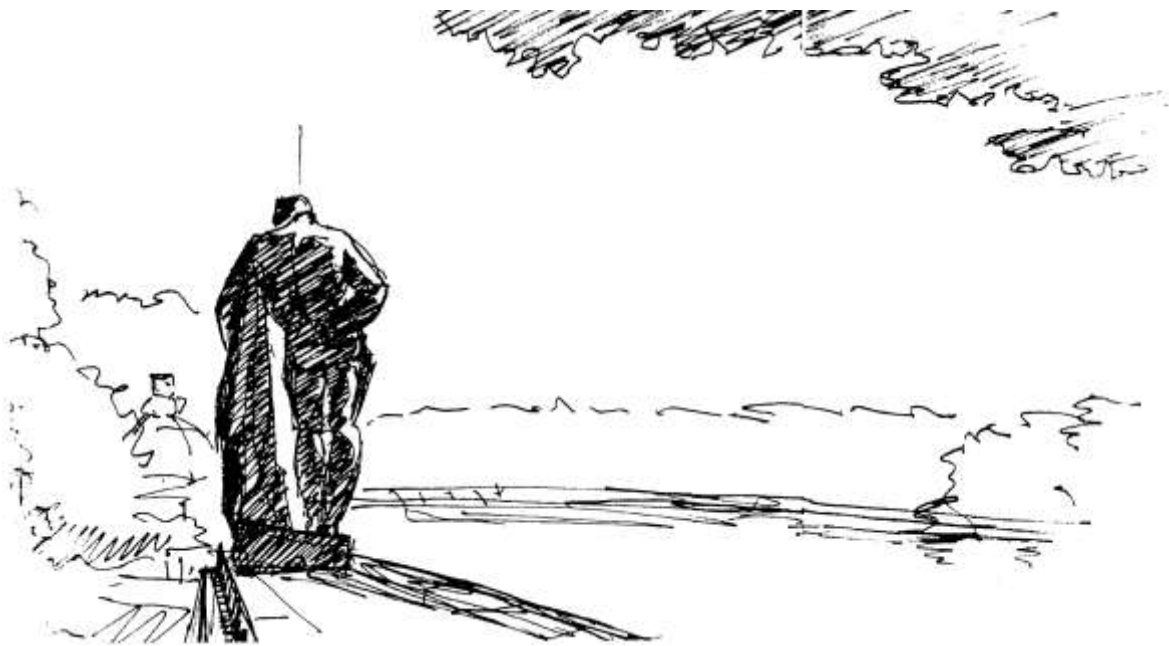
¹¹⁰ Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. М.: Искусство, 1988. - 255 с.



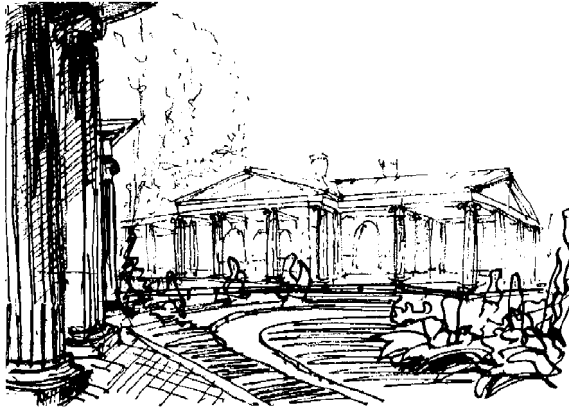
Статуи Геракла и Геры

Тема игры небесного и земного разрешается на верхней площадке Камероновой галереи. Аналогично портикам Эрехтейона галерея «выпустила» вовне скульптуры Флоры и Геракла. Они завершают пилоны лестницы. С расстояния, которое дает последняя терраса лестницы, каждая скульптура видна отдельно. Скульптура Геракла здесь явно доминирует. Она воспринимается на фоне озера и служит фрагментом, расчленяющим внутреннее пространство галереи и внешнее - озера.

Тяжелая скульптура фиксирует границу картины слева и подобно шарниру поворачивает взгляд в сторону водной глади. В этом смысле скульптура Геракла уподоблена Гроту, купол которого виден в глубине кадра. Тяжелая, статичная фигура Геракла контрастна легкости природного окружения - отражающей облака зыбкости воды и свету неба. Геракл здесь сродни пудостскому камню цокольной части галереи, которая осталась где-то внизу и дает о себе знать лишь фрагментом лестничного пилона. Этот хтонический гигант - последний оплот земли, выпущенный в небо. (Не случайно он держит в руке похищенные им у неба яблоки Гесперид). Земное и небесное снова вступили в игру-борьбу, обусловив своими метафорами эмоциональную насыщенность кадра.



Геракл, копия античной статуи. Раскрытие на озеро террасы Камероновой галереи



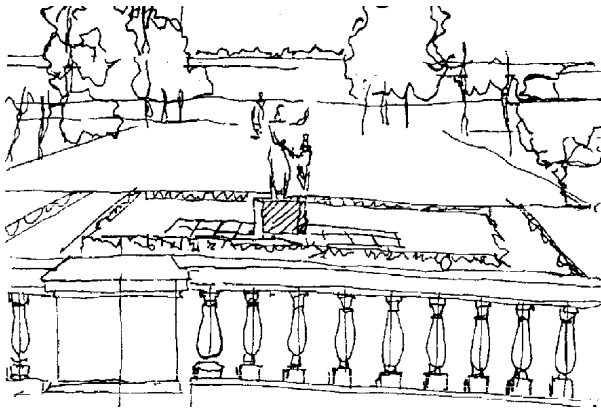
Ансамбль Холодных бань. Висячий садик. Слева – колонны Камероновой галереи

Но стоит зрителю пройти вдоль портика по террасе галереи к Агатовым комнатам, как его снова встречает мир небес. На противоположной озеру площадке, той, которую удерживают темные своды, образ неба снова вступает в силу. Здесь место Эдема - сада на горе. Портики Камероновой галереи в этом ракурсе снова обретают воздушность и небесность. Здесь галерея предельно прозрачна и легка. Она лишена своего тяжелого основания

и может беспечно «плыть» в небе.

Для небесной темы важно отметить, что все ограничивающие этот фрагмент элементы композиции - и дворец, и Агатовые комнаты, и сама Камеронова галерея - видны своими верхними - венчающими, т.е. небесными частями. Это особенно важно для образа «райского» небесного сада, сада, не касающегося земли, а потому приобретающего сакральную образность. Здесь доминирует тема воздуха и света. Небо-абсолют преобразовано и наделено игровыми качествами. Оно стало практически «своим» для поднявшегося до него человека.

Однако реминисценции абсолютного начала всплывут снова, хотя и на короткое время, в Гранитной террасе, которая раскрывается сверху, от Висячего садика. Она является композиционным продолжением пандуса и Рамповой аллеи, которая уходит в зеленую бездну большого парка. От Гранитной террасы к озеру спускаются партеры, напоминая о партерах и террасах дворца. Регулярность этого фрагмента относит его к «небесным» образам ансамбля. Но этот образ локальнее своего барочного аналога. Он будто погружен в естественный парк, преисполненный хтонических аллюзий.



Введенная в этот парк Гранитная терраса с партерами создает новый медиатор, который стыкует антиподы - регулярность интеллектуальных построений и живописность естественного начала. Мифопоэтическая игра небесного и земного продолжается, по К.Леви-Стросу, до полного исчерпывания оппозиций.

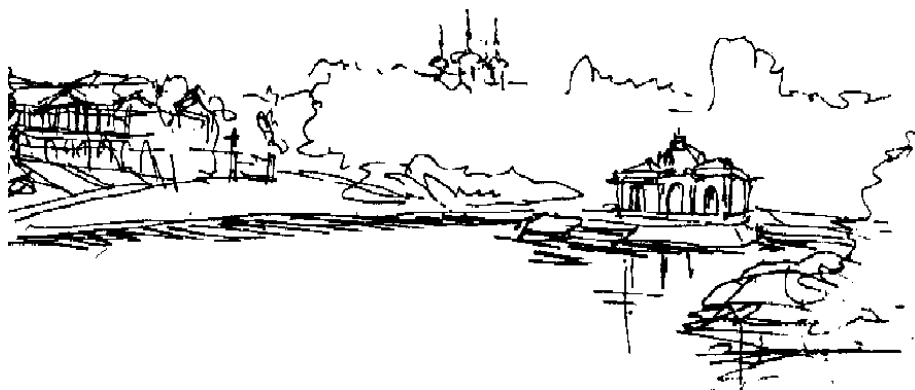
Гранитная терраса. Вид партера и озера от Рамповой аллеи

Подчиняясь могучей природе, этот искусственный фрагмент с его статуями греческих божеств, приобретает качество популярной в романтизме «руины».

Меланхолические «руины» в подобных парках встречаются как бы неожиданно и былая «небесность» их прообразов оборачивается игровой «случайностью». Это «вдруг» открывшееся видение «пустынного храма» или светлой долины «сквозь чашу древ», воспеваемое В.А. Жуковским, отмечает Д.С. Лихачев применительно к садам романтизма¹⁵⁰. Такой сад полон движения и надежды на неожиданную встречу. Такими встречами в Царскосельском парке становятся не только удаленные архитектурные включения, но и ансамбль дворца, и Камероновой галереи, открывающиеся из глубины и тьмы зеленых зарослей. «Видения», «сны» - важные ат-

¹⁵⁰ Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. - Л.: Наука, 1982. - С. 251.

рибуты хтонической природы пейзажного парка. В них видится «желанный исход» утомленной души. Такими желанными становятся и виды «небесного» ансамбля, преобразованные новыми переживаниями. В этом смысле прекрасным примером служит Рамповая аллея, связывающая через пандус архитектурный комплекс дворца и зеленый массив парка. Она проложена по верхним точкам рельефа и позволяет сверху видеть озеро и спускающийся к нему по склону комплекс Камероновой галереи. Крупные массы деревьев, обрамляющие аллею, становятся своеобразной рамой для восприятия «утонувших» в их зеленой бездне фрагментов ансамбля; вдруг всплывших романтических осколков-руин того, что когда-то мощно формировало регулярный, «огороженный» мир-космос.



Панорама ансамбля от озера

Таким образом, можно отметить, что принцип «гениальной коллективной импровизации», отмеченный Н.И. Бруновым¹⁵¹ относительно народного зодчества, в полной мере реализован в полноценно авторских интеллектуальных произведениях архитектуры. Космический образец в той или иной степени присутствует в создаваемых образах в виде архетипической парадигмы. Принимая или отвергая этот стереотип, творец, вольно или невольно, реагирует на него, включая его в свое творчество.

¹⁵¹ Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. М.: Искусство, 1988. - С. 216-236.



3.3. ОБРАЗЫ «НЕБЕСНОГО ГОРОДА» И «ТРУДНОГО ПУТИ». ДРЕВНИЙ КИЕВ

Небесный город – модель изначально присущая практически любому поселению. Она известна с глубокой древности – еще от городов Вавилона и Египта. Древняя Греция создала такой ансамбль на вершине небесного Олимпа, германо-скандинавские мифы говорят о небесном Асгарде с дворцом Валгаллой. Библейский небесный Иерусалим продолжает ту же традицию и предстает в достаточно подробном описании.



Киев. Ландшафт и структура города XII в.

Пространственные признаки «небесного града»: расположение в центре мира и фиксация этого центра вертикальной осью; пересечение в этом месте горизонтальных осей; ограждение града стенами, которые отделяют «мир» от «немира» (космизированный от хаотического, сакральный от профанного), наличие ворот, ориентированных по сторонам света, превазирование «солнечной оси», проходящей в направлении восток-запад¹⁵².

Небесный город всегда связывался с горой – центром и моделью мира, а гора отсылала к небу благодаря своей близости к нему.

В славянских представлениях гора олицетворяла небесные качества Перуна, а долина, расселина, русло реки – хтонического Велеса¹⁵³. Образы-оппозиции дополняли друг друга и выступали единством мира. Перун персонифицирует сеет, небо и небесный огонь, образ Змея-Велеса мифы связывают с миром предков, тьмой преисподней и с водой.

Мировая гора предстает также моделью Космоса с его трехуровневым вертикальным членением. Греческий Олимп или индийская Меру являют собой примеры таких гор-космосов. Космос может представляться и Мировым деревом; в скандинавских мифах – ясенем Иггдрасилем, уходящим корнями в подземное царство Хель, а ветвями — в небесный Асгард. Мировой яшень растет в центре «срединного» мира, связывая таким образом вертикальную ось с оградой, отделяющей «мир» от «не-мира». Таким же образом греческие мифы трактуют Зевса: не только центром и единством вселенной, но и божеством границ. Славянский фольклор сохранил эту традицию:

*«У нашего брата обгороджено...
Серед подвір'я – зелений явір,*

¹⁵² Немировский А. И. Этруски. От мифа к истории. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Элиаде М. Космос и история.

¹⁵³ Голан А. Миф и символ.

*Під тим явором - чорнії бобри,
На восиридки - ярії пчоли,
А на вершечку - сиві соколи» (укр.)¹⁵⁴.*

«Зеленый явор», растущий в огороженной усадьбе, воспроизводит все тот же традиционный космогонический мотив трехуровневого мира (черные бобры - низ мира, пчелы — средний уровень, соколы — верх мира) с выделением огражденной срединной части.

Система горизонтальных и вертикальных осей, выявляющих устройство мира, создавала структурный каркас «града». Как отмечалось, направления горизонтальных осей соответствовали сторонам света и закреплялись воротами в ограждающей «град» стене (характерны библейские описания небесного Иерусалима на высокой горе. В них постоянно присутствуют ворота, ориентированные по сторонам света). Говоря о воплощении этой системы в городе, О.М. Фрейденберг подчеркивает значимость ворот в «солнечной ориентации». Она соотносит движение ритуальных процессов через ворота с ходом солнца по небосводу¹⁵⁵.

В мифопоэтических представлениях ворота могут выглядеть длинным коридором, по которому солнце входит на небо, «огороженное» горизонтом. О наскальных изображениях круга-неба со входом-коридором пишет А. Голан¹⁵⁶. Мифология трактует горизонт как стену, ограждающую срединный мир-усадьбу от хаотического «не-мира». В скандинавской космогонии горизонт — это ресницы великана Имира, превращенные асами в ограду Мидгарда - «дивного» срединного мира.

Концепция библейского «небесного града» и ее языческая первооснова по-разному проявляются в разных условиях. В ландшафте киевского региона доминировала Старокиевская гора, увенчанная в X веке городом Владимира, а позже - городом Ярослава. Она была выше всех в регионе; ее вершина в метафорическом плане представляла небом. Она возвышалась над Днепром и отражалась в его водах. Гора росла из воды аналогично фольклорному мировому дереву: «Коли ... не було неба, Ні землі, / А но лем було *синє море!* А серед моря зелений явір...»¹⁵⁷. «Пребывание на такой горе возвышало человека; отсюда открывались захватывающие душу необозримые ландшафты. Старокиевская гора поразила воображение местных жителей и стала их священной горой, воплощением постоянства и благополучия, вечности и неизменности мира, символом бессмертия народа», отмечает Г. Н. Логвин¹⁵⁸.

Таким образом, Старокиевская гора могла восприниматься Мировой горой и моделировать мироздание. Такая гора, фиксирующая сакральную середину мира, служила местом привязки к мировой сакральности середины реального земного города.

Мифопоэтические представления о первоначале мира многократно моделируются на разных уровнях в ритуалах закладки города, храма, дома. Так, еще в «Оракулах Сивиллы» упоминается небесный Иерусалим - центр мира на уровне города. В его центре «блистает храм с огромной башней, касающейся облаков и видимой всем»¹⁵⁹. Этот храм ~ такая же небесная модель, как и город в целом. В городе Владимира такой моделью стала Десятинная церковь (храм Богородицы, 989—996 гг.). Г.К. Вагнер пишет о генетической связи между нею и языческим капищем X века, раскопанным неподалеку. Форма капища - круг, вписанный в прямоугольник - представляет собой, по Г.К. Вагнеру, древнейшую модель мира.

¹⁵⁴ Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі.- К.: Дніпро, 1988. - С. 62.

¹⁵⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. - М.:Наука,-1978.

¹⁵⁶ Голан А. Миф и символ.

¹⁵⁷ Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі.- С. 48.

¹⁵⁸ Логвин Г. Н. Киев.- М.: Искусство, 1982. - С. 11.

¹⁵⁹ Цит. по: Элиаде М. Космос и история.- С. 35-36.

Она ведет свое начало от египетской скинни, греческого омфалоса и круглого очага в мегароне как изображений центра (пупа) земли, места соединения макро- и микрокосма. Так, знаменитый омфалос Дельф — огромный камень, согласно мифу, поданный Кроносу Реей вместо родившегося Зевса, воспринимался центром античного греческого мира-космоса. Таким образом, мифологические представления о мире формировали систему медиаторов, в которую включались и город, и человек. Эти представления не ушли с развитием философии и переходом к христианству. Они лишь приобрели более сложные формы. Так, на смену космогонии римского Пантеона с его единым небом-куолом пришли базиликальные и многокупольные храмы. Они воссоздавали усложнившуюся иерархичность все тех же мифопоэтических представлений о макрокосме¹⁶⁰. В структуре Десятичной церкви соединилась языческая и христианская космогонии: круглый омфалос (омфалий), «идея круга» в подкупольном квадрате и крестовокупольная система¹⁶¹.

С увеличением размеров Киева после возведения города Ярослава роль космической модели перешла к Софийскому собору (1017-1037 гг.). Г.К. Вагнер пишет: «Образ Мира все более принимал строго иерархическую структуру, воплощением которой и был Софийский собор [в Киеве]. Соответствие всех иерархических связующих ячеек здания иерархическому же строю земного и небесного мира настолько полное (адекватное), что по нему можно судить о природе средневекового мышления вообще»¹⁶². Вертикальная ось собора, выражая оппозицию «верх-низ», символизировала и медиативную связь внешнего и внутреннего. Такая вертикальная ось вписывалась в индоевропейскую мифологическую традицию. Она нашла отражение и в дельфийском альтисе, и в римском мундусе, и в славянском святилище в Арконе. Серные пары Дельфийского оракула, выходящие из подземелья, так же связывали Низ и Верх, смерть и жизнь, прошлое и будущее, как и заглубленный в землю столпообразный арконский идол, и земляная выемка с жертвенным огнем Капитолийского мундуса в Риме.

Материализовались и горизонтальные оси. Верх Старокиевской горы с Софийским собором был отмечен крестообразным пересечением главных улиц города Ярослава. Они вели к четырем главным воротам города: Софийским (кон. X в.), Золотым (1037 г.), Лядским (1037 г.) и Жидовским (1037 г.). На направленность улиц наложили отпечаток условия сложного рельефа Старокиевской горы. Существенную роль сыграло расположение водораздела горы, вдоль которого прошла главная улица. Ее главенство в структуре города было отмечено Золотыми воротами¹⁶³ и фланкирующими Георгиевским и Ирининским монастырями с их монументальными пятинефными соборами (1051-1053 гг.). Они, как и Софийский собор, были возведены Ярославом Мудрым и все вместе составляли единый ансамбль. Ансамбль через город Владимира развивался к Днепру, включая ряд княжеских дворцов, монастырей, Десятичную церковь, Софийские и Киевские ворота.

С распространением Киева в юго-восточном направлении его медиативная структура получает такое же усиление, как при возведении города Ярослава. На верхней площадке Печерского плато в конце XI века воздвигается центральный ансамбль Печерского монастыря. Он повторяет ту же небесную модель. Его доминанта- Успенский собор (1073-1089 гг.), венчая вершину круглого холма, усилила оппозицию «верх-низ», соединяя как Миро

¹⁶⁰ Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. - М.: Искусство, 1993.

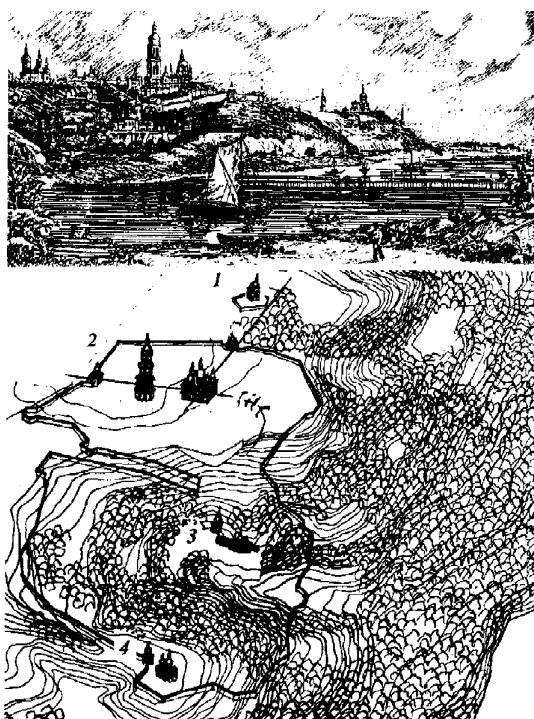
¹⁶¹ Там же. - С. 26-34.

¹⁶² Там же. - С. 53.

¹⁶³ Логвин ГН. Киев. - С. 37.

вое дерево эти антиподы. В свете телесности мифопоэтических представлений объем собора являл «скульптуру», которая соотносилась со скульптурой - Космосом в античной традиции. Это тело-скульптура, по А.Ф. Лосеву, должно быть оптимально «созерцаемо» глазом¹⁶⁴. И это условие идеально выполнено. Собор эффектно «созерцался» снизу при подъездах по Днепру и по дорогам в балках. При «созерцании» с этих мест прекрасно выражена и оппозиция «свет-тьма». Не менее ярко она выражается и при обратном обозрении - при взгляде на залитый светом Днепр. Она звучит и внутри собора. Его купол уходил в небо. Полусферическая форма купола повторяла форму небосвода. К небу динамично устремлялся собор за счет высокого центрального нефа и вытянутого мощного барабана. Г.К. Вагнер отмечает, что последние исследования говорят о пятиглавии Успенского собора. Это характеризует, по его мнению, общерусскую ориентацию собора¹⁶⁵, а значит, и его космогоническую символику.

Собор воспринимался на контрасте с погруженными в тень долинами, расположенными ниже площадками и, конечно же, с темными «пещерами». Ю.С. Асеев приводит легенду об огне, упавшем с неба на место будущего собора. Небесный огонь выжиг там растительность и «долину сътвори, якоже рвом подобно»¹⁶⁶. Здесь явно прочитываются мифологические представления о небесных качествах горы и о пещере, которая уходит во тьму подземного мира. Это - тема и римского мундуса, реализующего в античности те же представления.



Киево-Печерская Лавра. Вид с левого берега Днепра (XVIII в.). Пространственная структура Верхней и Нижней Лавры

У собора фиксируется и сакральное срединное пространство, где «встречается Небо с Землей»¹⁶⁷. Там проходит Мировая ось, стыкующая три уровня мифологического космоса. А. Голан считает перекрестье неолитическим символом земли, в том числе подземного мира¹⁶⁸. Реализованное на центральной площади Лавры, оно повторялось и в соборе. Ось пространства главного нефа, направленная с запада на восток, пересекалась с поперечным пространством трансепта. В месте этого пересечения в подкупольном «небесном» пространстве переживался финальный катарсис. Поэт А. Тарковский метафоризировал подобный купол:

«Могучая архитектура ночи!
Рабочий ангел купол повернут,
Вращающийся на древесных кронах,

И обозначились между стволами
Проемы черные, как в старой церкви,
Забывтой богом и людьми...»
(«Телец, Орион, Большой пес»)

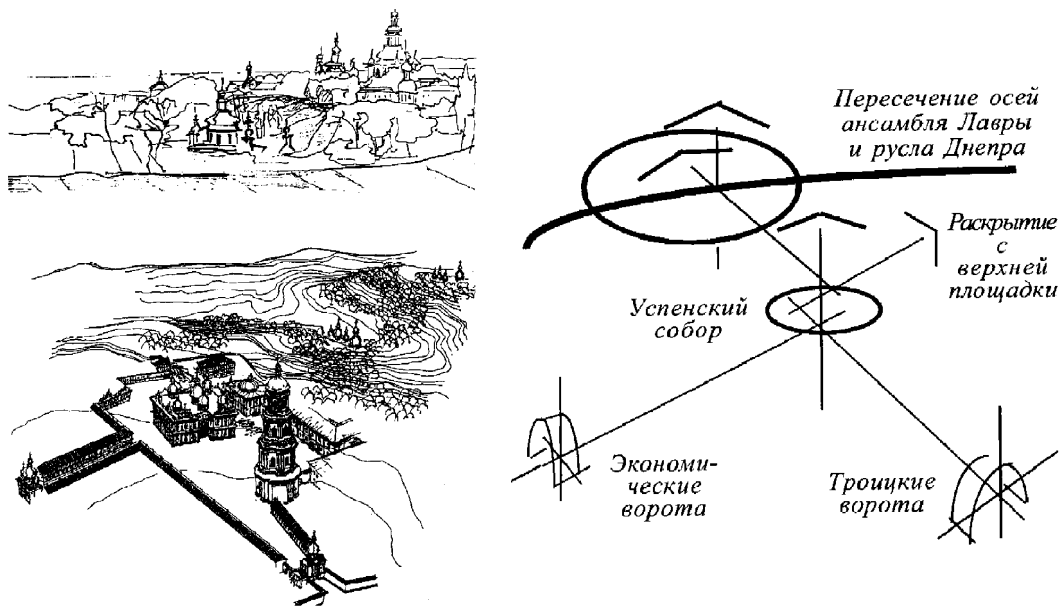
¹⁶⁴ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М.: Мысль, 1993. - С. 84.

¹⁶⁵ Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. - С. 60.

¹⁶⁶ Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. - К.: Будивельник, 1982. - С. 79.

¹⁶⁷ Элиаде М. Космос и история. - С. 43.

¹⁶⁸ Голан А. Миф и символ. - С. 126.



Панорама с верхней площадки Лавры. Общий вид верхней площадки в ландшафте

В соборе повторялась и тема ворот на пути к центру. Светлое подкупольное пространство в центре охватывалось затемненными нефами с коробовыми сводами. Они формировали крестообразное пространство вокруг купола-неба. Г.К. Вагнер соотносит базиликальные нефы с «реками», которые, по античной традиции, исходили из «центра Земли» отмеченного омфалосом¹⁶⁹. Роль такого медиатора-омфалоса в соборе играл поток света, льющийся из окон барабана в вертикальном подкупольном пространстве. Этот вертикальный столб света - «световая колонна» неоплатоников, являет собой Мировое дерево, а тьма нефов вокруг него семантически связана с мировыми водами — праначалом жизни. Роль Днепра в этой трактовке становится еще более важной. При этом усиливается объединяющее начало Мировой горы и Мирового океана, заложенное в ландшафте Киева. Воды Днепра, омывающие плато, уводят вниз, в подземный мир и противостоят взлету Успенского собора, как бы замершему на границе кручи.

В общей структуре монастыря так же нашли отражение и горизонтальные оси «небесного града», и «ворота», создающие «разрывы» в небесном ограждении.

Успенский собор объединил части Лавры - Ближние и Дальние пещеры и княжескую резиденцию в Берестове. Собор стыковал пространственные оси, объединяющие комплексы, расположенные параллельно Днепру. К Берестову вели Экономические ворота, к пещерам - вли Нижние ворота. В поперечном направлении на собор выходила пространственная ось от главных — Троицких ворот. Ворота формировали пороговые пространства, которые нужно было преодолеть, прежде чем вступить в сакральное пространство монастыря.

Идея пороговых пространств распространялась и на внешнюю, относительно монастыря, среду. Человек, подъезжая с севера, видел церковь Спаса - центр княжеской резиденции в Берестове. Она «кадрировала» глубинное пространство, завершавшееся Успенским собором.

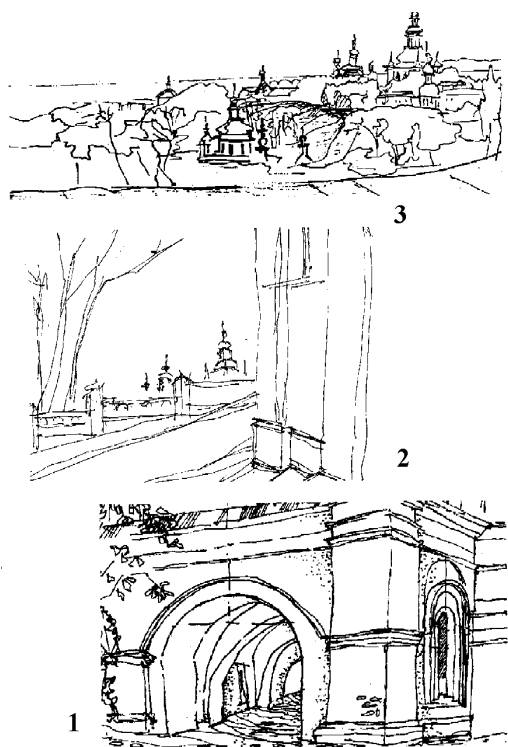
Использование периферийных церквей как мест отсчета, своеобразных порталов при движении к главному храму проявляется и в других древних городах. Так лее «кадрируют» новгородскую панораму периферийные Юрьев и Антониев монастыри. Движение по Волхову от Ильмень-озера сопровождается прохождением нескольких «порогов»-«ворот», формируемых последовательно Перынской церковью, Георгиевским собором

¹⁶⁹ Вагнер Г.К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. - С. 29.

Юрьева монастыря и церковью Спаса на Нередицком холме. Во Пскове тот же эффект создавала церковь Богоявления в Запсковье, фиксируя пороговое пространство на подъезде к Крому. Композицию Псковского ансамбля завершал Троицкий собор, видимый в глубине.

Система граничных пересечений в композиции Печерского монастыря. Центральное пересечение на площади с Успенским собором приобретает более сложную, по сравнению с идеальной моделью форму, поскольку пространство «обтекает» собор на пути к Днепру. Финал композиции формирует пересечение пространственных осей ансамбля и Днепра

При приближении к монастырю как к сакральному центру напряжение нарастало. Здесь посетителя и сейчас встречают ворота с темными глубокими сводами - своеобразная метафора коридора на границе небесного круга, отмеченного А. Голаном. Проход через их темные «лона» в мифологическом плане равносителен погружению в первобытный хаос, борьбе со смертью-тьмой и переживанию нового рождения. На своем уровне они снова осуществляют функцию посредника между мирами-оппозициями - внутренним и внешним, своим и чужим, сакральным и профанным. Мифологическое сознание воспринимало подобные пороговые ситуации как драматически напряженные ситуации «или/или» на пути становления героя¹⁷⁰. Переживаемый катарсис в этот момент в определенной мере близок финальному катарсису собора, где столкновение смерти и жизни более грандиозно и многозначно. Сакральность ворот-порогов монастыря или кремля подчеркивала надвратная церковь, переводя горизонтальность земного пути в вертикаль пути к небу.



Узлы продольной пространственной оси: Экономические ворота (1), Успенский собор и вид на Нижнюю Лавру (2) раскрытие панорамы Днепра и Нижней Лавры (3)

Соответственно, ворота Киевской Лавры получили завершения в виде надвратных церквей. Эти церкви создали вертикальные оси, которые на своем структурном уровне развивали идею мировой оси, фиксирующей середину мира-мезокосма. В данном случае продолжала работать мифопоэтическая медиативная структура, аналогичная заложенной в центре Киева и свойственная любому древнему городу. Ворота в ней могут быть семантически отождествлены и с городом, и с храмом, и с космосом.

Через ворота проходят пути движения, которые пересекаются у Успенского собора.

Путь от западных (Троицких) ворот к комплексам Нижней Лавры и к Днепру более сложен. В нем наиболее ярко прослеживается мифопоэтическая тема пути как преодоления препятствий. Это путь ритуальных шествий и путь, обозначенный «солнечной» семантикой «Небесного града».

«Постоянное и неотъемлемое свойство пути — его трудность», отмечает В. Н. Топоров¹⁷¹. Ценности мира, либо угроза, таящиеся в конце пути, порождают некое таинство, с которым должен соприкоснуться путник. Это таинственное, сакральное

¹⁷⁰ Мифы народов мира. - Т. 2. - С. 352.

¹⁷¹ Там же. - С. 352.

«там», противопоставленное привычному, обыденному «здесь» прекрасно воплотилось в композиции Лавры.

В соответствии с мифопоэтикой «пути» человека сопровождает впечатляющая пространственная пульсация. Она начинается от входного «курдонера» западных ворот и завершается пространственным выплеском в даль от площадки у нижних ворот, «где горизонт разорван и столкновение Космоса и Хаоса происходит непосредственно»¹⁷². На пути к столкновению Космоса и Хаоса, т. е. кульминационному моменту, человек проходит ряд порогов-препятствий в полном соответствии с мифологической традицией. И перед каждым порогом его сопровождают качественно различные пространства; различные по динамике и статике, по соотношениям света и тени, отношениям внутренних и внешних начал. Кульминация - горизонтальное раскрытие на Днепр и его результирующий катарсис - могут быть соотнесены с кульминацией в соборе, где пространство развивается вертикально. Объединяются вертикальная и горизонтальная оси одной метафорой - приобщением к высшим ценностям сакрального «небесного града».

Динамичный «курдонер», предшествующий воротам, сменяется низким, темным сводом под Троицкой церковью; в его теневой раме просматривается трапециевидный «коридор», ведущий к собору.

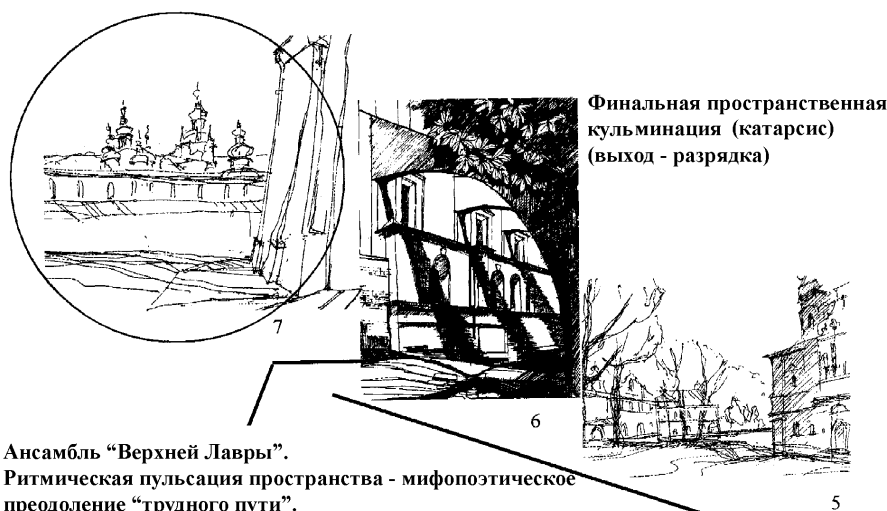
Высокая колокольня справа быстро уходит из поля зрения. Ее нижняя часть, воспринимающаяся в створе с основной обстройкой «коридора» не отвлекает от цели пути - собора. Затем пространство обтекает собор, распространяется вниз и, резко поворачиваясь под прямым углом, сопровождает посетителя до площадки у нижних ворот. Эта характерная часть пути отмечена мощными аркбутанами и гигантской подпорной стеной. Аркбутаны корпуса типографии, возведенные в «рациональном» XVIII веке, усилили мифологический эффект. Они подчеркивают хтонизм днепровской кручи и тот уходящий вниз разлом, который «сътвори» небесный огонь. Арочные формы на пути к кульминации ассоциируются в этом контексте с арочными формами интерьера собора и сводов ворот. Они же отсылают и к «лону»-пещере - выходу в мифологический Космос. Этому образу способствует резкое падение рельефа под аркбутанами. Оно заставляет путника испытать напряжение вертикального спуска и ощутить давящую мощь гигантской подпорной стены справа. Высокая стена, ориентированная на север, всегда погружена в глубокую тень. Эту тень она бросает и на узкий спуск под арками, и на стену типографии, погружая пространство во тьму Хаоса. Сегодня мощные кроны каштанов создают тень у входа под арки и дополняют эффект хтонизма. Здесь особенно ярко ощущается архетипическое погружение в лоно земли, в пещеру-«пещь» - в царство хтонического Велеса.

После узкого затененного прохода под аркадой происходит еще один крутой поворот. Пространство вновь расширяется, и земля уходит вниз и вправо. Это создает напряженный контраст между «Низом» и «Верхом» - «провалившейся» землей и открывшимся небом. Блеск куполов Нижней Лавры усиливает эффект и отсылает к понятию сакрального. Но путь ведет дальше вниз, пространство сужается, и небо вновь уходит из кадра. Впереди еще одни ворота - выход к нижним ансамблям и к Днепру.

Мифологический сюжет продолжает развиваться при выходе к «Ближним пещерам». Их «нижний мир» представляет вариант «верхнего мира». Повторяется мотив мировой вертикали, фиксирующей сакральную середину мира-мезокосма и ворот-«порога» на пути к ней. Вид на этот ансамбль открывается неожиданно - после резкого поворота дороги, спускающейся круто вниз. И этот «порог» отмечен «воротами» - колокольней и двумя фланкирующими зданиями, построенными позже. С этой позиции ансамбль Ближних пещер предстает внизу, на фоне днепровской воды, переходящей в небо. Спецификой места служит то, что небо предстает перекрытым кронами деревьев, растущих на вершине склона, и его «божественный» свет не ощущается главенствующим. Господствует «нижняя» ориентация комплекса, в которой доминирует тема воды. И в точном

¹⁷² Долгий В. М., Левинсон А.Г. Архаическая культура и город.

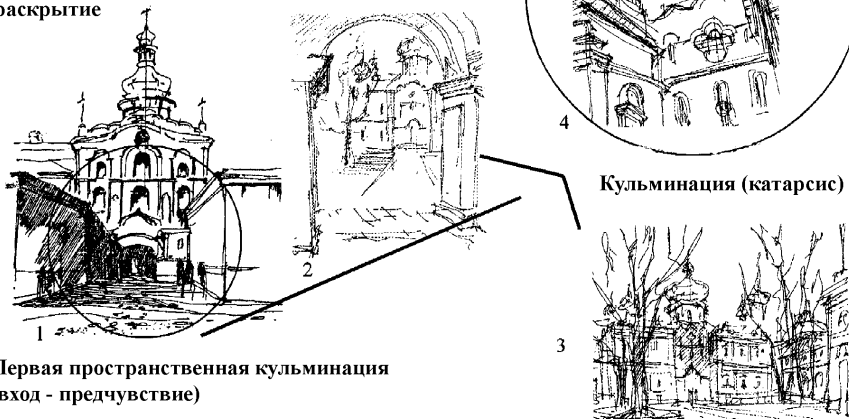
соответствии с ней купола церкви Воздвижения сдвинуты с оси симметрии кадра, а сама церковь имеет трехчастную, вытянутую вдоль глубинной оси композицию, подчеркивающую главенство внешнего мира. Следующий «порог» - прорезанные в ограде ворота — находится уже внизу. Вновь возникает фланкирующая стена, на этот раз - южная стена церкви. Церковные объемы, подчеркивая динамику пути, нарастают в сторону Днепра и резко останавливаются последним в ряду куполом и апсидой. Здесь возникает финальный «порог» -круто обрывающаяся вниз площадка. Дальнейший путь для человека невозможен, и его преграждают «кулисы» небольших часовен. Они расчлняют пространство площадки и фланкируют кульминационное раскрытие на Днепр, отделяя человеческое, личностное «здесь» от безличностно-космического «там». Этот последний «порог» предельно напряжен в силу огромного контраста миниатюрных «личностных» пространств площадки и «божественной» грандиозности открывшейся панорамы.



Финальная пространственная кульминация (катарсис) (выход - разрядка)

Ансамбль «Верхней Лавры». Ритмическая пульсация пространства - мифопоэтическое преодоление «трудного пути». Путь от Троицких к Нижним воротам:

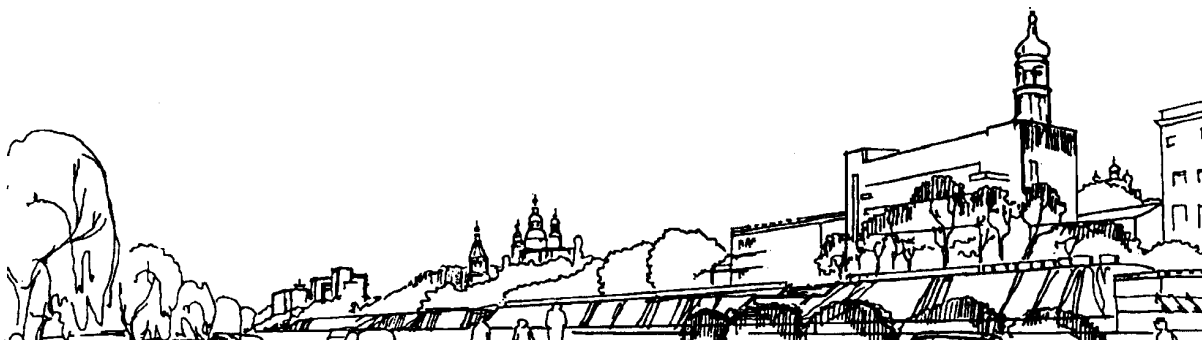
- 1 - 2. Троицкие ворота - главный вход в Лавру.
3. Вид на Успенский собор.
4. Кульминационный фрагмент собора (существующий)
5. Площадь за собором
- 6 - 7. Спуск к «Нижней Лавре» и финальное раскрытие



Первая пространственная кульминация (вход - предчувствие)

Кульминация (катарсис)

«Трудный путь» Киево-Печерской Лавры имеет три композиционных узла, первый из которых можно трактовать как «предчувствие» (вход), а два последующих как грандиозное действие, результат которого – эстетический катарсис. Трижды повторенная, последовательно нарастающая кульминация становится условием мифизации, художественного преобразования сюжета, перевода из «диспозиции» в «композицию», по Л. Выготскому, «от практического «Я» к идеальному «Я», по Ф.Л.Райту



3.4. СОЛЯНАЯ СИМВОЛИКА В ПРОСТРАНСТВЕННО-ОСЕВОЙ СТРУКТУРЕ ГОРОДА. СОЛЯНАЯ ОСЬ ХАРЬКОВА

Город всегда представлялся средоточием культур – предметом далекого мира, часто недоступного. Как альтернатива деревне город соотносился с небом, составлявшим альтернативу земле. Соответственно возникала и трансформировалась мысль о существовании альтернативном земному и город в этой идее занимал важное место.



Тема Рая как огороженного пространства в средневековых изображениях.

Влюбленные и бесенок в огороженном саду. 1478 г.

Волшебная роза. Новое благословение. Рукопись, XIII в.

Как отмечает А.В.Иконников: «идеально устроенный город метафорически представлял идеализированный образ государства и цивилизации подобно тому, как «небесный град Иерусалим» в тексте «Апокалипсиса» представляет рай»¹³⁴.

Традиционные представления о городе связывают его с миром как с более крупной

системой, и с более мелкими системами храма, жилого дома и др. Эта связь представляет нераздельное целое, которое не мыслится одно без другого. Объединяющей эти антиподы структурой служит пересечение осей, фиксирующих соляной цикл. Средокрестие, фиксирующее стык горизонтальной и вертикальной структур, проходит как основная тема и через храм, и через город, и является основой представлений о мифопоэтическом космосе.



Царицыно. В.И.Баженов, М.Ф.Казаков (реконструкция)

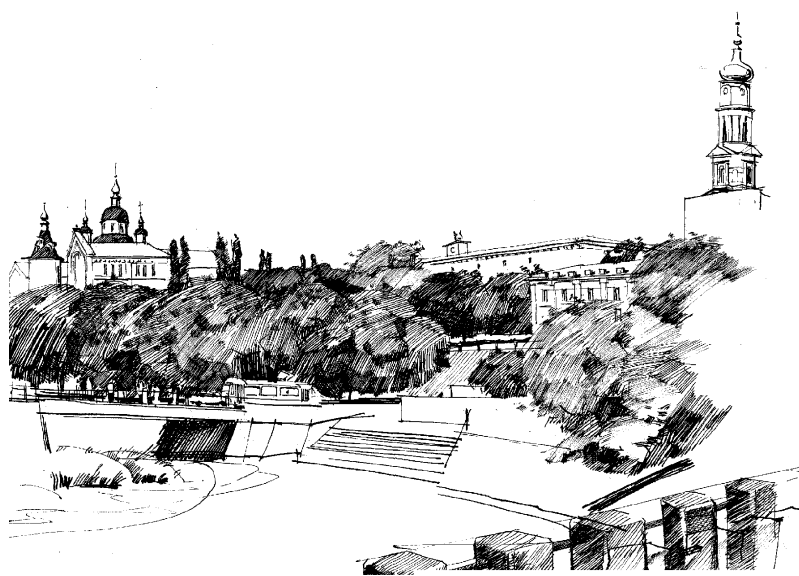
¹³⁴ А.В.Иконников. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура - С, 2004. - С.16-95.

Представления об идеальных городах разных эпох в своей основе содержали пересечение главных осей, реализованных в виде римских кардо и декуманос. Чем сложнее становилась культура, тем сложнее оказывался рисунок идеального города, но его основная схема сохранялась хотя бы в скрытом виде. Конечно, в древних городах это было проявлено более наглядно, подтверждено ритуалами и историческими свидетельствами. В современных урбанистических образованиях поиск солярных аспектов мог бы показаться странным. Но город – это развивающийся организм и в своей генетике несет то, о чем поколения его жителей давно забыли. Можно предположить, что некие черты солярности присущи многим историческим городам, но нивелированы позднейшими наслоениями. Специфическим примером подобной структурно-смысловой неоднозначности может служить «железобетонный» Харьков.

Возникший в середине XVII века в качестве форпоста на юго-западном рубеже государства Харьков, в настоящее время, казалось бы, не дает повода для подобных рассуждений. Его историческая структура традиционно считается радиальной. Однако в этой структуре явно выделяется основной крестообразный каркас, фиксирующий традиционные для мифоритуальной культуры направления: восток - запад и север - юг. Это средокрестие фиксируют вертикали Покровской церкви (1689 г.) и 80-ти метровой колокольни Успенского собора (1821-1844 гг., архит. Е Васильев, А Тон). В структуре города превалирует широтный диаметр - современное функционально-транспортное направление Холодная гора - Московский проспект - Тракторный завод.

Возможно, это совпадение актуальных функционально-экономических связей города и традиционных представлений о городе-небе произошло случайно. Возможно, случайным был факт ритуальных шествий, связанных с несением Озерянской иконы - значительной христианской святыни города. Икону торжественно вносили в город из расположенного на западе монастыря через Холодную гору.

Шествие двигалось в центр города к Покровскому монастырю по направлению широтного диаметра.



Исторические вертикали, акцентирующие центральное ядро Харькова

Характерно и то, что расположенная с запада Холодная гора представляет собой прекрасный плацдарм для восприятия панорамы центральной части Харькова. А из

центра города она и сейчас воспринимается границей, за которую закатывается солнце. Большинство исторических гравюр и фотографий показывают Харьков именно с запада, со склонов Холодной горы. Эта связь не могла быть не отмеченной нашими предками.

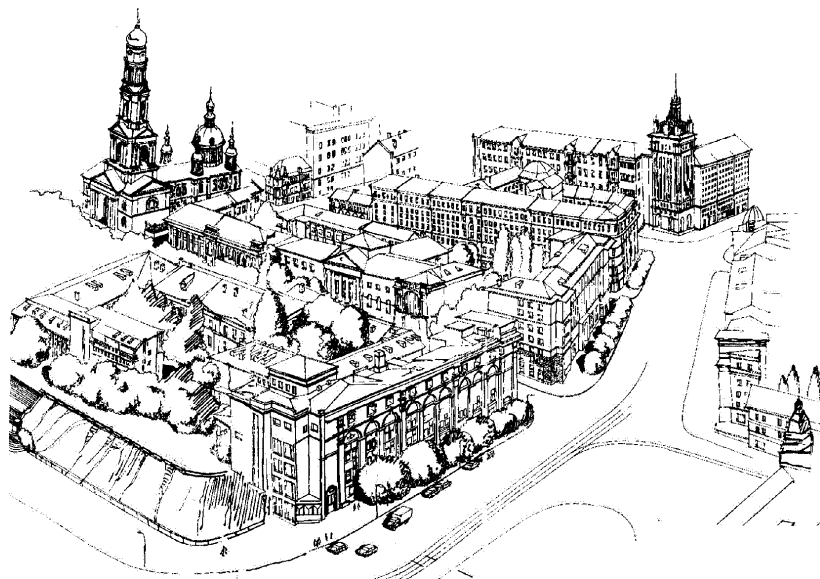
В XVIII веке направление восток-запад обеспечивало связь Харькова с одной стороны, с Новороссией и ее столицей Екатеринославом, с Полтавой и Киевом (сейчас ул. Полтавский шлях), с другой – с областью Войска Донского, Ростовом и Кавказом (сейчас Московский проспект). Оно же обеспечивало связь с Москвой, обусловленную системой почт, входившей в Харьков с востока (через Белгород и Липцы) (сейчас ул. Академика Павлова). Таким образом, на широтный диаметр города в конце XVII - перв. пол. XIX вв. приходилось основное сообщение, кото-

рое закрепились в топонимике улиц: на восток шла Московская (теперь Московский проспект), на запад Новороссийская, позже Екатеринославская (теперь Полтавский шлях). Это направление получило композиционное выражение в формировании пространственного каркаса города.

В основе этого каркаса лежит пересечение пространственных осей, сформированных ландшафтной средой. В направлении север-юг проходит ось Нагорного плато. Узкая оконечность плато, очерченного руслами двух нешироких рек - Лопани и Харькова как бы ставит пространственную точку в охватившем его обширном долинном пространстве. Вероятно, она стала центром притяжения нескольких слобод в долинах Залопанья. Эту точку в XVII в. зафиксировала Харьковская крепость, а несколько позже акцентировал Успенский собор, колокольня которого на долгое время стала архитектурной доминантой города. Меридиональная природная ось холма естественно пересекается с широтной осью, которую на западе фиксирует вершина Холодной горы, а на востоке - пологие холмы Салтовских плато.

В эту систему включаются оси главных улиц и дорог Харькова. Меридиональное направление Нагорного плато, было закреплено основной улицей крепости (сейчас - Университетская ул.), проложенной по водоразделу плато. Позже в этом же направлении протянулась Сумская улица. Однако жилые образования на плато длительное время не развивались. Поселения возникли и интенсивно развивались в западной и восточной низинах и структурно связывались с путями движений в этих направлениях.

В западном направлении, пересекая долину Лопани, вели от города три дороги, которые практически дублировали друг друга. Их направления обусловлены балками, по которым было удобно подниматься на крутую Холодную гору. При позднейших перепланировках они были заменены одной ровной «перспективой» - нынешним Полтавским шляхом.



Харьков. Центральная часть. Фрагмент территории бывшей крепости. Современное состояние

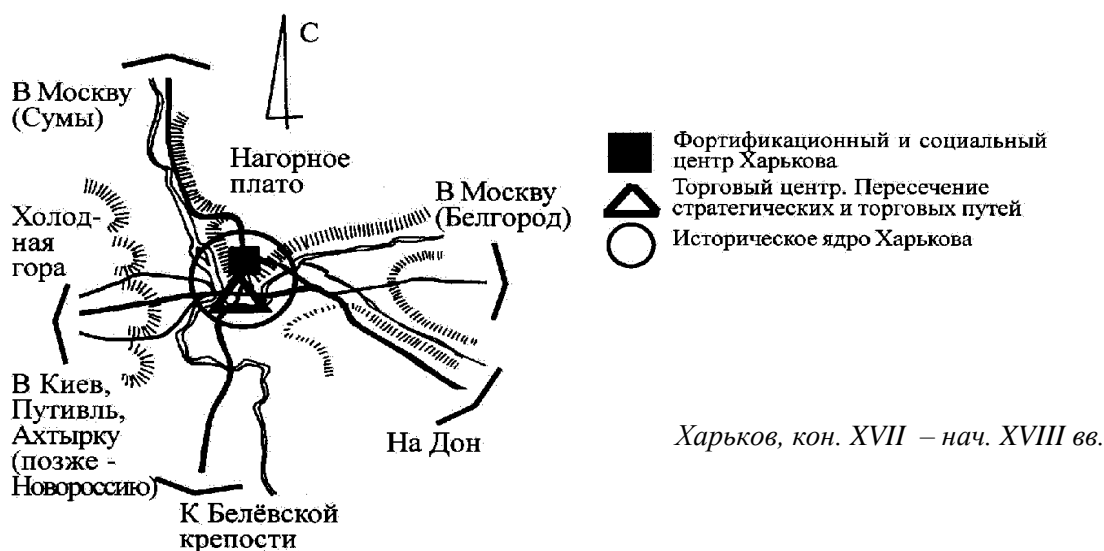
С востока трасса дороги шла к городу по водоразделу пологого плато и, затем - по обширной низине. На входе в город ее трасса раздваивалась. Одно направление по склону Нагорного плато взбиралось на его вершину (вероятно, к Московским воротам крепости).

Второе - огибало холм с юга и проходило под стенами крепости. Здесь образовалась торговая площадь, сохранившаяся до настоящего времени.

Пространственный крест завершала дорога на юг, к Белёвской крепости (нынешнему Краснограду), входившей в Южно-Украинскую линию укреплений. С этой стороны за пределами города образовался укрепленный форштадт.

Разветвления восточной и западной дорог и захарьковские и залопанские слободки, «севшие» на них, составили интересную архитектурно-пространственную композицию. На западе - в залопанской низине - разместились слободки, возникшие, вероятно еще до строительства крепости. Их центры были зафиксированы церквями - Благовещенской и Рождественской. Устроенная согласно генеральному плану «перспектива» прошла как раз между ними. Не-

сколько позже на ней, ближе к Холодной горе, построили Дмитриевскую церковь, а еще позже, уже в 19 в. - Озерянскую часовню на кромке Холодной горы с видом на город. Образованная система доминант представила собой структуру, в которой один элемент как бы передавал эстафету другому и вел путника до самого центра города. Часовня на горе фиксировала первую точку обзора - момент первой встречи с Харьковом. Она сверху внезапно показывала зрителю город и венец его центрального ансамбля, как бы вынесенный узким плато в середину широкой долины. Корона куполов и башен бывшей крепости, лежащая меж двух рек в середине огромного пространства делала сакрализованной ею город семантически близким небу.



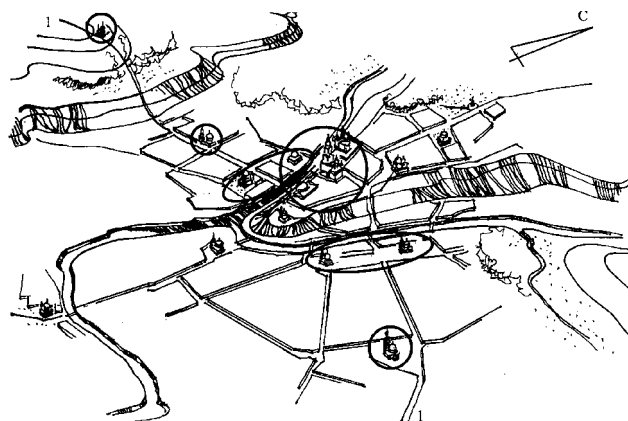
Следующую точку отмечала Дмитриевская церковь, расположенная внизу. Нижняя точка позволяла видеть те же вертикали соборов и башен, читавшимися на фоне неба. Этот второй акцент представляется особенно интересным. От Дмитриевской церкви весь ансамбль центрального ядра (бывшей крепости) предстал как бы в раме, образованной двумя церквями залопанских слобод. Благовещенская и Рождественская церкви, располагаясь практически на одной линии, параллельной реке и центральному холму, становились своего рода пропилями. Они создавали торжественный портал, который нужно было пересечь путнику. Этот портал был живописно «организован». Рождественская церковь, - более массивная за счет ее пяти куполов, отстояла значительно левее от центрального ансамбля, как бы оставляя в панораме воздух. Благовещенская - небольшая однокупольная, ограничивала центральный ансамбль справа, практически прижимаясь к нему. Таким образом, динамика открывшейся картины была направлена от массы холма к просторам долины. В настоящее время этот эффект потерян, поскольку Рождественская церковь разрушена, а Благовещенская перестроена со значительным увеличением высоты. Но в 18 и на рубеже 19 вв. их дуэт на въезде в город должен был производить яркое впечатление.

Такой же дуэт церковей образовался на восточном въезде. Он тоже был связан с разветвлением внешней дороги и размещением на ней поселений. Там расстояние между церквями было несколько большим, и смещение в южную – долинную – сторону относительно пути движения еще более асимметрично. И в этом случае существовала вынесенная на периферию церковь, фиксировавшая видовую точку. Ею стала церковь Св. Духа на Конной площади - новом социальном образовании на окраине города. Церковь была построена в ср. XIX в. на характерном повороте Ростовской дороги. В этом месте, в связи с интенсивным поворотом движения,

картина центра, мелькавшая ранее в дальних панорамах, открывалась «вдруг» прямо по оси движения. И, также как с запада, ее фланкировали две вертикали, придавая важность и семантическую многозначность встрече с городом.

Таким образом, можно говорить об интересной пространственной системе доминант, образованной в направлении широтного диаметра Харькова. Они образовали два пространственных портала, которые можно трактовать с точки зрения солярной семантики.

В южном, а позже и северном направлениях тоже возникали поселения и строились церкви, работавшие на общегородскую композицию. Но их ритм был более простым, как бы фоновым, по отношению к главному городскому диаметру.



*Композиция Харькова в перв. пол. XIX в. Узлы, фиксирующие широтную ось.
1-1 – широтный диаметр города*

Современная застройка, к сожалению, нивелирует эту композицию, оставив как напоминание лишь некоторые пространственные акценты. С востока от центрального ядра – это поперечная Московскому проспекту анфилада площадей Руднева - Фейербаха. С запада сохранилась площадь с перестроенной Благовещенской церковью, маленький сквер на месте Рождественской церкви и соединяющая их улица Энгельса, идущая поперек Полтавского шляха. И если восточный пространственный акцент еще может быть в какой-то мере и сейчас воспринят как «солнечное» преддверие центра, то западный, утонувший в застройке, утрачен безвозвратно.

Подобные потери неизбежны для крупного города. Однако оставшиеся следы прошлого все же могут еще служить путеводной нитью, связывающей современных горожан с глубинными аспектами человеческого естества. Весьма характерно, что более поздний центр Харькова – комплекс площади Свободы (пл. Дзержинского с ансамблем Госпрома) тоже имеет широтную ось как пространственную доминанту. При этом арки-проезды Госпрома служат своего рода «солнечными воротами» между расположенной с востока огромной площадью и западной частью города.

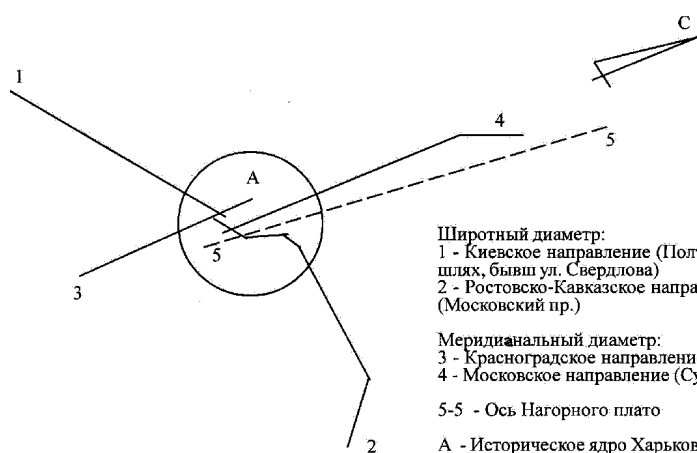
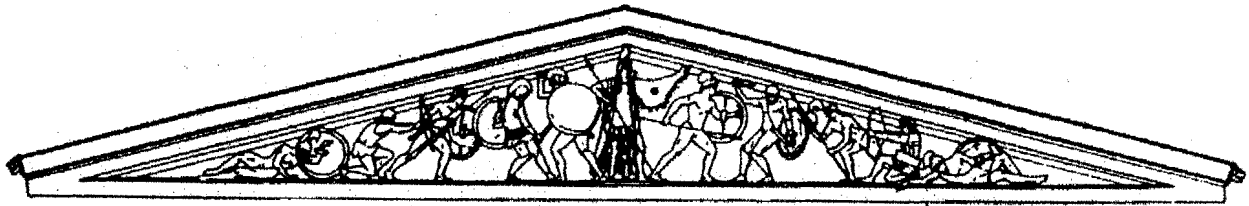


Схема структурных осей Харькова

- Широтный диаметр:
 1 - Киевское направление (Полтавский шлях, бывш ул. Свердлова)
 2 - Ростовско-Кавказское направление (Московский пр.)
- Меридианальный диаметр:
 3 - Красноградское направление
 4 - Московское направление (Сумская ул.)
- 5-5 - Ось Нагорного плато
 А - Историческое ядро Харькова



4. ИГРОВЫЕ СТРУКТУРЫ В КОМПОЗИЦИИ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

4.1. ИГРОВАЯ СТРУКТУРА КАК ГУМАНИТАРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ АРХИТЕКТУРЫ

Говоря о гуманитарной направленности архитектуры и, в частности, архитектурного творчества, важно обратить внимание на такой феномен человеческой природы как игра. Духовность – неотъемлемая категория гуманизма - предполагает, прежде всего, свободу человека в его мыслях и деятельности, свободу в возможности реализовать свои личностные качества. Игровая ситуация максимально располагает к такой свободе, поскольку снимает ограничивающие рамки, вводя принцип условности. Игра обусловлена конфликтом, т.е. столкновением интересов, вызванных положением или стечением обстоятельств. Л.Т. Ретюнских¹³⁵ выделяет три различные стороны существования игры в мире человека: эмпирический (правила и условия игры), экзистенциальный (переживание и осознание игры) и коммуникативный (субъект-объектные отношения).

Подчеркивая исключительно духовную специфику игры, Й. Хейзинга отмечает: «Логический рассудок словно говорит нам, что Природа могла бы дать своим детям все ... полезные функции разрядки избыточной энергии, отдыха после напряжения сил, приготовления к испытаниям жизни и компенсации несбывшихся желаний, на худой конец в форме чисто механических упражнений и реакций. Но нет, она дала нам Игру, с ее напряжением, с ее радостью, с ее шуткой и забавой...

Реальность, именуемая Игрой, доступна восприятию любого и каждого... Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру – нельзя

Но хочется того или нет, признавая игру, признают и дух. Ибо игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное... С точки зрения детерминированно мыслимого мира, мира сплошного взаимодействия сил, игра есть в самом полном смысле слова «superabundans» («излишество», «избыток»). Только с вмешательством духа, снимающего эту всеобщую детерминированность, наличие игры делается возможным, мыслимым, постижимым»¹³⁶.

Игру принято считать таким видом человеческой деятельности, который отражает (воссоздает) другие ее виды. Деятельность-игра проходит в измененных по сравнению с действительностью условиях (в условиях мнимой, экспериментальной ситуации). Для деятельности-игры характерна двуплановость: серьезность и условность.

¹³⁵ Ретюнских Л.Т. *Философия игры* / Л.Т. Ретюнских. 2-е изд. – М.: Вузовская книга, 2005. – 256 с. С. 6-7.

¹³⁶ Хейзинга Й. *Homo ludens. В тени завтрашнего дня.* - М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 5992. – С. 11-12.

Современной культуре присуща чрезвычайная ироничность, интенсивная переоценка ценностей. В связи с этим в ней активно выражены игровые – агональные (конфликтные, состязательные) качества. Конструктивизм сменяется деконструктивизмом, структурализм – постструктурализмом, который со временем эволюционирует в постмодернизм. Каждый следующий отменяет предыдущий, высмеивая и пародируя. Альтернативой рациональному стала «постмодернистская чувственность» – видение мира как хаоса, который лишен причинно-следственных связей и иерархической соподчиненности. Голландский исследователь Д.Фоккема утверждает, что если постмодернизм предполагает существование модели мира, то эта модель базируется на «максимальной энтропии», на «равномерности и равноценности всех конститутивных элементов»¹³⁷.

В отношении к этой актуальности интересной является мысль М.Хайдеггера о необходимости ощутить мир как целостность, как «здесь-бытие». Это ощущение, по М.Хайдеггеру, охватывает мир в единстве его прошлого, настоящего и будущего. Такая модель мира, ориентированного на целостность, конечно, не совпадает с требованиями постмодернизма. Эта культура не принимает любую тотальность, даже если это часть человеческого сознания. (Отсюда идет эпатажность постмодерна, как и многих «переломных» культурных феноменов). Но есть здесь и то, что привлекло постмодернизм. Особую роль в тотальном охвате «здесь-бытия» играет поэтический язык, который намекающими ассоциациями восстанавливает «действительный» смысл слова. Эта «действительность», - действительность искусства и, стало быть, игры

Постмодернизм дал повод серьезно заговорить об игровой специфике архитектуры. Игровой принцип, при этом, отмечается как один из основополагающих принципов явления в целом, распространяемого и на архитектуру. Однако, игровое начало не замыкается только постмодерном (в том числе и архитектурным). Еще М. Бахтин писал об игровом характере культуры средневековья, а О. Фрейденберг и Ф. Лосев отмечали игровые - агональные аспекты культуры античности. Все эти ученые рассматривают игру как некое средство познания мира на чувственно-эмоциональном мифопоэтическом уровне. То же отмечают и исследователи постмодернистской культуры. «Игровой принцип» как универсальную культурологическую позицию разделяют О.Шпенглер, М.Хайдеггер, Ортега-и-Гассет, Й. Хейзинга, Г. Гессе и др. мыслители XX века. Несомненно, это общекультурное качество должно касаться и архитектуры как явления в целом.

С точки зрения эстетики игровая структура свойственна всякой деятельности, когда эта деятельность рождает бескорыстное удовольствие от самого процесса деятельности. В архитектуре, соединяющей функционально-утилитарные и эстетические аспекты, подобной деятельностью является процесс восприятия ее художественных качеств потребителем или само художественное творчество архитектора. Художественное же творчество всегда соединяет целесообразную деятельность и деятельность игровую.

Однако современное положение в архитектурной практике таково, что художественный элемент занимает все меньше места, особенно в сфере архитектурной теории. Рационально-утилитарные установки доминируют. Архитектура становится все более бездуховной. Ибо духовность состоит не в проектировании церкви, а в обращении архитектора-человека к своим изначально человеческим качествам. Актуальнейшим же качеством любого человека является тяга к реализации собственного творческого потенциала.

Именно в силу этого зритель, наравне с автором, каждый раз «создает» произведение искусства, разгадывая его вечную загадку. Игра словами – искусство поэзии, игра архитектурной речью¹³⁸ – искусство архитектора.

¹³⁷Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996. - С. 212.

¹³⁸ Понятие архитектурной речи как структуры пространственно-световых сочленений разработано д-р архит. В.Л.Антоновым.

Кант сформулировал понятие «свободная игра». Этим понятием он обозначил специфическую особенность красоты – ее двойственное существование, т.е. существование одновременно в двух планах - реальном и условном. Наслаждение искусством, по Канту, - это соучастие в игре. Он писал: «Существует такая видимость, с которой дух играет и не бывает ею разыгран. Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковверных, а выражает истину».

Ф. Шиллер рассматривал игру как свободное раскрытие сущностных сил человека, как деяние, в котором человек утверждает себя в качестве творца РЕАЛЬНОСТИ ВЫСШЕГО ПОРЯДКА.

Учитывая базирующуюся на архетипах мифологичность мышления человека вообще и мифологичность любого художественного проявления (искусства, архитектуры) «истина» Канта или «реальность высшего порядка» Шиллера – может рассматриваться как идеальная модель-архетип, выражающая представление о мировой гармонии или космической упорядоченности. В традиционных культурах такая упорядоченность мира выражалась как «Мировая гора», «Мировое дерево», «Небесный город», «Небесный Иерусалим» и т.д. и, как утверждает К.Линч, продолжает присутствовать в современной архитектуре. Это тот упорядоченный, космологизированный мир, который архитектор каждый раз создает своей деятельностью из мирового Хаоса и который потребитель адекватно воспринимает как модель мифопоэтического Космоса. Таким образом, мифопоэтическая модель мира выступает традиционным “прототипом”, который лежит в основе любой игровой деятельности.

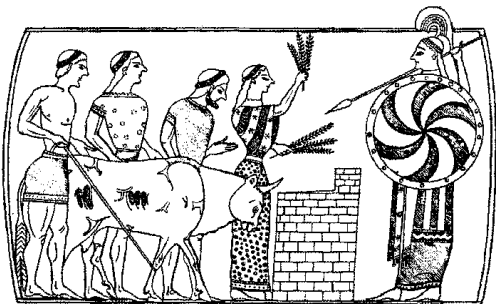
В связи с этим, интересно приводимое С.С. Аверинцевым рассуждение о семантике переименования города Византия в Константинополь. Культурное пространство античной Римской империи мыслилось современниками совпадающим с границами мироздания. Император-философ Марк Аврелий говорил о нем как о «Зевсовом полисе». Полис, который, по Аристотелю, должен был «обозримым» с вершины его акрополя, мыслился равновеликим миру. Эта конкретно-чувственная обозримость становилась абстрактно-образной, и «Рим» заменял собой «мир». Даже после реального падения Рима в 476 г. семиотический знак его власти над миром (или, собственно, мира) продолжает существовать. Ни варвар Одоакр, ни остготский король Витигис не могут себе позволить претензии на этот знак. Так, Витигис, ведя войну с Юстинианом, продолжает чеканить монеты с изображением своего противника; «знак власти непрерываемо принадлежит последнему... «Священная Римская империя германского народа» - эта позднейшая формула отлично передает сакральную знаковость имени города Рим»¹³⁹. Этот феномен звучит и в переименовании восточно-греческого Византия. Византий, лишившись имени. Лишился и своего прошлого. Новый город получает титул «Новый Рим», а, стало быть, и семантику «Зевсова полиса» - мира. Как замечает С.С. Аверинцев, в данном случае церемониальный ритуал выступил заменой войне. В его основе лежала идея узнаваемого идеального прототипа.

Известный в игровой деятельности «метод прототипов» подразумевает два аспекта: во-первых, осознание прототипа (или соотнесение чего-то с прототипом); во-вторых, принятие решения путем критики прототипа. Этот метод прекрасно описывает процесс творчества как игровой процесс, связанный с узнаванием или разгадыванием. В данном случае «узнаванию» подлечит архетипическая модель мира как гармонизированного, упорядоченного пространства. В качестве ярчайшего примера такой «космической» упорядоченности может быть представлена, например, античная архитектура, и в частности – Афинский акрополь. Его космогонические метафоры широко известны. О них писали и филологи (О. Фрейденберг), и архитекторы (Н. Брунов, В. Антонов и др.).

¹³⁹ Аверинцев С.С. Знак, знамя, знамение. //Поэтика ранневизантийской литературы. - М., CODA, 1997. – С. 114-119; с. 116.

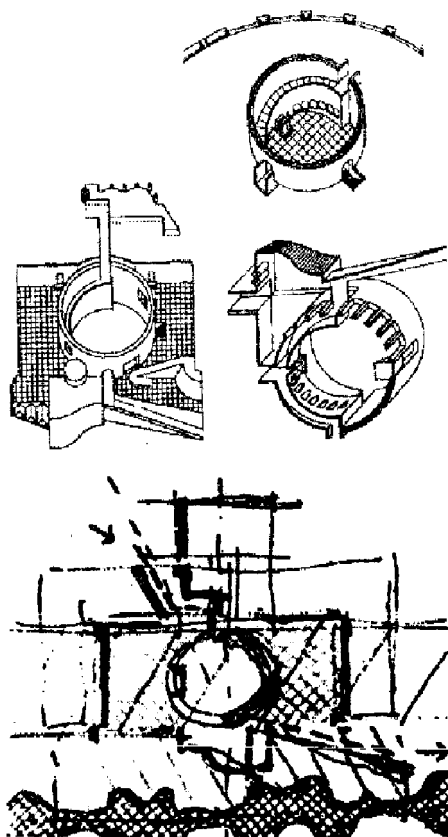
Г.-Г. Гадамер отмечает: «Игра выводит играющего за пределы его субъективности, указывая на бесконечно превосходящую его реальность. Художественное произведение есть способ раскрытия этой реальности, а не проекция субъективности художника»¹⁴⁰, «В нем чудо того порядка, который мы именуем космосом»¹⁴¹. Здесь реализуется главный принцип игры: удар – ответный удар (восприятие – узнавание, загадка – разгадка).

Ритуальность подобного действия и его мифологическая семантика детально исследована. Игра, по Й. Хейзинге, «Священный ритуал и праздничное состязание – вот две постоянные формы, в которых культура вырастает как игра и в игре»¹⁴². Ритуал, воспроизводящий космогонический цикл, как непереносимое условие восприятия пространства рассматривает К. Линч. Важным моментом подобных ритуалов является шествие, прохождение некоего пути с преодолением преград. На этом принципе, например, строятся Элевсинские и Панафинейские шествия, лежащие в основе композиции Афин.



*Тема шествий в античности.
Панафиней с принесением жертв Афине*

Тот же принцип шествия лежит в композиции Древнего Киева и других ансамблей. С кем же соревнуется человек в этих ритуалах-шествиях? О. Фрейденберг описывает подобные ритуалы как моделирование борьбы солнца и тьмы, иначе говоря, борьбы жизни и смерти; борьбы, которая каждый день разыгрывается на небосводе. Участник шествия, проходя через ворота, портики, арки, мост или затесненное пространство каждый раз переживает момент героического преодоления смерти (поглощения тьмой и узостью) и рождения заново. В этом – напряженность ритуального пути и игровая непредсказуемость результата. Наградой в этом поединке выступает жизнь героя.



*Дж. Стерлинг. Художественная галерея в Штудгарте. Ротонда, эскиз плана*¹⁴³

Современный человек не утратил этого архетипического переживания. Оно оказалось закомуфлированным рациональной логикой, но малейший эмоциональный всплеск способен вызывать его вновь и вновь. Мы можем смеяться над ним, но подавить его не способны. И оно

¹⁴⁰ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. - 368 с.

¹⁴¹ Там же. - С. 239.

¹⁴² Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.

¹⁴³ Рис. галереи в Штудгарте даны по кн. А.В. Рябушина «Новые горизонты архитектурного творчества...».

проявляется в архитектурных произведениях. Так, Дж. Стерлинг в штудгартской картинной галерее использует эффект пути и преодоления, хотя и переосмысливает его в иронической манере постмодерна. Архитектор создает архетипический образ неба в виде доминирующей освещенной солнцем ротонды, к которой ведет длинный «путь» (на архетипичность этой формы указывает А.В. Рябушин в своем исследовании постмодернистской архитектуры¹⁴⁴).

Вход к заветной цели акцентирован «римским» порталом – легко читаемым знаком ритуального «порога», как разделительного акцентного пространства на границе миров. Но здесь автор готовит загадку, – зритель поставлен в проблемную ситуацию: портал не ведет к цели. Рождается типичная метафора постмодерна – «небо» недостижимо; архетипически заданное ожидание космической гармонии не реализовано. Следует новый путь вокруг ротонды к другому входу на противоположной стороне и в другом уровне. Таким образом, «реальность высшего порядка» заявлена здесь как бы «от противного» - она не дается рассчитывающему на нее человеку.

По В.Л. Антонову¹⁴⁵ язык архитектуры составляют пространственно-световые соотношения. Их «игра» сродни игре вербального языка в поэзии; пространственно-световые соотношения пространства порождают ту же космогоническую метафору соотношений жизни и смерти. Они включаются в игру, которую, по Канту, ведут воображение и рассудок. Рассудок улавливает и оценивает ритм пространственно-световых акцентов, а воображение перерабатывает их в метафору напряженной игры, которую ведут тьма-смерть и свет-жизнь.

Архитектурное воспроизведение игровых метафор

Как отмечал Гете, действительность и ясная логика одинаково присущи законам поэзии, законам природы и законам мифа. В «Фаусте» Гете писал, что миф, как и поэзия, отражает то, «на чем держится глубинное единство мира», что, в конце концов, ведет к пониманию высшей истины. Такую «истину» может дать лишь эпоха, для которой мировосприятие еще не скрыто за иронией, а карнавальность и игра идут от искренней радости и детского удивления миру; эпоха, которая полноценно ориентирована на метаповествование, где прошлое, настоящее и будущее всегда вместе. Соединяясь, они вспыхивают в пиковом месте, превращая в восприятии человека произведение искусства, в том числе – искусства архитектуры, в символ единого, целостного мира. Постмодернистский принцип двойного кодирования здесь работает на более глубоком уровне, когда, через метафору, реальная действительность воспринимается как «реальность высшего порядка».

В этом смысле интересно проанализировать памятник эпохи украинского барокко – церковь св. Екатерины в Чернигове. Это камерное сооружение, органично вписанное в ландшафт, своим пространственно-световым языком создало замечательный миниатюрный рассказ, где воссоздано традиционное представление о мире. Она - одна из многих реализаций модели мира, мыслимого как уравновешенный и упорядоченный мир-космос. Для этого произведения архитектуры характерны и игра, и карнавальность, но также и логика, и целесообразность, причина и следствие; и одно не противоречит другому.

Екатерининская церковь – представляет традиционное, еще, в сущности, средневековое мировоззрение народа. (Й. Хейзинга отмечает существование в Европе средневековых взглядов значительно позднее хронологического конца средних веков). Церковь принадлежит к типу пятикамерных центричных храмов рубежа XVII-XVIII вв. Эти храмы замыкают собою длинный ряд трансформаций пространственного решения культового здания срубного типа. Специалистами отмечается древность и традиционность таких симметрично-центричных композиций и

¹⁴⁴ Рябушин А.В. Новые горизонты архитектурного творчества. 1970-1980-е гг. - М.: Стройиздат, 1990 - 327 с.

¹⁴⁵ Антонов В. Л. Градостроительное развитие крупнейших городов.- К.-Х.-Симферополь, 2005. - 644 с.

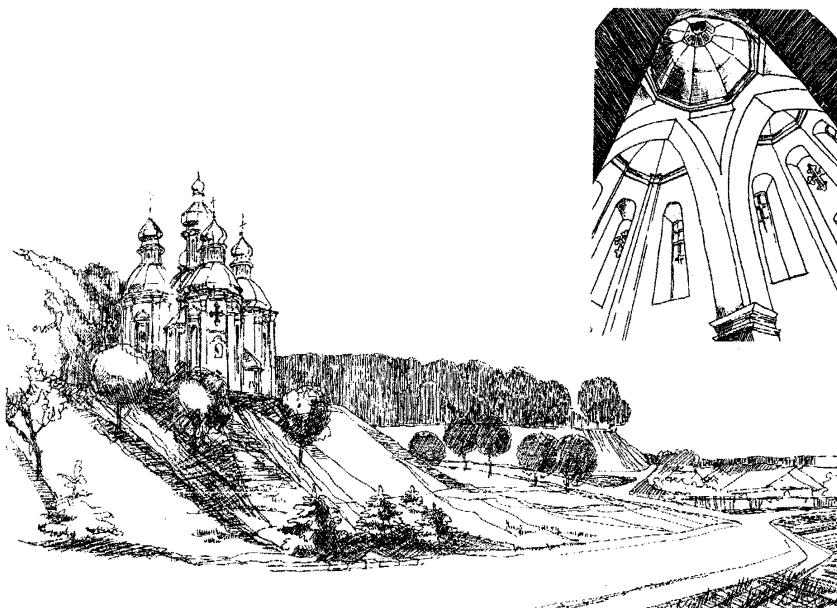
их генетическая связь с деревянной клетью-срубом – древнейшей структурной единицей, которая лежит в основе и жилья, и оборонных укреплений¹⁴⁶. Не случайно издали эти величественно-нарядные храмы напоминают крепостные башни.

Украинский пятикамерный безстолпный храм имеет решение, которое соединяет его с окружающим миром. Его интерьер пронизан светом, который льется с неба, а в экстерьере взлет к небу начинается прямо от земли. Он передается через вертикали пилястр, уступы камер, заломы куполов. Но начинается тема взлета еще ниже, из глубин земли, потому, что собственные архитектурные формы обязательно дополняются формами ландшафта. И как в украинском ландшафте нет экзальтации, так ее нет и в торжественно направленном вверх храме. Вертикали камер-объемов гармонично уравновешены горизонтальными карнизами. Карнизы обвивают скульптурно выпуклые камеры храма и заломы куполов. Их мягкая извилистая горизонтальность родственна горизонталям того же ландшафта - реки, холмов, горизонта. Эти формы, как правило, хорошо видны от храма, который господствует в большом открытом пространстве.

Земля и небо, - диалогические стихии, с которыми взаимодействует храм на глобальном, космическом уровне, - становятся для него, своего рода, партнерами в игре. Возможно, древний срубный тип храма несет в себе сугубо специфический региональный архетип пространственного видения, инвариантом которого является универсальный образ неба, «небесного града», небесного порядка - космоса. (В связи с универсальностью инвариантного образа интересно отметить единство построения пятикамерного украинского храма и средневекового «храма Грааля», изображенного Вольфрамом фон Эшенбахом в эпосе «Парцифаль»).

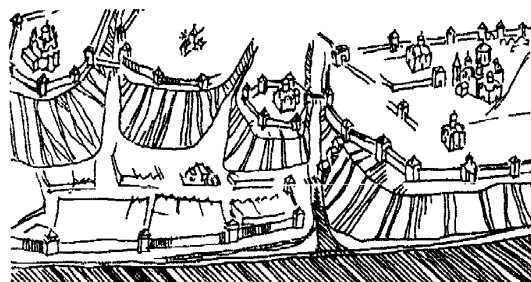
В архетипических отношениях неба и земли содержится представление о мире-космосе как об определенном единстве противодействующих начал. Их пространственные отношения создают модель мира, которая содержит в себе целостность универсума, единство «прошлого, настоящего, и будущего», по М.Хайдеггеру. Индоевропейская культурная традиция зафиксировала эту модель в сюжете «Грозового мифа». В славянской интерпретации мифа громовержец Перун после продолжительной борьбы поражает с вершины горы своего змеевидного противника - персонифицированную землю в ее хтоническом качестве. Их отношения варьируют универсальное противостояние Неба и Земли, света и тьмы, или, по К. Леви-Стросу, противостояние жизни и смерти. Эта «история» пронизывает мир, метафоризируя его и стимулируя через метафору видеть скрытый, «спящий», по Ж. Дерриде, остаточный смысл в вещах, казалось бы, далеких от словесной истории.

Чернигов. Екатерининская церковь. Общий вид и подкупольное пространство интерьера



¹⁴⁶ Цапенко М.П. Архитектура левобережной Украины XVII-XVIII веков. – М.: Стройиздат, 1967. – С. 147.

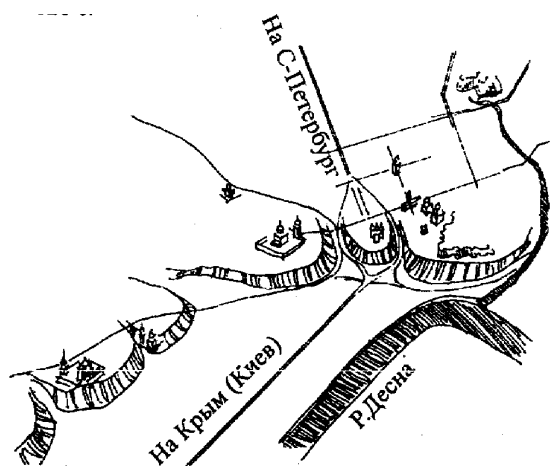
Наиболее выразительно несет в себе эти космогонические отношения ландшафт: вершина горы, как правило, ассоциировалась нашими предками со светом, небом и небесным божеством, которое утверждает порядок жизни людей, а глубокая долина – с тьмой бездны, беспорядочным и беспорядочным миром смерти. Человек подхватывает эту метафору в своих произведениях. Архитектурной интерпретацией неба чаще всего становился храм или город, которые были сформированы в соответствии с конкретными представлениями о космическом порядке. У индусов таким образом был небесный город Индры, в христианской традиции - библейский небесный Иерусалим. Немалую роль здесь играло расположение на горе, ориентация по странам света и логическая ясность пространственного решения.



Чернигов XIII в. Фрагмент. По реконструкции А.А. Карнабеда

Светлый, логически устроенный храм св. Екатерины включился в космическую «историю» и на уровне метафоры разыгрывает ее, будто выполняет ориентированный в вечность ритуал. Стоя на вершине открытого небу холма и ориентируясь по странам света, он, несомненно, на уровне архетипа несет метафору города-неба. Этому небу должна противодействовать хтоническая плоть земли. И она явлена в виде змеевидных балок, которые охватили холм. Екатерининская церковь стоит на краю холма, так, что слева от нее остается большая площадка, открытая свету и дали. Справа же – густая тень от нависших деревьев, отвесный спуск вниз и напротив - высокий склон Вала-детинца, который ограничивает вид. Узкая балка круто спускается вниз и вливается в широкую равнину - долину Десны.

По этой равнине к городу ведет межрегиональная автодорога Симферополь-Киев-Петербург. С нее пассажир видит храм на небольшом пластичном холме, который словно выдвинут навстречу путнику. Здесь весьма уместной может стать апелляция к городу-крепости, крепостной башне, боевому форпосту «у бездны на краю». Праздничная пластика деталей проявится позже, при близком рассматривании, а издали, за несколько километров виден сгусток белых башен, поднятый над долиной могучей грядой холмов. Это словно город в миниатюре, город-символ – реально достигнутый «небесный град». И он обещан путнику, преодолевшему пространство «низа» - речной поймы и лесных массивов.

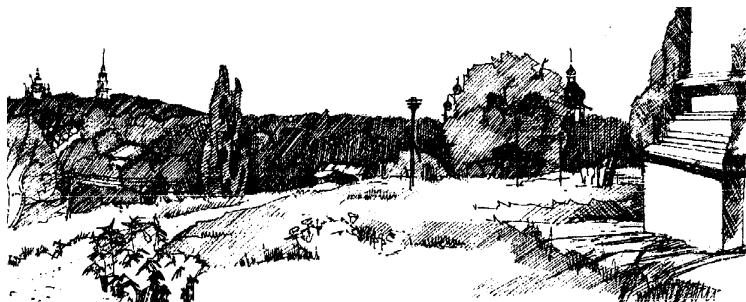


Но эта панорама не всегда воспринималась одинаково. Черниговский ландшафт удивительно подвижен, что обусловлено подвижностью русла Десны. Изменяется направление русла, и за ним изменяются пути движения и, соответственно, структура восприятия.

В древнерусский период (IX-XIII в.) Десна протекала вблизи холмов. Она была главной транспортной артерией, которая связывала Чернигов с Киевом, и с нее открывались главные картины города. Холмы с реки воспринимались в сильном ракурсе, выплывая один из-за другого. Этот ряд завершался комплексом детинца, на фоне которого просматривалась и небольшая древняя церковь на холме. Существующая обратная панорама от детинца («Вала») позволяет оценить динамику дуги, в которую позднее была включена церковь св. Екатерины.

Параллельно реке по верху плато проходила сухопутная дорога Киев - Новгород-Северский. С нее перед въездом в ворота детинца была видна церковь, словно бы вынесенная холмом вовне, аналогично афинскому храму Ники Аптерос, вынесенному из Акрополя на Пиргос.

Этот эффект выноса подчеркивали узкие балки, которые охватив холм, создали пространственные прорывы.



Дугообразность формы гряды подчеркивает панорама от бывш. Детинца. Справа – Екатерининская церковь

Таким образом, уже в ранней церкви самим ландшафтом была заложена тема воздушности, взлета, медиативности - стыка низа и верха, горы и низины, близости и дали. Небольшие размеры холма придавали ему скульптурность и предметность, которые легко читались. Именно здесь в 1715 г. возникла Екатерининская церковь-мемориал, возведенная в память о казачьих военачальниках Лизогубах¹⁴⁷.

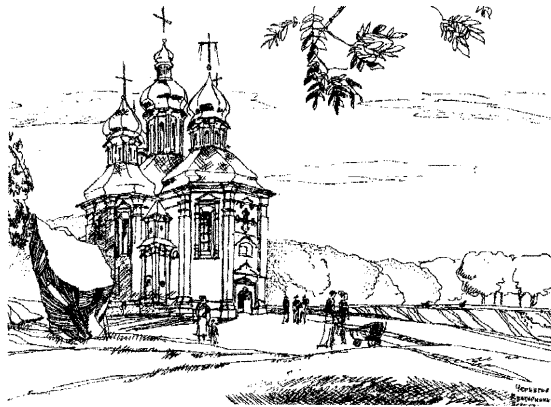
В XVIII в. формируется направление Крым – Вильнюс – Петербург, который проходит сквозь Чернигов поперек первоначальной транспортной артерии. С новой дороги могучая дуга отвесного правого берега открылась почти «в фас». Луговые пространства поймы Десны, еще не поросшие лесом и культурными насаждениями, открывали глазу всю ее ширь. Но при этом потерялась динамика и глубина средневековой панорамы. Из-за широкого угла зрения она оказалась весьма растянутой. Возникли большие пространственные паузы, которые замедлили ритм архитектурных акцентов. Выросла индивидуальная роль каждого ансамбля в общей композиции. Церковь св. Екатерины также индивидуализировалась.

Теперь она воспринимается самостоятельно, отделившись от мощного ансамбля детинца. Детинец же оказался композиционно ослабленным из-за обрушения его кромки и потере нескольких крайних церквей.

¹⁴⁷ Карнабед А.А. Чернигов. – К.: Будивельник, 1980. – 128 с.

Фиксируя внешний въезд в город, Екатерининская церковь одновременно фиксировала и узел внутреннего городского движения (людей и грузов), который соединяет Подол с верхним городом и, возможно, гавань с торговой площадью.

Характер движения предусматривал равноценный обзор холма и сооружений на нем со всех сторон. И храм на холме приобретает характерную крестообразную форму, одинаково открытую «на все четыре стороны». Место на переломе пространственных осей и транспортных направлений, обусловило ему роль шарнира, который переключает движение и передает эстафету от лесной низины городу на холмах и от периферийных монастырей детинцу.



4. Храм появляется неожиданно на вершине холма. В отличие от первого кадра, он виден в резком ракурсе. Ощущается накал борьбы: церковь как бы рвется из поглотившей ее земли к небу.

3. Постепенно масса поглотившего храм холма занимает весь кадр. Но на дальнем плане появляются монастыри, которые как бы принимают на себя образ исчезнувшей церкви.

2. Приближаясь, зритель вовлекается в игру-сопряжение: он видит увеличивающийся в размерах холм, который своей массой как бы поглощает уходящую за его кромку церковь.

1. В начале сюжета - воспринимаемая с ровного шоссе - холм и церковь выступают на равных. Церковь спокойно стоит на вершине холма, как бы венчая его.



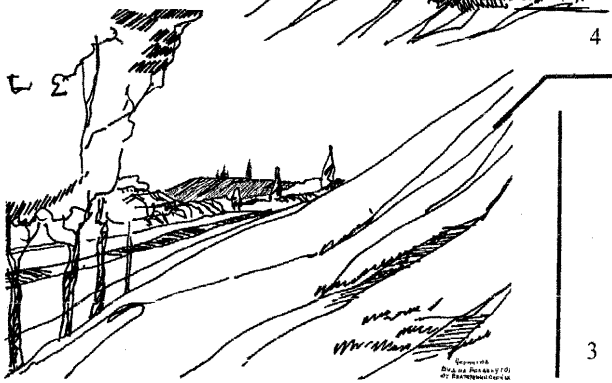
1. Екатерининская церковь. Вид от Киевской дороги. А. Курименко. ХАГХ

5. Сюжет завершается победой светлых сил. Храм снова торжественно занимает свое место на вершине усмиренного холма. Он, как персонификация неба, доминирует над покоренной землей. Зритель - участник «мирового» конфликта - переживает нравственное очищение через торжество победы космоса над хаосом. В этом переживании заключается результирующий катарсис произведения архитектуры.

5



4



3



2

Екатерининская церковь. Подъем с низины на плато по восточной балке

Наше время снова «переиграло» давний сюжет и усилило композиционную индивидуализацию, которая наметилась раньше. Трасса Симферополь - Петербург стала главным стрелом города. Прямое, словно стрела, современное шоссе разрешает увидеть храм за несколько километров и держит его перед глазами в продолжение всего проезда к Валу. И все это время церковь служит завершением монотонного лесного «коридора», который плотной стеной закрыл остаток панорамы. Отсутствие ритмических акцентов словно «остановило время» на этой скоростной магистрали. Здесь в полной мере обнаруживается мысль К. Зитте, поддержанная и современными психологами, о силе художественного впечатления, которая заменяет натуральные пространственные размеры.

Скульптурность холма с нарядной церковью на нем открывается лишь на миг, перед поворотом в балку. Храм словно дает себя рассмотреть, возвышаясь на пьедестале холма. Слева мелькают дальние холмы с монастырями. Но через минуту это все снова прячется, теперь уже за массивом холма.

Сейчас, чтобы ощутить художественно-образную специфику этого места, или, по Корбюзье, гений места, нужно, прежде всего, снова перейти на темп восприятия, специфический для данной архитектуры – темп пешего движения или неспешной езды. Надо войти в «архитектурное время» среды с его еще средневековыми ритмическими стереотипами.

Медленно поднимаясь по балке, зритель вступает в эмоциональный контакт с холмом и пространством. Холм «растет» по мере движения зрителя и постепенно «поглощает» и церковь, прячущуюся за его кромку, и зрителя, вступающего в узкую долину. Хтоническое естество земли доминирует. Начинают работать архетипы, разбуженные эмоциональным всплеском. Земля и Небо вступают в свой традиционный конфликт. Вечная «история» снова и снова развивается перед нами.

Не менее интересным оказывается обход холма сверху вниз по правой и левой балкам. Здесь в значительной степени сохранилась специфика восприятия храма, основанная на ритмической последовательности смены впечатлений. Различие во впечатлениях зависит от расположения церкви, которая сдвинута к восточному краю холма – к детинцу. Церковь почти свисает над восточной балкой и значительно отдалена от западной. Соответственно возникает различие в эмоциональной окраске впечатлений. Начинается игра, в которую включается церковь, холм и зритель, дальние холмы с монастырями, кромка Вала-детинца и широкая равнина. Агональное качество игры - удар - ответный удар – вступает в свои права. Небесное и земное играют в игру, которая полностью зависит от зрителя – его позиции, скорости и направления движения.

Церковь, почти антропоморфная благодаря прорисовке и масштабности деталей, словно персонифицирует зрителя, принимает на себя его качества. Происходит то, что Н. Анциферов и К. Линч назвали самоотождествлением. На наших глазах храм-небо ведет бой с толщей земли, и зритель принимает эмоциональное участие в этом конфликте. Храм откровенно жестикулирует: он то проваливается под землю, то взлетает вверх, то размеренно ступает по склону. Он «переглядывается» с соседним Елецким или отдаленным Троицким монастырями и зритель, который уже осознал свое единство с ним, видит себя же в этих дальних силуэтах.

Рождается удивительная метафора, которую М. Бахтин определил как «смерть, чреватая жизнью». Даль-обобщение-смерть, мир «там-всегда», предстает живым миром «здесь-сейчас», превращаясь в «здесь-бытие». Храм-Небо становится равным зрителю, который «вырос» до уровня Неба. И уже с позиции нового уровня зритель способен по-новому воспринять и по-новому оценить и внешнюю панораму, и монастыри, и долину Десны; оценить как целостность-универсум, куда включена и рассмотренная церковь. Философ К. Хюбнер определяет такое восприятие как универсальную прерогативу искусства «видеть реальность сквозь призму

мифа»¹⁴⁸. В результате такого образного переживания возникает то, что Ле Корбюзье назвал «чудом пространства», то, что собственно и составляет духовную сущность архитектуры.

Признаки игры

Игровые аспекты пронизывают культуру с глубокой древности. Чем глубже исторический пласт, тем более явно вырисовываются образы игры. Часто игра выступала как ритуальное действие или ритуал обращался в игру. Такой ритуализированной игрой является загадывание загадок - популярный сюжет сказок и эпосов. Игровой характер с признаками загадывания загадки имеют эддические «Речи Вафтруднира». Здесь общение Великана и Одина выступает как загадывание друг другу загадок, при котором проигравшему достается смерть:

“...Вафтруднир (сказал):
“Разумен ты, гость!
Рядом с йотуном сядь –
лучше беседовать сидя:
головы наши
поставим на кон
в словопрении нашем”
(Старшая Эдда)



Игра как ритуал и действие

Разгадывание загадки здесь выступает как ритуальная победа жизни в поединке со смертью. По О.М. Фрейденберг, состязание, перебранка, война сторон – это «метафоры смерти, но смерти плодородящей, смерти в момент предела, за которым наступает жизнь». Важнейшим в этом процессе является смех как жизнеутверждающий акт. «Эти метафоры передают образ крутого перехода в противоположное, образ смены, которая сама по себе неподвижна»¹⁴⁹.

В древнейших обрядах смех напрямую связан с плодородием земли и солнечным светом. Так, греческая богиня плодородия Деметра, потерявшая дочь, улыбнулась словам Ямбы, после чего начинает есть и пить, т.е. возвращается к жизни (обеспечению, через Триптолема, плодородия земли). Эта священная роль улыбки персонифицируется в носителе смерти - шуте. Шут - персона смерти как двойник персоны жизни: царя, героя, жениха на свадьбе - своим сквернословием помогает акту плодородия и преодолевает смерть. Следовательно, праздничность и радостный колорит игры могут быть поняты и как аспекты, наделенные архетипической символикой.

По определению нидерландского культуролога Й. Хейзинги, игра как культурная деятельность характеризуется следующими признаками:

1. Всякая игра есть, прежде всего, *свободная деятельность*. Игра ведется ради самой игры и не ставит никаких прагматических целей.

¹⁴⁸ Хюбнер К. Истина мифа: Пер. с нем. - М.: Республика, 1996. - С.6.

¹⁴⁹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – С. 104.

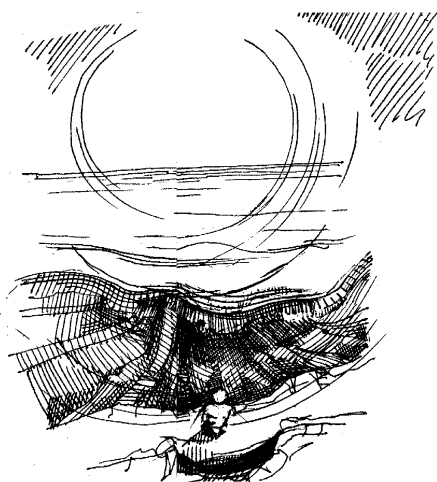
2. Игра, представляет собой выход за рамки обыденной жизни во временную сферу деятельности со свойственной ей *условной спецификой*. В своих высших проявлениях игра *всегда что-то обозначает или что-то знаменует*. В этом игра находит себе место в сфере праздника или в сфере священного.

3. Игра всегда *изолирована*; она обособляется от “обыденной” жизни местом действия и продолжительностью.

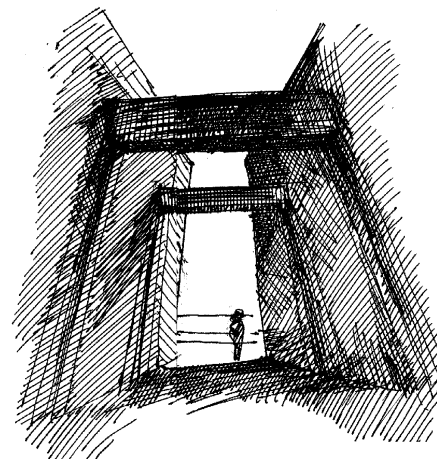
4. Однажды сыгранная игра может быть повторена в любое время. Эта *повторяемость* важное свойство игры. Элементы повтора, рефрена, чередования встречаются почти во всех развитых игровых формах.

5. Игра протекает внутри *ограниченного пространства*. Это игровое пространство может быть понято и как священное ритуальное пространство. Игровыми пространствами могут быть: арена, цирк, игровой стол, храм, сцена, киноэкран и др.

6. В игре важны композиционные принципы: *метрическое или ритмическое построение*, маскировка смысла и др.



Два этапа игры: 1) напряженный путь к цели (состяжание – преодоление); 2) радостное овладение целью победителем (метафоризация игры)



7. Порядок игры выражается в двух важнейших качествах, которые человек замечает – *ритме и гармонии*. Игра красива. Это эстетическое качество обусловлено творческим потенциалом человека. Оно обогащает игру создавая напряжение, чередование, контраст, вариантность, равновесие, завязку и развязку, разрешение т.е. все то, что свойственно произведению искусства.

8. Элемент *напряжения* занимает в игре особое место. Напряжение обозначает неустойчивость, неуверенность, некий шанс или возможность. В нем есть *стремление к разрядке*... каждый образ, играя, *отвечает на какую-либо загадку*.

9. К характеристикам игры относится и *праздничность*. Во время ритуального праздника “обыденная жизнь” остановлена. Вступает в свои права “перевернутость” ситуации, где действуют свои правила. Маски, переодевания, сакральные состязания, веселье сопровождают праздник. Его качество – предельное напряжение, требующее разрешения. Поэтому к праздничным действиям относятся и жестокие испытания посвящаемых, наводящие ужас маски и многое другое. Сознание, что “это только игра” при этом вытесняется на задний план. Свя-

занная с игрой радость переходит не только в напряжение, но и в подъем чувств. Мажорное игровое настроение – специфика праздника.

10. К качествам, которые характеризуют игру, Й.Хейзинга относит так же:

- компенсацию вредных побуждений, выход из монотонной деятельности;
- инстинкт подражания, в том числе - имитация ребенком (или детенышем животного) действий взрослого;
- интенсивность, способность приводить в исступление (например, в спорте);

- шутливость, забавность¹⁵⁰.

Эти качества игры, так или иначе, присущи архитектуре. Игра в архитектуре может быть рассмотрена на нескольких уровнях. Во-первых - на уровне проектной деятельности. Проект (чертежи, рисунки) создает условную ситуацию, понятную, большей частью, «посвященным» профессионалам. Задача проектной деятельности - превратить существующую среду в нечто другое, приспособленное к определенной деятельности; упорядочить пространство, придать ему нужную форму. Во-вторых - игровая ситуация может быть рассмотрена на уровне уже созданного объекта (дома, города и т.п.). На этом уровне речь также идет о «другом» пространстве, отличном от окружающего и понятном «посвященным» пользователям - тем, кто понимает смысл деятельности, для которой архитектурное пространство создается.

Архитектурная композиция рассматривает архитектуру как двуединый процесс: как формирование определенной утилитарно необходимой среды и как наделение этой среды художественно-эстетическими качествами. Последнее позволяет говорить о игровых качествах архитектуры. Архитектор «играет» пространствами и формами, светом и тенью, создавая свой мир образов. Но в отличие от большинства видов искусства, мир архитектора постоянно движется, так как движется в этом мире действующий и воспринимающий его человек. Главным здесь является то, что архитектура познается в движении. Ее динамические пространственно-временные качества разрешают раскрыть сюжет постепенно, наполняя его загадками и неожиданностями, показывая и пряча конечную цель и, как итог, ориентируя ее на цель более высокого уровня.

Архитектурное пространство всегда дифференцировано и в своих высших проявлениях всегда нечто обозначает. Площадь обозначает прекращение движения, праздничный ритуал (репрезентативные площади), смену способа движения (транспортные, вокзальные площади), улица, наоборот, обозначает направление движения, зал – место для многолюдного собрания и т.п. Смена пространств сопровождается сменой роли человека в этом пространстве. Улица, сквер, зал кафе, жилая комната уже как бы заранее диктуют ролевое поведение человека: уютный зал кафе обуславливает другое поведение, чем в торговом зале, на стадионе или в сквере. Эти роли поддерживаются и символикой пространства. Если площадь традиционно служит символом неба, то и роль человека на площади ощутимо иная, чем в щели улицы.

Пространственная дифференциация формирует последовательность и повторяемость пространств, фиксацию человеком их отличий; ритмическую смену, что можно выстраивать определенным образом. Ритм создает напряжения и разрядки, ощутимые человеком. Этот ритмизированный порядок обуславливает эстетику архитектурного пространства в целом, вовлекая человека в игровую динамику. Прозаичный, будничные ритм, близкий параметрам человека противопоставлен ритму «праздничному». Последний ускорен или замедлен, и тем вырван из будничной атмосферы и ориентирован в миф с его метафорами вечности, остановленным сакральным временем и др. В силу этого качества человеческого восприятия праздничность архитектурных пространств, обусловлена вычленением общественных пространств из повседневной среды. Они выделяются своим масштабом, ритмической организацией, ориентацией на космические, обобщающие метафоры.

¹⁵⁰ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. - 464 с.

Коммуникативная функция архитектуры

Умберто Эко, виднейший представитель семиотики, отмечает, что в определенном смысле «... архитектура принадлежит сфере обслуживания, но это не значит, что она дает то, чего от нее ждут, а значит, что она именно для того, чтобы дать то, чего от нее *не* ждут, изучает систему наших предполагаемых ожиданий, возможности их осуществления, их приемлемость и внятность, возможность их увязки с другими системами общественной жизни». «... Архитектор, чтобы строить, постоянно обязан быть чем-то иным, чем он есть. Ему приходится быть социологом, политиком, психологом, антропологом, семиологом... самим характером своего труда архитектор осужден быть последним и единственным гуманистом нашего времени, ибо как раз для того, чтобы быть узким специалистом, профессионалом, а не мудрствовать вообще, он должен мыслить глобально»¹⁵¹. Таким образом, архитектура понимается им как междисциплинарная область, которая обязывает профессионала выходить за рамки непосредственной профессии с целью увидеть свое творение как что-то большее, чем обеспечение функциональных потребностей.

Говорить о художественных качествах архитектуры (все же отличной от чистого искусства), можно лишь выделив соответствующие функции; в первую очередь, коммуникативные или, в терминах семиотики, функции сообщения. Среди ряда этих функций для архитектуры следует выделить эмотивную функцию, цель которой - вызвать эмоциональную реакцию. Ее эстетичный аспект заключается в том, что архитектурное сообщение, как правило, неоднозначно и так же, как любое художественное сообщение, направленно на себя. Оно стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено. Сообщение с эстетичной функцией оказывается неоднозначным, прежде всего, относительно той системы ожиданий, которая и есть код. Подобные неоднозначности имеют особое значение для коммуникации.

В чем же неоднозначность архитектурных сообщений? У.Эко дает “рецепт” понимания этой неоднозначности, отсылая читателя к эстетике Аристотеля. Согласно “Поэтике”, в эстетичном сообщении должно внезапно оказаться что-то такое, чего публика не ждет, но для того, чтобы это явление состоялось, оно должно опираться на что-то *хорошо знакомое* - отсылать к знакомым кодам¹⁵².

В момент узнавания возникает эмоциональный всплеск от получения сообщения, человек переживает радостное чувство приобщения к определенной загадке. В малом и повседневном вдруг открывается космическая истина.

Учитывая то, что подобная форма мышления жива и поныне и связана с творческими аспектами мышления человека, можно считать, что эти положения актуальны и для дня сегодняшнего. На этом узнавании знакомого строится не только эстетика античности, но и вся современная эстетика постмодерна с его принципом двойного кодирования.

Традиционные представления о среде города связывали город с более крупной системой - миром в целом, которая узнавалась в нем, и с более мелкими системами - храма, жилого дома и других семантически близких объектов. Эта связь представляет целостность, в которой одно не мыслится без другого и одно узнается в другом.

К подобным объектам О.М. Фрейденберг относит, например, городские ворота как часть, в которой закодирована семантика мироздания в целом. В мифопоэтических представлениях ворота могли выглядеть коридором, по которому солнце, победив ночную тьму, входит на небо, «огороженное» горизонтом. Роль подобных входов играли и крепостные ворота, и пропилеи греческих акрополей, и, вероятно, порталы храмов. Можно предположить, что семантикой ворот могло наделяться любое фиксированное «предельное» пространство на пути к горо-

¹⁵¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. - С 254.

¹⁵² Там же. - С. 245.

ду или в середине города. В условиях современных мегаполисов значения таких ворот, в сущности, взяли на себя вокзалы, порты – т.е. пространства-медиаторы на границе внутреннего и внешнего пространств.

Конечно, в древних городах космогонический аспект был выявлен более наглядно. Он был подтвержден ритуалами и историческими свидетельствами и потому узнаваем всеми жителями.

Так, античная культурная традиция создала глубокую идею о некоем медиативном начале, зафиксированном в образах богов входов, ворот и пр. В римской мифологии - это двуликий бог начал и границ Янус - отвлеченное представление о всяком начинании, в том числе о начале всего космогонического процесса. Греция дала близкий образ Гермеса, связующего границы дома и города, города и внешнего мира, мира живых и мира мертвых, мира людей и мира богов. Эта идея всеобщей взаимосвязанности символически присутствует в любом портале или переходе.

В современных урбанистических образованиях традиционный код почти утерян. Но город – это живой организм и в своей генетике несет то, о чем поколения его жителей давно забыли и только разбуженное эмоциональным толчком оно может стать узнаваемым в каком-нибудь неожиданном фрагменте среды.

Для того, чтобы эта встреча состоялась, архитектурная среда должна быть организована и прочувствована не только в соответствии с многочисленными техническими нормами. Она должно быть организована по законам композиции, где главная роль отворится эмоциональному миру человека. То есть, архитектура, как ее трактует Эко, должна быть способной вырабатывать собственные коды, соотнося их с чем-то, что находится вне ее. Таким является, прежде всего “антропологический код”, обусловленный социальными связями, условиями жизни, традициями и др.

Важнейшим здесь является пространственный стереотип, а это уже область архитектуры. Прежде всего, к ней относится представление о внутреннем и внешнем пространстве как о пространствах, наделенных принципиально разной эмоциональной нагрузкой, обусловленных культурными стереотипами, антропоморфными параметрами и т.п.

Во-вторых, речь может идти о пространствах, соотносенных акцентированием низа и верха, правой и левой сторон.

В-третьих, это пространственные дистанции, определенные Э.Холлом как интимные, личные, дистанции социальных отношений и дистанции публичности.

Их принципиально разный стереотип позволяет определять каждое пространство как конкретный мезокосм (культурное пространство) с соответствующей функцией и архитектурным выражением. Так дистанция публичности (фаза удаления, по Холлу, от 25 футов) требует большого масштаба и ритма, а интимная дистанция обуславливает ювелирную обработку деталей, мелкую пластику, ритм, который отвечает дыханию.

Разумеется, отмечает Эко, проблема узнавания и переживания, как и все проблемы архитектуры, двойственна. Обеспечивая возможность узнавания части, архитектор опирается на код традиционных приемов и норм. Желая создать что-то принципиально новое и сломав код, автор рискует остаться непонятым и свести свое произведение к скульптуре или живописи, то есть к “чистому” искусству.

В свете же своей главной задачи - обеспечить возможность узнавать общее, ему нужно обратиться к другим образцам, возможно, к определенному пра-коду. Но, в любом случае, выбор зависит от степени подготовленности и автора, и общества.

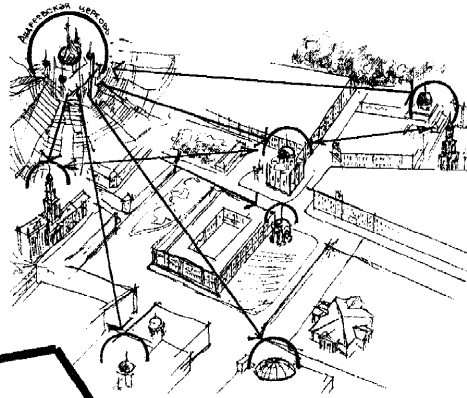
Аристотелевский мимезис как радость узнавания

Философ Г.-Г. Гадамер наделяет игру онтологическим статусом. Игра определяется им как «то, что имеет свою цель в самом себе»; выводит играющего за границы его субъективности, указывая на *бесконечно превосходящую его реальность*. Из этого следует, что художественное произведение является способом раскрытия этой реальности, а не проекцией субъективности художника.

«Бытие всякой игры есть всегда обеспечение, чистое исполнение, *energia*, телос которой – в ней самой. Мир художественного творения, в котором игра сполна высказывает себя в единстве своего исхода, представляет собой, по сути, мир совершенно преобразованный. Входя в него, нельзя не признать: да, это так... Понятие преобразования характеризует, следовательно... неизменный и превосходящий нас способ бытия того, что мы называем изображением. Исходя из этого понятия, так называемая действительность определяется как нечто не преобразованное, а искусство – как преодоление этой действительности в ее истине. Античная теория искусства, кладущая в основание всего искусства понятие мимезиса, подражания, несомненно, отправлялась при этом также от игры, которая, будучи танцем, есть не что иное, как изображение божественного»¹⁵³.

2. Осознание доминирующей знаковой формы как «узнавание» космического порядка.

Главной знаковой формой в окружающей среде Подола является купол, в разных его вариантах и сопоставлениях. Эта форма в контексте Подола несет архетипический образ неба (небесного свода), света и космической власти. Доминирует в общей композиции купол (купола) Андреевской церкви, который возвышается над долиной. Он появляется в большинстве кадров Подола, и каждый раз служит композиционным завершением отдельного фрагмента среды.



1. Киев. Фрагменты пространственно-временной структуры Подола.

Многочисленные купола исторических зданий время от времени повторяясь в кадрах составляют знаковый элемент Подола.

Игровая составляющая архитектуры.

Узнавание «высшего порядка» - тема архитектурного образа киевского Подола

¹⁵³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991. – С. 340.

Согласно Аристотелю, человеку изначально присуще подражание и человек от природы ему рад. При этом, подражание природе понимается не как натуралистическое копирование. Важным оказывается узнать не кто подражает, а чему (кому) он подражает. Например, как пишет Гадамер, переодевание детей в игре направлено на узнавание не ребенка под маской, а персонажа, которым сейчас ребенок является. Так же, мимическое действие или танец требует узнать не переодетого актера, а то, чему или кому он подражает.

Та же цель у художественного произведения – дать возможность узнать в нем то, что человек “видел”, может быть, во сне или в мечте. Детальное сходство при этом не имеет принципиального значения. Аристотель говорит, что в этом смысле нас радует даже безобразное и мертвое. Узнать – здесь, не увидеть вещь, которую уже раз видели (и не заметили этого). Это значит, отвергнуть все лишнее, случайное. При узнавании открывается настоящая суть вещи; именно в *понимании* этой сути кроется причина радости¹⁵⁴.

В узнавании выступает наружу общее, некий гештальт (всеобщность), очищенный от случайностей.

Но наиважнейшим является в этой картине то, что, узнавая гештальт, мы узнаем, прежде всего, себя. Ибо узнавание порождает, как пишет Гадамер, самопознание и доверительность наших отношений с миром. Образ космической упорядоченности становится соотносимым с интимным человеческим микрокосмом, наделяется его качествами. Именно этот аспект, упускаемый, как правило, архитекторами, является главным в рассуждениях о духовности и гуманности архитектуры.

Н.П.Анциферов писал об эффекте самоотождествления, соотнесения себя с городом или его частицей; К.Линч – о том же в связи с архитектурой. И катарсис – очищение через страдание – связан с тем же трагическим мимезисом, очищением от аффектов и радостным «узнаванием» космического порядка¹⁵⁵.

В связи с эффектом самоотождествления, можно сказать, что человек «узнает» себя в ценностном для него фрагменте среды: части города, ландшафта. Посредством такого узнавания происходит «мифизация» места, возникает ощущение того, что Ле Корбюзье назвал «гением места». Этот эффект рождает образ «своего» города, дома; приобщение человека к определенной среде его жизни, а через нее – к космической целостности - универсуму. Узнать в малом большое – значит разгадать загадку произведения искусства или «произведения» природы.

Узнавание целого в частном - эстетический мотив среды города. Особенно ярко это проявляется в историческом городе, где метафоры рождает архитектура, уходящая корнями в традицию. Так, неспешно проходя Подолом в Киеве, пешеход замечает живописную мозаику куполов. Она включает их множество, от купола над фонтаном «Самсон» к куполам соборов и церквей. Завершает эту симфонию купольное венчание Андреевской церкви, вознесенной на могучий холм. Благодаря частым повторам архитектурной темы купола возникает узнаваемая метафора многократно повторенного неба. Так, небесная тема многократно варьировалась в многокупольных киевских храмах. Ее разыгрывали и купола, и своды нефов и апсид. Образ небесного покрова, небесного купола многократно повторенный куполками и куполами Подола суммируясь в венчании Андреевской церкви принимает на себя качества символа. Усиливает небесную символику гора, которая поднимает Андреевскую церковь над Днепром и множеством куполов-небес Подола. В ней также «узнается» небо, но данное уже в его космической грандиозности.

Итак, мимезис, утверждает Гадамер, это не столько подражание, сколько «образотворчество».

«...Древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка: миропорядок, музыкальный порядок и душевный порядок». «Засвидетельствование порядка – вот,

¹⁵⁴ Там же. – С. 228-242, 360.

¹⁵⁵ Там же. - С. 241-242.

по-видимому, то, что от века и всегда значимо; и каждое подлинное произведение искусства даже в нашем мире, все больше меняющемся в направлении униформности и серийности, свидетельствует о духовной упорядочивающей силе, составляющей действительное начало нашей жизни... Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, и, может быть все силы сбережения и поддержания, несущие в себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работе художников и опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается»¹⁵⁶. Узнавать приятно, комментирует Поэтику Аристотеля М.М.Поздnev, «Новое необходимо искусству, но эстетическая способность оценивает лишь то, чего ждет опыт, удивляется новому знанию о старом»¹⁵⁷.

Агон и загадка в игровых сюжетах

Йохан Хейзинга считает, что культура возникает в форме игры и сначала разыгрывается. Начальным формам культуры обязательно присуще игровое начало. Например, охота на архаической стадии имеет форму игры. В процессе развития культуры игровой элемент уходит на задний план, хотя и не пропадает совсем; он кристаллизуется в поэзии, науке, спорте, в правосознании и политике. С точки зрения культуры важнейшей представляется коллективная игра. Только она способна стать социальной игрой как упорядоченной деятельностью группы или противоборствующих групп. Сюда могут относиться: танец, шествия (например, Элевсинские шествия в древней Греции), спектакли. В этом смысле игра может быть или агонем (соревнованием-встречей), или “детскостью”, детской забавой.

Признаки игры, которые обуславливают ее агональный характер – напряженность и непредсказуемость, удача; неперемное желание выиграть.

Й.Хейзинга отмечает священный ритуал и праздничное соревнование как две постоянных формы, в которых культура вырастает как игра и в игре. В традиционных культурах ритуальные соревнования часто наравне с игрой включали (как было уже сказано раньше) элементы, связанные со смертью. Так, у греков праздники в Олимпии часто включали соревнования со смертельным результатом. Таким же представлялось состязание скандинавского Одина с великаном Вафтрудниром из “Старшей Эдды”.

Жизнь как ставка в игре - тема этого эддического сюжета. Игра же заключается в древнейшем ритуале загадывания загадок:

«Живым не выйдешь,
гость, коль не будешь
умнее хозяина».
«...головы наши
поставим на кон
в словопрении нашем»,

говорит Вафтруднир, оговаривая условия поединка-игры с неизвестным соперником. Однако итог игры непредсказуемо трагичен для великана, принявшего вызов, как оказалось, самого Одина:

«... смерти я ныне достоин:
с тобою, Один,
напрасно спорил -
ты в мире наимудрейший!»

В основе этого мотива лежит архетипический образ победы, где победителем выступает солнце (солнечный герой и т.д.). Об этом интересно пишет О. Фрейденберг. Солнце - победи-

¹⁵⁶ Там же. – С. 242.

¹⁵⁷ Поздnev М.М. Психология искусства. Учение Аристотеля. – М.: СПб, Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. - 816 с.

тель ночного мрака выступает в обрядности многих народов. Солярный образ лежит, например, в основе этрусско-римских «триумфов», где победитель на «солнечной» колеснице торжественно шествовал через город, уподобляясь солнцу, «шествующему» по небосводу. Агональный обрядовый аспект присутствует, как отмечает О. Фрейденберг, в самом образе ритуального шествия и въезда в город победителя. «Шествие» как метафора солнечного хода означает то же, что и «победа». Победа над ночным мраком – «это смерть, ставшая жизнью»¹⁵⁸.

Выделяя в этих ритуалах игровой аспект, Й.Хейзинга замечает, что важным является то, что соревнование в форме игры само по себе бесцельно. Оно протекает внутри себя и его результат не влияет на жизнь сообщества. В нем важен не результат, а сам процесс. Игра идет «на интерес» и не имеет материального выражения. Попадание мяча в ворота не представляет материального интереса для игроков, это лишь повод для положительных эмоций, которые вызывают удовлетворение игрой.

Это удовлетворение приносит удача. Удачей, принесшей выигрыш, можно хвалиться перед другими. Выиграть – значит взять верх в игре двух групп. С выигрышем связан почет, который распространяется за границы игры на всю группу в целом. Он идет на пользу этой группе и, так или иначе, связан с идеей власти, установкой господства. Но в первооснове соревнования лежит все-таки нематериальное желание превзойти; идея власти как культурный аспект появляется позже. Поэтому призом победителю, как пишет Й.Хейзинга, может быть и лавровый венок, и медная монета, и царская дочь. Этот приз, с одной стороны, является символом победы (фактор игры), а с другой – вознаграждением (фактор культуры).

В условиях традиционной культуры любое ритуальное действие (переправа через реку, еда, заключение брака и т.п.) сохраняла форму соревнования-агона. Устойчивым типом легендарного установления государственной власти был обычай турнира, в котором победитель убивает побежденного. Иначе говоря, любое соревнование (ритуал) разыгрывает борьбу не на жизнь, а на смерть. Важным является то, что победу дает случай, шанс.

Из этой непредсказуемости успеха складывается смысл игры, отмечает Й. Хейзинга. Успех же, как считает традиция, влияет на ход вещей в природе; и потому не важно, какого рода поединок дал удачный результат – на ход вещей влияет сама победа в поединке. Играсоревнование – это и турнир рыцарей и игра в кости. В космогоническом плане здесь всегда речь идет о победе добрых сил над злыми, сил конструктивных над деструктивными. Этим определяется шанс, проявляющий волю богов, которые дарят победу избранному ими герою или группе. Поэтому понятие удачи или шанса находится вместе с понятием сакрального.

Игры, где судьбу определяет шанс, понимавшийся как воля богов, были широко распространены. Й.Хейзинга отмечает как наиболее сакрализованные игру в кости, потлач, состязания в хуле. Одним из древнейших ритуалов была игра в кости. В индийской мифологии даже мир мыслится как игра в кости, в которую играют Шива и его жена. Времена года также представлялись как шестеро мужчин, играющих в золотые и серебряные кости. В индийской “Махабхарате” все действие разворачивается вокруг игры в кости. В эпосе детально описывается игровое пространство – круг (что само по себе имеет магическое значение), в котором находятся игроки и из которого они во избежание обмана не могут выходить до окончания игры.

Ребенком, бросающим кости, представляли Космос греки.

Скандинавские ассы играют в кости на игральной доске. И когда мир возродится после катастрофы, юные ассы снова разыщут на Идавелль-поле свои покинутые золотые тавлеи:

“Снова найтись
должны на лугу
в высокой траве

¹⁵⁸ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. - М.: Лабиринт, 1997. – С. 70.

тавлеи золотые,
что им для игры
служили когда-то”

(Старшая Эдда. Прорицание Вельвы).

Ритуальным действием в игре является потлач – фатальная, временами кровавая игра. Потлач – это соревнования в щедрости, в похвальбе, которая ради престижа племени часто доходит до абсурда. Та же традиция существовала в средневековой культуре; рыцарь перечислял свои подвиги, демонстративно хвастая ими. Примеры такой похвальбы дают эпосы «Беовульф», «Песнь о нибелунгах» и др. Хвастовство и насмешки становятся вступлением к вооруженному поединку. Состязания в хуле были распространены в Греции. Они проводились в честь Деметры и Диониса в период Элевсинских праздников. На них исполнялись «ямбы» - песни бранного содержания, публичного поношения, которые носили ритуальный характер. Перебранка выступала как война сторон: мужчин и женщин, идущих и едущих, одной и другой партий. Такой ритуальный агон, как отмечает О.М. Фрейденберг, заканчивался торжеством жизни над смертью и актом плодотворения.

Из вышесказанного следует, что для человека актуальным является демонстрация своего достоинства, силы, неких возможностей. В архитектуре (как и в других искусствах) с этим связана агональная идея выбора и преодоления. В произведении искусства человек одолевает сюжет, стараясь познать сущность произведения. В композиции архитектурного произведения такое преодоление-агон можно трактовать как преодоление определенных «порогов», то есть фрагментов, которые стыкуют пространства-антиподы. Кроме того важен выбор пути, на котором придется преодолевать пороговые пространства. Эти противоборствующие пространства несут метафору борьбы тьмы и света. Проходя сквозь тень и узость, человек как бы растворяется в первоначальном Хаосе-смерти. Выходя к свету и простору, он побеждает этот Хаос. В момент выхода важной становится удача, дающая шанс не только «выжить», но и реализовать себя как героя, который преодолел препятствие на пути к цели. Этот момент, зафиксированный в архитектуре пространством-посредником, составляет духовную основу архитектурного сюжета, который строится как последовательная цепь преодолений. Этими преодолениями архитектурный сюжет реализует условие художественного произведения затруднять его восприятие в акцентных местах. Эти же преодоления становятся ритуальным условием достижения цели, данным «герою» богами, т.е. шансом.

Такой «шанс» фиксирует кульминационное пространство; такое пространство, которое раскрывается на внешний доминирующий в композиции объект. Так, афинский Акрополь раскрывался на море и горы Пелопоннеса после того как паломник «преодолеет» препятствия в портике Кор Эрехтейона, Киево-Печерская лавра раскрывается на просторы Днепра после темных полостей лаврских ворот, а венецианская Пьяцетта демонстрирует лагуну после легкого сжатия пространства у лоджетты. Момент такого пространственного раскрытия в композиции архитектурного объекта становится тем сакральным мигом, который “превращает” обыденного человека в “героя”, то есть ведет к подъему личности на более высокий духовный уровень.

Согласно У.Эко, преобразование (исходного материала) совершается в миг узнавания и вовлечения его в новый проект¹⁵⁹.

Анализируя агон, мы прямо приходим к роли ритма в композиции сюжета. Ритм строится на повторении напряжений и разрядок, выстроенных в определенном порядке. Его задача - привести к цели. Духовный аспект в этом случае заключается в том, что цель должна быть “выстрадана” человеком, который идет путем преодоления ритмических напряжений. Только

¹⁵⁹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С 254.

после пережитого многоразового “умирания и рождения” возникает тот восторг, который передает расположение духа игры. Чем сложнее препятствия, тем ярче финал. О таком напряженном пути через Эрехтейон пишут в своих исследованиях Н.И. Брунов¹⁶⁰ и В.Л. Антонов¹⁶¹.

Напряжение в архитектурном языке передается, как известно, сжатием и затемнением пространства; тогда как разрядку дает выход в свет. Но напряжение связано с еще одним эстетичным феноменом – загадкой, которую задает человеку тьма. Разгадывание загадок – архетипический ритуальный элемент. Он так же, как и каждое соревнование, связан с темой жизни и смерти. Т. е., если загадку задает тьма, неопределенность границ, неясность, запутанность структуры, то разгадкой будет выход к свету, в ясное пространство, которое логически прочитывается.

Й. Хейзинга пишет: «Загадка проявляет свой священный, то есть, иначе говоря, «опасный» характер в том факте, что в мифологических или ритуальных текстах она почти всегда бывает роковой, такой задачей, в разрешение которой вовлекается сама жизнь. Жизнь есть ставка в игре и выигрыш за разгадку. С этой чертой согласуется и тот факт, что самой высшей мудростью считалось задать такой вопрос, на который бы никто не смог ответить»¹⁶².

Пространственно-временные аспекты игровой ситуации в архитектурном пространстве

Свобода выбора и преодоление препятствий на пути к цели как качества, определяющие игру, обуславливают пространственно-временной срез игровой ситуации. Й.Хейзинга особо подчеркивает метрическое или ритмическое построение композиции игры, наличие элемента напряжения и его особое место в игре. Напряжение игры, как было сказано выше, обусловлено шансом, зависящим от выбора пути, от острого осознания пороговой ситуации «или-или», которую надо преодолеть. Напряжение стремится к разрядке через разгадывание загадки, загаданной агональной ситуацией. Этот ритмический принцип чередования напряженности и разрешения в полной мере относится к композиции сложных пространственно-временных архитектурных структур. Такие структуры, построенные на функционально заданном движении в урбанизированной среде, дает город в целом и любой его фрагмент данный как самостоятельная пространственная единица, встроена в целое.

Универсальной задачей архитектурной композиции является создание целостного образа. Изучение составных частей некоего целого (биологического или другого объекта, текста) обычно относят к морфологии. Морфологические связи обусловлены, прежде всего, функцией, которая порой выступает в самых неожиданных ситуациях. В связи с этим имеет смысл обратиться к исследованиям В.Я. Проппа¹⁶³. В.Я.Пропп изучал функциональные отношения между персонажами русской волшебной сказки. Под функцией в этом случае им понимался поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода событий. Оказалось, что функции различных сказок повторяются с одинаковой последовательностью и могут быть сведены к неким универсальным схемам. Более того, эти схемы уходят своими корнями в более глубокие слои культуры, в т.ч. в мифы, а значит, они важны с точки зрения архетипических основ сознания вообще.

Как правило, сказка начинается с исходной ситуации, которая характеризуется как благополучие и покой. Далее следует некое нарушение этого статического состояния – провоцирующие действия “вредителя”. Наиболее интересна с точки зрения архитектуры выделенная В.Я. Проппом ситуация, при которой у героя возникает ощущение “недостачи”, стимулирую-

¹⁶⁰ Брунов Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор. М.: Искусство, 1988. - 255 с.

¹⁶¹ Антонов В.Л. Градостроительное развитие крупнейших городов. – К.: -Харьков-Симферополь, 2005. – 644 с.

¹⁶² Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня.- М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 5992. – 464 с.

¹⁶³ Пропп В.Я. Морфология сказки. - Л.: АКАДЕМТА., 1928.-152 с.

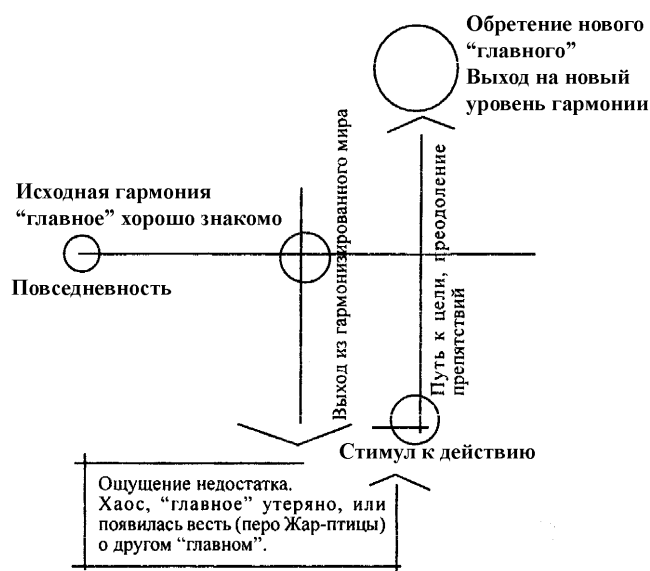
шее его к последующим действиям. Например, у героя похищают некую ценность, герой видит мелькнувшую Марью-царевну или получает перо пролетевшей Жар-птицы. В результате этого события гармоническая целостность его мира нарушается; возникает ощущение утраты, и это служит стимулом отправиться на поиски утраченной ценности. Финалом служит достижение цели, получение заслуженной награды и, что самое главное, обретение утраченного гармонического состояния стабильности.

В архитектуре аспект гармонизации через ощущение недостаки, поиск и достижение ценности связан с принципом движения к функционально значимой цели, которое постепенно раскрывает человеку пространственную композицию архитектурного объекта (здания, комплекса, города). Особенно актуально это для города, где пути движения имеют решающее значение в функционировании и композиционном построении.

В сказке последовательность событий следующая: герой из «дома» (привычного стабилизированного мира) выходит в «лес» (хаос). (У Э.Хемингуэя старик отправляется в море за рыбой и долго ищет ее; в сказке царевну уводят в лес и оставляют одну). Хаос связан с потерей ориентации, утратой «главного», ощущения его нехватки. В этой напряженной ситуации обычно появляется некто, помогающий герою на его пути к цели.

Интересно, что чувство недостаки, как правило, стимулируется повторами. Стимул повторяется до трех раз. В процессе поисков герой зачастую несколько раз меняет облик: он меняет одежду или меняется сам, превращаясь в нечто другое. Для этого герой использует «помощника», например, проходит через уши коня. После этого герой в новом прекрасном облике вступает в брак и получает царство, иначе говоря, обретает новую гармоническую стабильность. Следовательно, *гармония здесь трактуется как чувство приобщенности к главному*.

В системе понятий архитектурной композиции такое приобщение к главному может быть трактовано как ощущение визуально-пространственной «приобщенности» к архитектурной (ландшафтно-архитектурной) доминанте, раскрытие на доминирующую форму и возникающее при этом ощущение целостности мира.



Игровая пространственно-временная структура по В.Пропру

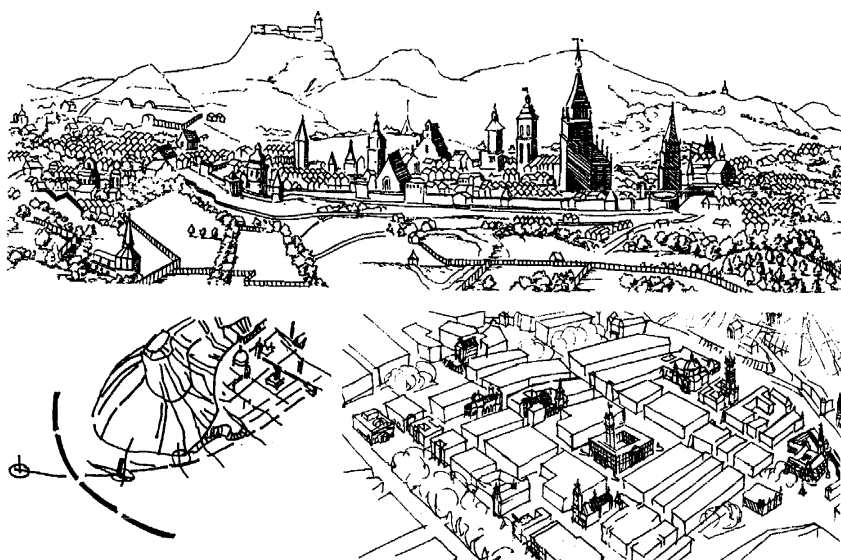
В архитектурном, как в любом сказочном или эпическом сюжете, первым стимулом к действию может служить информация о некой внешней «ценности» (любом объекте, куда человек должен отправиться по делам, на отдых и т.д.). Возможным стимулом к движению в архитектуре может служить появившаяся вдали доминанта или ее фрагмент. Она может появиться во внешней панораме при подъезде к городу и стать стимулом движения к городскому центру.

Но со временем объект пропадает из виду, скрытый застройкой, ландшафтной формой и через некоторое время может возникнуть вновь уже в новом ракурсе и в другом окружении. Более того, он может временно «передать» свои функции другой доминанте (изменить облик) и появиться только в финале как заслуженная награда. Таким образом, в архитектурном сюжете возникает агональная ситуация – состязание в разгадывании загадки.

В исторической среде часты случаи, когда множество конкурирующих доминант более низких уровней композиционной структуры как бы отвлекают на себя внимание от главного и вступают с ним в борьбу. Возникает напряженный сюжет, при котором ведущей доминанте приходится все время преодолевать стимулы доминант локальных уровней. Это создает напряжение в сюжете: одна загадка тянет за собой другую, разгадки не являются окончательными.

Таким примером служит историческое ядро Львова. Анализируя композицию исторического ядра этого города, надо принять во внимание, что его историческая среда в настоящее время стала объектом, прежде всего, эстетического восприятия. Ее функциональная структура в большей части ориентирована на поток туристов и в меньшей - на прагматическую деятельность. Архитектура этой части Львова перешла, по выражению А.П. Мардера, в разряд «архитектуры художественной»¹⁶⁴ и требует оценки в соответствии с этим качеством.

Композиционная структура исторической части Львова формируется по своеобразному принципу отвлечения.



Львов. Вид средневекового города по старинной гравюре. Структура исторической части города. Историческое ядро города

Не успел человек разгадать загадку одного акцента, как на его пути встречается новый и предлагает изменить направление движения. Несколько доминирующих объектов будто ведут игру с целью запутать. Но над всем этим господствует, и все согласовывает величественная гора «Высокий замок», которую видно почти со всех мест исторического ядра. Гора собирает воедино суету архитектурных акцентов и придает им сакральное величие.

Эта гора, видимая издали, - первое знакомство со Львовом. Она - герой, который со временем будет появляться в различных видах, сопоставляясь с различными архитектурными объектами, и каждый раз будет требовать узнавания. Небесная семантика горы как ключ к разгадке будет проявляться во многих архитектурных образах города, сменяющихся на ее фоне.

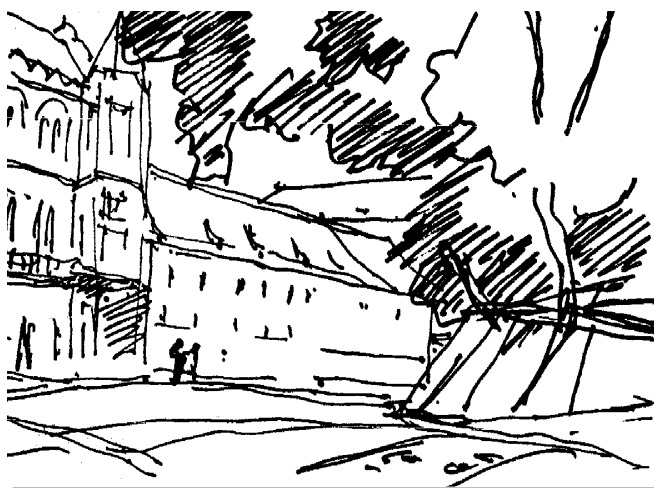
В качестве примера интерьерной структуры города приведена композиция улицы Подвальной. Ее пространственная композиция развивается от горизонтальной формы Городского арсенала к вертикали башни Корнякта, а через нее к куполу Доминиканского собора. Купол, своей крупной скульптурной формой и расположением принимает на себя качества горы, на фоне которой он воспринимается во многих кадрах. Своей статикой он словно ставит точку в быстрой ритмике этого фрагмента города. Однако, обратив внимание на себя, в следующих

¹⁶⁴ Мардер А.П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М.: Стройиздат. 1988. — 210 с.

кадрах купол передает его новому акценту. Загадка, разгаданная в данном фрагменте среды, снова возникает перед участником, втягивая его в бесконечное продолжение игры. Кадр за кадром возрастает напряжение, усложняется пространство, возрастает желание заглянуть за поворот - а что там дальше? Это значит, что в силу вступают законы игры.



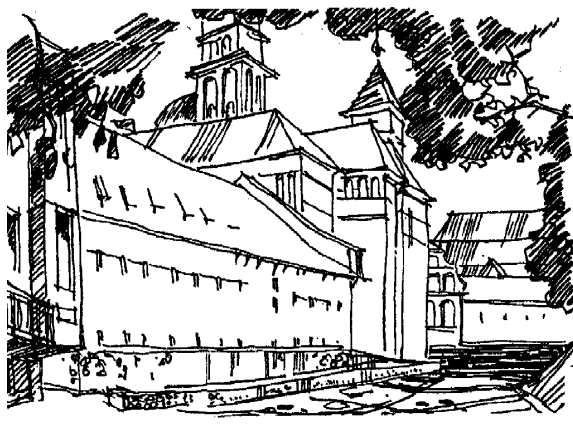
1. Один из путей к “Высокому замку” ведет мимо Бернардинского монастыря. Чтобы выйти к подножию горы надо завернуть за угол монастырской стены. За поворотом открывается небольшое пространство улицы, ограниченное справа пластичным холмом и в глубине - стеной Городского арсенала. Взаимная динамика холма и арсенала намекает на дальнейший сюжет, а пространственная сжатость и затененность делает этот сюжет загадочным.



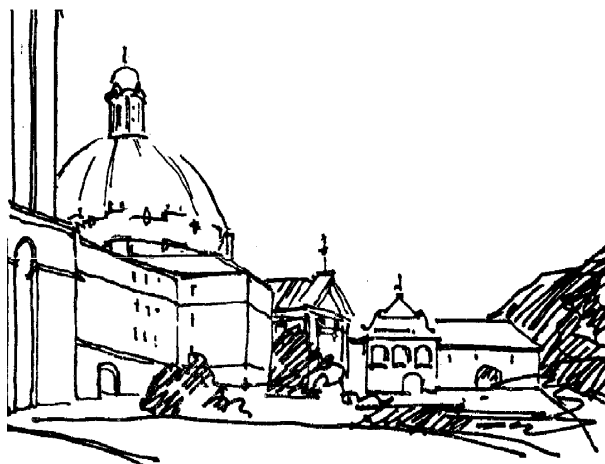
2. Через несколько шагов после поворота открывается глубинное пространство улицы. В кадре доминирует здание Городского арсенала. В этом ракурсе оно вместе с холмом справа локализует пространство, которое теперь стало более динамичным, и перекрывает вид дальше. Но своей динамикой линейный арсенал стимулирует движение, будто намекая, что за склоном холма есть нечто.



3. Следующий поворот открывает дальнейшую глубину пространства и усложняет сюжет. На сцене уже два актера. В этом увеличенном пространстве арсенал передает эстафету башне Корнякта, а сам отходит на второй план. Вертикальная башня входит в комплекс Успенской церкви, которую пока что не видно. Слева за башней пока зался фрагмент купола, а справа - крыло Королевского арсенала, которое завершает глубинную ось. Стабильность композиции не окончательная, есть некоторая неопределенность - загадка.



4. Еще несколько шагов, и башня Корнякта отдает первенство небольшому шатру на доме начала XX ст. В глубине появляется фрагмент барочной части королевского арсенала. Этот кадр является переходным в сценарии. Вводя нового “актера”, он вводит еще один акцент в ритмику игры.



5. Дальнейший путь изменяет расстановку игроков. Башня Корнякта отходит резко влево. Она отступает, чтобы на сцену мог явиться величественный купол Доминиканского собора, который подчиняет себе все пространство между Успенской церковью, холмом и Королевским арсеналом. Последний теперь виден полностью. Он замыкает глубинную пространственную ось и своей динамикой направляет к куполу. Но и это не конец, так как собор, увенчанный куполом, еще не появился в кадре, более того, указывая на собор, купол ломает упругую ось улицы, обусловленную подножием горы, и требует крутого поворота влево.



6. В финале купол Доминиканского собора становится абсолютной доминантой. Он властно подчиняет себе все мелкие фрагменты среды. Королевский арсенал здесь служит как бы эстафетной палочкой, которую башня Корнякта передала куполу собора. Этот светлый кадр особенно значителен в сопоставлении с первым, где пространство максимально локализовано и погружено в тень. Небесная семантика купола в этом кадре соотносится с величественным “Высоким замком” во внешних панорамах. Их общая метафора - животорное небо, космос, мировая гора. Это грандиозная кульминация игры, рождающая яркие метафоры-узнавания “реальности высшего порядка”.

Архитектурная композиция как отображение игровой ситуации

Говоря об игре в архитектурном понимании, следует иметь в виду известное выражение Й. Хейзинги: «Агональное чувство руководит миром». Это чувство выходит из извечного человеческого качества – каждый раз утверждаться в ощущении собственного достоинства. Чувство собственного достоинства – это главная гуманитарная составляющая в любой деятельности, и, прежде всего, в архитектуре, создающей для человека среду его постоянного пребывания. Это тем более необходимо, поскольку архитектура, оперируя пространствами, непосредственно решает основной вопрос философии об отношении человека и мира, сталкивая микрокосм и макрокосм в своих произведениях.

«Потолок» архитектора, который работает со средой – небо, «стены» – горизонт. Даже работая с небольшим фрагментом среды, архитектор ощущает эти категории пространства. Он вычленил из большого внешнего мира - макрокосма внутренний мир – микрокосм. Блестящий пример тому – внутреннее пространство афинского Акрополя, раскрытое «на море», подобно тому, как окно раскрывает интерьер комнаты во внешний мир. Вычленив малое из большого, автор создает “игровое пространство”, которое, однако, будет подчиняться общим законам макрокосма, поскольку является его уменьшенной моделью. Мир в целом или Космос как идеальное представление о нем станут той «реальностью высшего порядка», которую автор будет воссоздавать в своем произведении, воссоздавая, в сущности, себя. И себя же будет узнавать в этой надреальности «потребитель», входя в доверительные отношения со сформированной архитектором окружающей средой, прочитывая ее текст, как читатель прочитывает книгу.

Художественный текст, по определению Ю.М.Лотмана, - это текст «с повышенными признаками упорядоченности»¹⁶⁵, отличными от обыденного понимания порядка (упорядоченности естественного языка, по Лотману). Эта упорядоченность базируется на принципе парадигматики (эквивалентности), т.е. на отношении между реальным элементом текста и потенциальной множественностью его форм, выступающих в виде ассоциаций. В основе такой потенциальной множественности выступает некая «праформа», «реальность высшего порядка», «вселенная», а упорядоченность становится способом уподобить ей свое творение, сделать его моделью некоей более высокой структуры. По Ю.М.Лотману, основным механизмом ее реализации является «параллелизм», т.е. вариативный повтор некоего инварианта. По В.Л.Антонову главным пространственным инвариантом является оппозиция свет - тень, которая, варьируясь, порождает язык архитектуры. По В.Н. Топорову свет и тьма выступают знаками жизни и смерти в мифопоэтической картине мира. Отношения света и тени, которые на высшем уровне являются знаками жизни и смерти, выступают как агональные отношения в архитектуре. Борьба между ними определяет напряжение агона.

Можно выделить следующие пространственные оппозиции, которые так или иначе развивают и уточняют эти глобальные отношения:

- освещенное – затененное;
- дифференцированное – недифференцированное;
- крупномасштабное – мелкомасштабное;
- цельное – измельченное;
- структурированное – неструктурированное;
- ясное, логическое – запутанное, нелогичное.

Соревнование этих оппозиционных начал включает в свою сферу воспринимающего человека, который отождествляет себя, как правило, с «положительным» героем или явлением: светлым пространством, отблеском во тьме, направленной к небу формой (например, церковью, в рассмотренном выше черниговском примере). Поэтому борьба пространственных оппо-

¹⁶⁵ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. - С.-Петербург: «Искусство - СПб», 1996. – С. 50.

зий – это и борьба человека с пространством, наделенным определенными световыми характеристиками.

Ф.-Л. Райт писал: «Человек всегда стремился отражать в здании то, что думал о себе как о богоподобном существе. Его архитектура была чем-то восходящим от его практического “Я” к его идеальному “Я”... Нет ничего более внешнего, поверхностного, чем отделка интерьеров»; не может быть ничего более несуразного, чем архитектор, дело которого – «фасад здания»¹⁶⁶. К своему “идеальному Я” в пространственном плане человек приходит, прежде всего, через преодоление тьмы и выход к свету. Во тьме, мире смерти, с которым вступает в схватку герой, умирает его “практическое Я” (так умерла в Афине горгона Медуза) и рождается духовное. Именно его человек *радостно узнает* в свете, вспыхнувшем впереди.

Свет и освещенная им форма (площадь, дом, скульптура, водоем), метафоры, которые они порождают, являются ответом на загадку, которую загадали тьма и уость. Но архитектурный сюжет – это длинная цепь загадок-преодолений, где метаморфоза преобразования человека повседневного на человека-героя происходит со спадами и подъемами, победами и поражениями, выбором пути, тупиками и возвращениями, и, конечно ж, ощущением “шанса” (удачи) в кульминационный момент. Разгадка, дарованная шансом, трактуется как место сакральное, поскольку шанс сакрален изначально. Его наличие свидетельствует о покровительстве, которое предоставляет герою божество (небо, судьба, Космос). Этот момент сакрализации – ощущение непосредственного “присутствия божества”, “духа места”, по Н.П.Анциферову или “чуда” по А.Ф.Лосеву.

Таким образом, игровой момент разгадки в архитектурно-структурном плане соотносится с переходом на высший структурный уровень, как момент композиционного контакта внутреннего и внешнего пространств, внутренней доминанты с внешней доминантой. Это момент рождения (узнавания) главной метафоры архитектурного произведения. Здесь происходит его главный катарсис, определенный А.Ф.Лосевым, как ощущение целостности («блаженного самодовления») после пережитого разрушения¹⁶⁷. В результате такого катарсиса личность радостно переживает утверждение своего достоинства.

Следовательно, признаки игры, определенные Й. Хейзингой как напряженность и непредсказуемость, удача, непереносимое желание выиграть – могут рассматриваться в архитектурной композиции как ее гуманитарно-художественные составляющие.

Игра как моделирующая структура – в XX в. стала предметом внимания семиотики, трактующей искусство как сложную форму моделирования действительности. В связи с вышесказанным стоит привести текст У.Эко, раскрывающий семиотический аспект художественного: «С того мига как начинает разворачиваться игра чередующихся и наслаивающихся друг на друга интерпретаций, произведение искусства побуждает нас переключать внимание на код и его возможности... Перед адресатом сообщения предстает новая языковая реальность, в свете которой заново продумывается весь язык, его возможности, богатство сказанного и подразумеваемого, тот неясно мерцающий и смутно различимый шлейф поэтического сообщения, который всегда ему сопутствует».

«Все сказанное возвращает нас... к эффекту «остранения».

Эффект «остранения» достигается путем деавтономизации речи. Язык приучил нас передавать определенные факты, следуя определенным правилам сочетаемости элементов, с помощью устоявшихся формул. Бывает, что вдруг некий автор, описывая вещь, которую мы прекрасно знаем..., использует слово (или какой-нибудь другой имеющийся в его распоряжении

¹⁶⁶ Райт Ф.-Л. Органическая архитектура // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 178-188.

¹⁶⁷ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.

тип знаков) необычным образом, и тогда нашей первой ответной реакцией будет ощущение растерянности в связи с затрудненным узнаванием объекта... Это ощущение растерянности и удивления вынуждает вновь возвратиться к сообщению, представившему нам объект в столь странном виде. И в то же самое время, естественно обратить внимание на средства выражения, с помощью которых оно осуществляется, и на код, которому они подчинены. Восприятие произведения искусства всегда отличается «напряженностью и продолжительностью», для него характерно видение «как в первый раз, вне каких-либо формул и правил, «задача не в том, чтобы донести до нас привычное значение образа, но в том, чтобы сделать данное восприятие неповторимым». С этим связано использование архаизмов, нарочитые темноты, впервые попадающиеся на глаза неподготовленной публике, читателям произведений, причем ритмические сбои возникают как раз тогда, когда, казалось бы, установились какие-то закономерности: «В искусстве есть порядок, и вместе с тем не найдется ни одной колонны в греческом храме, которая следовала бы ему в точности, эстетический ритм заключается в нарушении прозаического ритма... Речь идет не об усложнении, но о нарушении ритма, о таких сбоях, которые невозможно предусмотреть; и когда это нарушение становится каноном, оно теряет свою силу приема-препятствия...». «Так, Шкловский в 1917 г. на несколько десятилетий предвосхищает те выводы, к которым придет позже эстетика, использующая методы теории информации»¹⁶⁸.

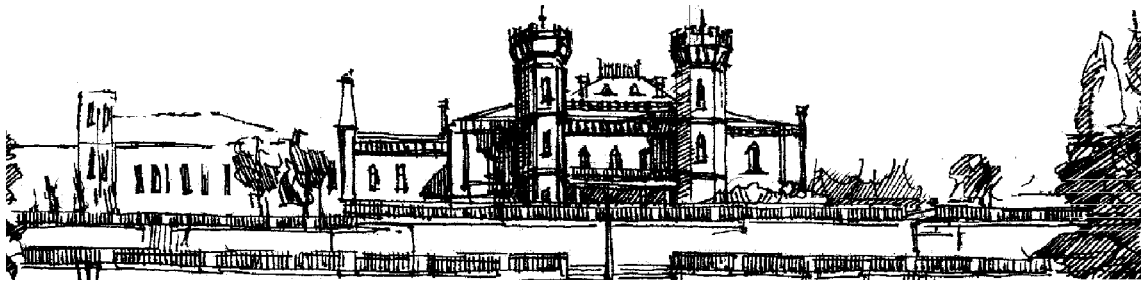
Ю.М.Лотман особо останавливается на игровом аспекте художественного текста, в виду его сложной специфики. «Игра — особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. С этим связано обучающее и тренировочное значение игры, давно уже осознанное психологией и педагогикой. Боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и их глубокое убеждение в том, что всякое сопоставление игры и искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики)»¹⁶⁹.

«В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой. Игра моделирует случайность, не полную детерминированность, вероятностность процессов и явлений. Поэтому логико-познавательная модель удобнее для воспроизведения *языка* познаваемого явления, его внутренней сущности, а игровая — ее *речи*, инкарнации в случайном по отношению к языку материале... «Игра — особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов. Благодаря подчеркнутой повторяемости (закономерности) ситуации (правила игры), отклонение делается особо значимым. Одновременно исходные правила не дают возможности предсказать все «ходы», которые предстают как случайные по отношению к исходным повторяемостям. Таким образом, каждый элемент (ход) получает двойное значение, являясь на одном уровне утверждением правила, а на другом — отклонением от него. Двойная (или множественная) значимость элементов заставляет воспринимать игровые модели, по сравнению с соответствующими им логико-научными, как семантические *богатые*, особо значительные»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. - С. 95-96.

¹⁶⁹ Лотман Ю.М. Об искусстве. - С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. - С. 390.

¹⁷⁰ Там же. - С. 391.



4.2. АГОНАЛЬНО-ИГРОВАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ. АНСАМБЛЬ В ШАРОВКЕ

В раскрытии динамической структуры произведения особое место занимает игровая составляющая. Здесь придется напрямую обратиться к тексту Ю.М. Лотмана, поскольку лучше и точнее объяснить суть феномена игры невозможно.

По Ю.М. Лотману «Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается. Игровой эффект состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а «мерцают». Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих»¹⁷¹. Архитектурные объекты, относясь к произведениям искусства, имманентно включают в себя эти аспекты. Задачей исследователя становится их выявление и использование в композиционно-образном анализе произведения архитектуры.

Текст архитектурного ансамбля — это, прежде всего, пространственно-временная структура с превалирующими динамическими характеристиками. Ее динамика может быть рассмотрена как динамика семиотической системы, в которой параллельно с «описанным» и изученным скрыто то, что не поддается формальному описанию. Наиболее значимыми категориями в этом плане для архитектуры являются категории пространства и времени. По А.Я. Гуревичу, «.. это лишь условно две разные величины; образ времени и образ пространства теснейше объединены, являют собой аспекты одной и той же матрицы, налагаемой сознанием на воспринимаемый им мир и организующей его»¹⁷². М. Бахтин назвал такое единство пространства-времени, воспринимаемого человеком, хронотопом. Соединение в целое этих двух фундаментальных категорий, с которыми работает архитектура, уже дает ключ к осознанию наличия иной структуры, формируемой на их соединении и путем их соединения.

Архитектурно-пространственная структура ансамбля в Шаровке

Дворцово-парковый ансамбль XVIII - нач. XX вв. в с. Шаровка Харьковской обл. архитектурно сформирован в период 2-й пол. XIX - нач. XX в. и в полной мере отразил специфику этого противоречивого периода. Сложность художественных процессов на рубеже веков особенно наглядно сказалась именно в архитектуре и, в значительной степени, в искусстве паркостроения. Поэтому ансамбль, созданный в такое время и отразивший дух эпохи со всеми ее сложностями и противоречиями, представляется достаточно интересным для уяснения его художественно-

¹⁷¹ Там же, - С. 394.

¹⁷² Гуревич А.Я. Средневековый мир и культура безмолвствующего большинства.- М.: Искусство, 1990. - С. 116.

образных качеств. В этом смысле особенно интересно обратиться к его архетипической основе, неизменно присутствующей в произведениях искусства.

Анализируя исторический архитектурный ансамбль, прежде всего, необходимо соотнести его архитектурное пространство с историческим временем эпохи. Особенно если речь идет о таком сложном явлении, как переломная культура эпохи конца XIX - начала XX вв., названной в истории европейской культуры «концом века» (франц. «Fin de siècle»)¹⁷³. Формируемый в течение XVIII - нач. XX вв., ансамбль в селе Шаровка, разумеется, несет черты всех этих временных пластов. Эпоха классицизма заложила основу ансамбля - его пространственно-осевое построение, соотношение регулярности и линейности в композиции парка, сочетание традиционной липовой аллеи и прудов. Но коренное формирование структуры, композиции и архитектурной стилистики относится к рубежу веков и связано с деятельностью последних владельцев - братьев Гебенштрейнов, увлекавшихся ботаникой, и петербургского магната барона Л. Кенига. Как отмечает Е. К. Черкасова, с 1890-х гг. до примерно 1913 г. усадебный парк - основа ансамбля - формировался А.А. Прейлем, по проекту известного парко строителя Г. Куфальда¹⁷⁴. Ансамбль в полной мере отразил культурно-вкусовую чересполосицу эпохи, ностальгирующей по прошлому. Это выразилось в исторической стилистике барского дома, уходящей в культуру немецкого романтизма, и «историческом» модерне служб, варьирующем немецкие и русские традиции; в регулярности и живописной естественности парка; деятельности и быте населения усадьбы, ушедшего от феодально-помещичьего быта в капитализм и в то же время «играющего» в патриархальность отношений. Важным моментом могли быть и личностные пристрастия владельцев, пожелавших возродить среди слобожанских полей фрагмент ушедшей в историю, рыцарской среды Германии.



Дворец. Фрагмент

Неоднозначность культурных установок «конца века» так или иначе отразилась в об разной метафорике Шаровского ансамбля, соединившего, с одной стороны, структуру, заложенную в XIX в., с другой - преобразовавшего ее в рамках деятельности и культуры XX века. Ансамбль столкнул стилистики классицизма и модерна, примирив их противоречия историзмом эклектики. Преобразование культурной парадигмы эпохи отразилось

даже на отношении к ландшафтным категориям, которые могут стать важнейшими, если речь идет о композиции архитектурно-паркового ансамбля. Холмы и долины, лес и вода в таком ансамбле задают специфический пространственно-временной характер, передающийся архитектуре.

Верх горы, сакрализованый с древнейших времен, как поэтический символ духовности и света, в нач. XX в. определяет Марина Цветаева в «Поэме горы»

«Та гора была как горб Атласа, титана стонущего.

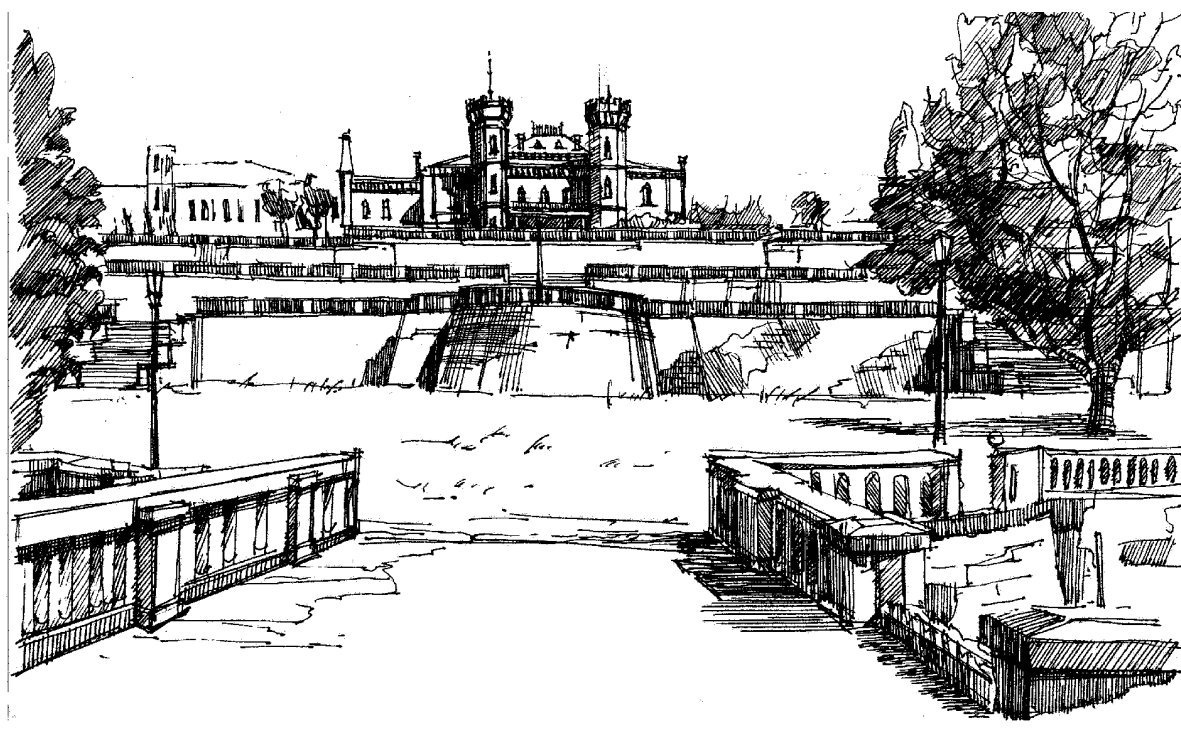
Той горою будет горд Город, где с утра до ночи мы...»

Однако для «конца века» это определение проблемно. Актуальная ориентация «вниз», романтично звучащая в картине В. Васнецова «Три царевны подземного царства», написанной в 1881 г. по заказу С. Мамонтова для управления Донецкой железной дороги, более жестко интерпретирована И. Франко в его рассказах Бориславского цикла. «Бог умер», констатировал Ф. Ницше. Праг-

¹⁷³ Сарабьянов Д. В. Стиль модерн - М. : Искусство, 1989. – С. 175-176.

¹⁷⁴ Черкасова Е. Т. Архитектура дворцово-паркового ансамбля Шаровка // Харьков. История. Проблемы. Перспективы, 2004. - №1, С. 15-19.

матические установки позитивизма привели к культурному кризису. К концу XIX в. позитивизм уступает место концепциям «философии жизни» Бергсона и Ницше, эсхатологии Шпенглера, фрейдизму и т. д., появляются понятия «длительность», «изменчивость», «творческая эволюция». Феномен движения, динамики, изменчивости ощущений становится все актуальнее в искусстве и стимулирует появление многочисленных «Хороводов», «Вихрей», «Вакханалий» и т. д. Но, как отмечает Д. В. Сарабьянов, «в самом этом порыве и экстазе таились ущербность, надрыв, подчас перенапряжение... Стихия начинала господствовать и над человеком, который становился в ее руках игрушкой»¹⁷⁵. Город, изначально метафоризировавший «небесный град», в «конце века» видится стихией космического зла: «Коварный змей с волшебным взглядом!», - скажет о нем В. Брюсов. Мифический змей — ипостась земных глубин, исторгающих уголь и руду. Устремленная с горы к небу колокольня уступила духовное лидерство прижавшемуся к дну долины железнодорожному пути, по которому «ползет трехглазая змея своим извилистым, стальным путем» (А. Блок «Над озером»), «.. словно ослепшее и оглохшее животное, которое погнали на смерть» (Э. Золя «Человек-зверь»).



Шаровский ансамбль. Вид дворца и террас от пруда. Дом управляющего. Конюшни. Современное состояние

¹⁷⁵ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. - 294 с.

Ансамбль загородной усадьбы, сформированный «вне города», «за оградой», в мире золотых полей „Intermezzo” М. Коцюбинского, несомненно, отражал дух эпохи. Наложённый на «дух места», он принял форму художественного произведения, сложность прочтения которого базируется на герменевтической сложности раскрытия его «вторичной смысловой парадигмы». При этом противоречивый характер эпохи наполнил противоречиями внешне спокойную, удалённую от столичных проблем украинскую усадьбу.

Структура пространственных оппозиций

Пространственная структура шаровского архитектурно-паркового ансамбля является производной от структуры довольно пластичного ландшафта — заросшей лесом балки. Балку, идущую в широтном направлении, формируют склоны двух параллельных плато (северного и южного холмов). Между ними сформированы два пруда, Большой и Придворцовый, соединённые ручьём. Активную пластику ландшафта формирует перепад между верхними отметками плато и тальвегом балки, который в этом месте составляет тридцать два метра. Северное плато образует своеобразный амфитеатр с четкой кромкой вдоль тальвега балки и ручья. На созданной им высокой площадке, как в центре амфитеатра, стоит барский дом с расположенными восточнее службами. Южное плато, имеющее более линейные очертания, также формирует четкую кромку, ограничивающую балку. Оно стало территорией ландшафтного парка, содержащей его смысловой центр — традиционную липовую аллею.

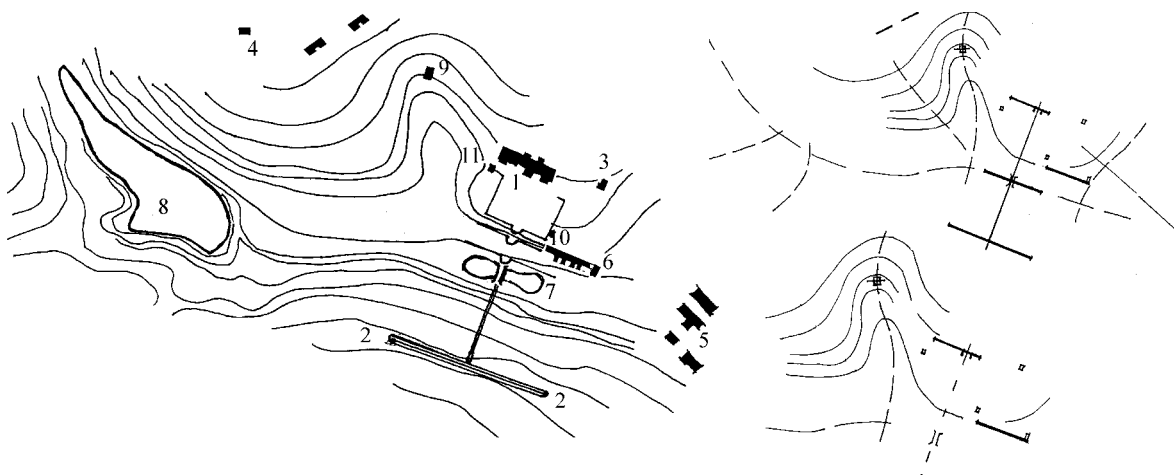
История шаровского ансамбля началась с 1700 г., когда есаул Ахтырского полка Матвей Шарый получил «позволяющий лист» на основание в Мурафском уезде небольшого села. Формирование современной усадьбы было связано уже с другим владельцем и другим временем. Во 2-й пол. XIX в. помещик Ольховский строит дом-дворец и благоустраивает прилегающую территорию. После него имением владели братья Гебенштрейны, один из которых, ботаник, занимался выращиванием экзотических растений, чем положил начало парку. В 1900 г. имение перешло к петербургскому сахарозаводчику Леопольду Кенигу и его семье. Кениг продолжил развивать парк, пригласив для этой цели садоводов из Риги. Приглашённый им же архитектор Якоби (предположительно) проектирует дома для служащих, оранжереи, конюшни, манеж, гаражи, электростанцию¹⁷⁶. Им был создан уникальный ансамбль этих хозяйственных построек, выдержанный в стиле прибалтийско-немецкого модерна с башенками, куполами, вальмовыми крышами, с тонкими по колориту глазурованными цветовыми тягами вдоль фасадов зданий.

В конце века был перестроен дом-дворец, получивший романтические башни. При этом центр его композиции сместился к востоку. Корпус старого классицистического помещичьего дома стал асимметрической пристройкой. При Л. Кениге в 1911 г. был сформирован смысловой центр дома. Им стал достроенный на втором этаже двусветный «дубовый зал», расположенный по центральной оси нового здания. Потолок зала уходил вверх высоким шатром. Во внешнем облике дворца зал выявляется шатровым подъёмом крыши между двумя башнями. Этой пространственной вертикали противостоит общая горизонтальность структуры постройки. Вытянутая с запада на восток жилая структура повторила структуру вытянутого в широтном направлении северного плато, его кромки и прудов вниз. Динамика основного элемента была поддержана искусственным окружением. Опывающий террасный склон холма был превращён в систему кирпичных подпорных стен, формирующих три вытянутых террасы, спускающихся к воде пруда.

С востока к дому примыкает регулярный сад. Через него, продолжая широтную динамику дома, прямая аллея ведёт в хозяйственный двор. Параллельно этой аллее, с юга сад ограничен корпусом оранжереи, вытянутым вдоль ручья и служащим композиционным продолжением монументальных террас. На южном плато широтную ось формирует тройная аллея голландских лип.

¹⁷⁶ Черкасова Е.Т. Архитектура дворцово-паркового ансамбля.

В широтном направлении расположены и два пруда в балке - большой, на западе, и малый — перед домом. Через этот пруд переброшен арочный мост, соединяющий оба плато.



Шаровка. Дворцово-парковый ансамбль. План:

1 – дворец, 2 – 2 – липовая аллея, 3 – ворота и «дом стражи», 4 – фазанник и «дом лесника», 5 – служебный комплекс, 6 – оранжерея, 7 – малый пруд, 8 – большой пруд, 9 – церковь (не сохранилась), 10 – беседка, 11 – башенка

Схема архитектурно-планировочных и ландшафтных осей.

Схема объектов панорамы (в осях), открывающейся с липовой аллеи (основные: оранжерея, дворец, церковь; дополняющие: беседка, башенка, комплекс ворот)

Мостик фиксирует перпендикуляр, связавший две широтные структуры, Связкой стала ось, заданная главным пространством дворца — «дубовым залом» (библиотекой) и венчающим его шатром. Вместе с обеденным залом на первом этаже, собиравшим всех жителей имения, «дубовый зал» формировал вертикально развитое пространство, завершавшееся шатром, хорошо наблюдаемым извне, и противопоставленное мостику и плоскости пруда. Ось, зафиксированная во внешней композиции дворца шатром крыши и башнями, поддержана системой лестниц на террасах, ведущих к мосту, и крутой тропой на естественном склоне - подъемом на южный холм, к центру липовой аллеи. Асимметричную живописность жесткой линейной схеме придают расположенные с восточной стороны, в уровне нижней террасы, небольшая беседка и вытянутая вдоль балки структура оранжерей, а с западной - изящная «романская» башенка на верхней террасе.

Обращает на себя внимание стилистическая свобода в архитектуре ансамбля. Находящиеся на верхней площадке холма и составляющие ансамбль помещичьего жилья - собственно дом и «дом стражи», выдержаны в стилистике историзма с обращением преимущественно к романским и готическим мотивам, а хозяйственный комплекс построен в модерне. Он выполнен в двух вариантах модерна - конструктивном, в прибалтийско-немецких традициях, и живописном - «русском», деревянном (например, сохранившийся «дом лесника»). Оба варианта модерна впечатляют художественным вкусом их автора (или авторов). По сравнению с ними «исторический» дом-замок выглядит посредственно. Но более чем скромные качества его архитектурной пластики компенсируются удивительно гармоничным окружением, тонкой вписанностью в эту гармонию и сложными метафорами которые формирует пространственно-временной архитектурно-ландшафтный контекст. Его хронотоп динамичен и изменчив, как динамичны «вихри» и «вакханалии» в искусстве «конца века».

При внимательном анализе Шаровского ансамбля обращает на себя внимание повторяющаяся тема противопоставлений: дворца и парка, холмов и озера, свободной живописности и

жесткой регулярности парка, романтического историзма дворца и рационализированного модерна служебных корпусов. Эта тема продолжается вплоть до противопоставления функциональной нагруженности мощных террас, скрывающих погребов-ледники и дренажные системы, и их живописного камуфляжа под средневековые бастионы с ажурной завершающей балюстрадой. делятся на содержащие семантику «верха» и содержащие семантику «низа». Их «небесные» и «хтонические» хронотопы видоизменяются при изменении пространственно-временного аспекта восприятия и тем формируют яркую образную характеристику ансамбля, четкость которой как бы все время ускользает и не дает себя определить.

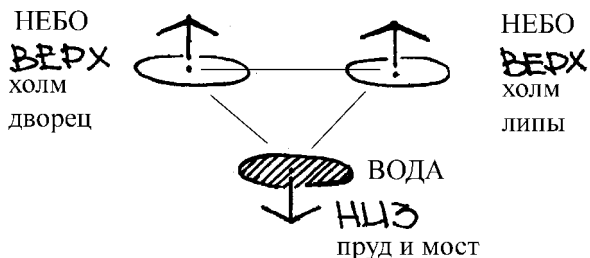


Образ «ВЕРХА»: небесный вертикализм башен дворца и лип аллеи на вершинах холмов

К первому, наиболее явно читающемуся, слою оппозиций относится противопоставление верхних отметок холмов, поддержанных уходящими ввысь ветвями старых лип и белыми башнями дворца, и озерной глубины «низа», усиленной отраженной, как бы «перевернутой», аркой моста. Приведенные к схеме, эти структуры почти идентичны. Пространственная ось дворца и пространственная ось парка-леса идут параллельно, подчиняясь водораздельным линиям холмов. Обе

оси соединяются у озера и у дворцовых служб.

Мифопоэтическая семантика обоих холмов на первый взгляд одинакова - их «небесные» вершины отражают традиционные представления об устройстве мира-Космоса с верхом-небом и низом-преисподней.



Вертикали на вершинах и вода внизу подчеркивают этот космогонический сюжет.

Можно обозначить эти отношения как первый (общий) семантический уровень системы. Он может быть представлен как статическая модель данного объекта.

Схема первого семантического уровня



Образ «НИЗА»: комплекс оранжевых над прудом; пруд и переброшенный через него мостик в балке, разделяющей холмы

Однако в явной простоте выявленного контраста скрывается парадокс: верхи двух холмов оказываются семантически не идентичными, поскольку по-разному относятся к разделяющей их воде. Пруд с мостиком разделяет два почти одинаковых, параллельно направленных холма как принципиально разные хронотопы.

Соответственно, на **втором уровне** семантического анализа проявляются принципиальные различия двух, казалось бы, однозначных структур. Один холм увенчан белым дворцом с псевдоготическими башнями, к которому ведут четкие горизонталы мощных террас, поднимающихся от воды к верхней площадке. Эти террасы с подпорными кирпичными стенами и системой лестниц превратили мягкий склон холма в грандиозное сооружение, усилившее фортификационно-замкнутый образ дома.

Верхняя терраса перед домом расчерчена «правильным» газоном с круглой чашей фонтана и служит своего рода сценой, для которой дворец играет роль гигантских романтических декораций. Для каких зрителей разыгрывается там спектакль? Противоположный холм преобразован парком, искусно сформированным как лес с уникальными породами деревьев, картинно расставленных, сообразно цвету и фактуре их крон. «Лесные» качества ландшафта дополняли полуручные олени, наблюдать которых было удобно из благоустроенных частей парка. Искусственная «картина» органично вписалась в естественный контекст зеленых зарослей холма. «Лес», оппозиционный «дому», как «природа» - «культуре», стимулирует образную метафору столкновения человека и диких природных сил. Такие силы древним грекам представлялись вселяющим «панический ужас» лесным божком Паном, римлянам - Сильваном, славянам - лешими, мавками и другими порождениями необузданного естества природы. Холмы соединяет мост.

Усилиями архитектуры и садового искусства возник ансамбль, обладающий интересными художественными качествами, важнейшим из которых является агональность - соревновательность его компонентов. Два его параллельных мира - культурный и «дикий», ведут таинственный диалог с вершин параллельных холмов.

Третий семантический уровень формирует парадокс. Дворец внутри обшит деревом (ценным красным дубом, сопоставимым по уникальности с ценными породами деревьев парка) и тем вводит посетителя в общение с миром «естественной» природы дерева. Все окна и особенно балкон второго этажа открыты на расстилающееся до горизонта море деревьев и трав. Открытый огонь каминов усиливает образ природной стихии, одухотворяющей мертвый камень. По грекам, огонь - высшая, духовная форма материи. Она - центр Космоса. Ее антропоморфное выражение - Гестия — очаг и огонь мира. Гестия Космическая аналогична Гестии домашнего очага, и дом, тем самым, становится в представлении античности символом и моделью живого и антропоморфного Космоса. То же одухотворяющее естественное начало доминирует здесь, внутри каменной цитадели. В то же время смысловой центр «леса» — липовая аллея поражает своей искусственностью. Кроме линейности аллеи (липы посажены в виде четырех параллельных полос), образ довершает форма деревьев. Сформированные стрижкой кроны голландских лип скорее напоминают сюрреалистические скульптуры или механизмы, чем живые формы. Интересно, что современная созданию ансамбля Шестая симфония П.И. Чайковского содержит тот же образ трагического торжества механистического мира над миром живым. Этот эсхатологический образ вошел в музыку Чайковского из культуры модерна и стал своеобразным знаком времени. Кто знает, может быть, успешный сахарозаводчик Кениг тоже вкусил культурной горечи модерна? Не случайно его хозяйственная часть достаточно явно отдала долг веянию времени.

Но этим образный строй внутренних пространств дома не завершается. Его анализ снова выводит на **первый уровень семантической структуры**. Однако этот уровень (назовем его «**первый бис**») уже существенно отличен от исходного. Интерьеры репрезентативных частей дома невероятно высоки. Их шатровые завершения рождают небесную тему завершений теремов русского города или готических палат. Это особенно наглядно в библиотеке и кухне (царстве Гестии) дворца, расположенных в композиционном центре здания. Небесная семантика шатра известна. Сень, шатер, кровля, балдахин, купол - все это мифопоэтический образ неба, понимаемого как кров, укрывающий космизированную землю и живущих на ней людей от воздействий внешнего Хаоса. В интерьере библиотеки этот образ сени-шатра повторен дважды — в покрытии комнаты и в монументальном

завершении камина. Возникает идея неба, небесности, поднятости над обыденным миром архитектурного пространства, сформированного дворцом. Перед нами - космос с горящим в середине Огнем. Но! Снова проблема. Парадные комнаты, обшитые «до небес» темными деревянными панелями, сумрачны и скорее погружены во тьму, чем вознесены к свету неба. Это небесная тема, как бы опрокинута вниз, как «опрокинут» мост, отраженный в воде. Космос переходит в свою противоположность - Хаос. Возможно, и здесь властвует идеология эпохи, породившей эсхатологию модерна?

Столь же неоднозначен образ липовой аллеи, венчающей противоположный холм. Деревья как бы в экстатическом танце вытянули ветви вверх. Им тесно, и они почти превратились в колонны, устремленные к свету неба. Кроны внизу лишены листвы, которая буйствует на самом верху, и деревья выглядят обнаженными, зимними даже в разгар лета. Они образуют жесткий ритмический танец скелетов, остовов того, что может считаться живым. Ощущение, охватывающее зрителя в аллее, вызывает образ органных труб или гигантских струн какого-то инструмента. Очевидно, здесь уместен термин Ле Корбюзье «зрительная акустика». Аллея звучит не шумом лип, а устремленностью динамического пространства. Но вектор этой направленности явно не небесный. Аллея светла, но ее смысловая ориентация - вниз. Туда ведет тема Хаоса, разыгрываемая остовами лип. Космизированно-логическая, расчерченная аллея стремится не к «небесному», а к другому порядку.

Здесь в отношениях раскинувшихся на вершинах холмов дома и «леса» снова возникает гармония, заявленная в начале. Они одинаковы своими семантическими темами. Но это темы не «верха», как казалось в начале, а «низа» - темы общей для культуры «конца века». Эти оппозиционные конструкции формируют целостные пространственно-временные структуры, которые можно соотнести с представлениями о хронотопе. Противопоставления-противоборства хронотопных структур вводят нас в игровые отношения, живущие по особым правилам.

Игровая структура ансамбля

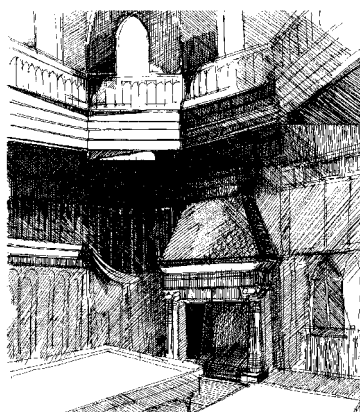
Обозначенные выше оппозиции в целом формируют агонально-игровую структуру, которую можно рассматривать как духовную составляющую композиции ансамбля.

По определению И. Хейзинги, игра как культурная деятельность - это, прежде всего, свободная деятельность, не ставящая прагматических целей, с условной спецификой и в своих высших проявлениях что-то обозначающая. Игра обособлена от «обыденной» жизни продолжительностью и местом действия. Она протекает внутри ограниченного пространства, которое может быть понято и как священное ритуальное пространство. Важное свойство игры - элементы повтора, рефрена, чередования. Композиционные принципы игры: метрическое или ритмическое построение, маскировка смысла и др. Порядок игры выражается в ритме и гармонии. Эстетическое качество игры обусловлено творческим потенциалом человека. Оно обогащает игру создавая напряжение, чередование, контраст, вариантность, равновесие, завязку и развязку, разрешение, т. е. качества, традиционно присущие произведению искусства. Особое место в игре занимает элемент напряжения: неустойчивость, неуверенность, шанс или возможность; напряженный поиск ответа на загадку. Напряжение игры переходит в подъем чувств. Мажорное игровое настроение — специфика праздника, ведущего к разрядке¹⁷⁷.

Для анализа игровых качеств композиции реального ансамбля стоит задаться условием, что в архитектурном сюжете игровые серьезность и условность могут интерпретироваться как реальность архитектурной ситуации и ее интерпретация (условная трактовка), возможная в рамках данного сюжета или культурного кода.

¹⁷⁷ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992.

Ансамбль Шаровки явно вычленен из окружающей среды своим репрезентативным назначением, противостоящим сельскохозяйственному окружению. «Другой» мир усадьбы искусственно создан как принципиально отличный от обыденного, традиционного уклада Слобожанщины. В ней явно выделено игровое поле - искусственно созданный парк, скрывающий дворец, праздничность и карнавальность быта в котором обусловлены самой архитектурой, надевшей рыцарскую маску. Дом выстроен в «историческом» стиле. Поколения владельцев с немецкими корнями воссоздали некое представление о романских и готических замках своей родины, уходящее в мифы о небесной Валгалле и пирующих там асах. «Небесная» метафора дома свидетельствует об этом. Не случайно дом Кенига, расширивший старый барский дом, не продолжил логику его классицистической традиции. Барон-сахарозаводчик сыграл в рыцаря, обитающего в замке с башнями. «Валгалла», выстроенная его предшественниками среди свекловичных полей Слобожанщины, предложила игру и своим обитателям, и будущим посетителям.

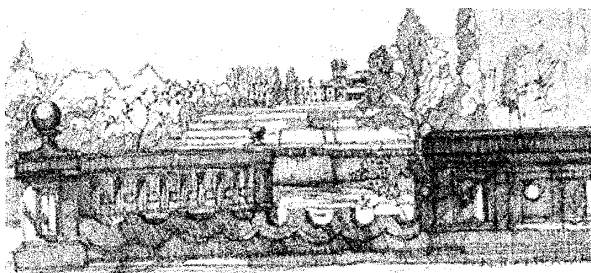


Образ «НИЗА»: «механистические» липы в аллее; тьма дубового зала; огонь камина, горящий во тьме

Образ «ВЕРХА»: верхняя терраса с фонтаном; вид парка с террасы дворца

Искусственной игровой среде дома отвечает игра «искусственной» липовой аллеи. Здесь в полной мере можно говорить об агональности ансамбля. Диалог дома и аллеи строится на их противоположной образной ориентации. «Небесный» дом и «хтоническая» аллея вступают в спор на равных. Основанием для такого равенства выступают равноправные вершины холмов, пространственный масштаб и специфика вычлененности из окружающей среды обоих игроков - дома и аллеи.

Аллея демонстрирует напряженную пространственно-динамическую длительность и растворение в структуре «леса». Ее образ - хтонизм «низа». Дом более дифференцирован и устойчив, он стремится «вверх» небесностью башен и шатровыми завершениями интерьеров. Но аллея «наносит удар» - и интерьеры дома оказываются хтонически сумрачными.



Вид дворцового комплекса от липовой аллеи. Формирование финального образа «НИЗА» и его «переворачивание»



Шаровка. Вид ансамбля на нач. XX в.

Интерьерные пространства таят загадку сумрака, скопившегося за белыми стенами каменной твердыни. Дом «отвечает ответным ударом» — и аллея высоко вверху зеленеет свежей листвой на фоне синего неба. Качества «низа» и «верха», обозначенные как исходные, в процессе игры-разгадывания, как бы переворачиваются, становясь своей противоположностью. Смысловые начальные маски заменяются антиподами. В результате противоположности гасятся. Динамическая структура ветвей голландских лип аллеи обретает «пару» в структуре дома - ей под стать массивный камин в «дубовом зале». Голландские липы и камин — это как бы однопорядковые величины - хтонические элементы, выражающие сумрачный тевтонский дух всей усадьбы. Но и этот внутренний сумрак имеет антипод. Белый цвет внешних стен дворца и стен террас, ажур балюстрад и фризів прячет внутрь загадочную тьму, как Минотавра в его Лабиринте. Но загадка заключается в том, кто такой Минотавр? Это абсолютная тьма или абсолютный свет, Зевс Хтоний или Зевс Астерий?

Другой агональной оппозицией может быть названа оппозиция холмов и воды. Обе они оформлены архитектурно: вершины холмов завершены домом и липовой аллеей, пруд - мостом, подчеркивающим глубину. Вершины и их завершения при взгляде извне «небесны», вода - хтонична. Но взгляд «изнутри» корректирует первое впечатление. «Верх» открывает свою хтоническую сущность, а вода отражает небо, блестящее между двумя темными склонами. Немаловажна в этой игре и семантика моста. Мост—связка между мирами - «тем» и «этим», миром и немиром, жизнью и смертью. В «перевернутом», вычленном из естественного контекста ансамбле такие архетипические качества моста должны действовать особенно ярко. На них явно указывают «окультуренные» террасами склоны холма с дворцом и покрытые лесом (возможно, аналогом эддического «Мюркvida») склоны холма напротив. И снова переворачивание: финал поединка «неожиданно» нарушают «маски» — хтоничность, скрываема́я дворцом, и «небесная» логика линейности аллеи. Партнеры в пылу спора меняются местами и игра-агон продолжается. В результате многократно повторяемого преодоления-разгадывания (напряжения-страдания) и следующей за ним разрядки (очищения) формируется многократно переживаемый катарсис, повторяемость которого, по Леви-Стросу, ведет к мифизации события¹⁷⁸ и (или) к метафоризации произведения искусства.

¹⁷⁸ Леви-Строс К. Структурная антропология. - М.: Наука. 1985. – 535 с.



4.3. МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ БРИКОЛАЖ. ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ СОФИЕВКА



Динамические структуры художественного языка и их игровое наполнение создают ситуацию, которую можно назвать бриколажной. Логика бриколажа, характерная для мифопоэтической модели мира, использует систему традиционных бинарных признаков, для передачи значений не напрямую, а как бы в обход. Возникает игровая ситуация, при которой необходимо угадать в обозначающем постоянно ускользающее обозначаемое. При этом оппозиции меняются значениями: низ становится верхом, свет - тьмой и т. д.

Так, В.Я. Пропп отмечает сюжеты с двузначной сущностью героя в славянских сказках¹⁷⁹, В.В. Бычков характеризует средневековую эстетику Руси как противостояние загадки и разгадки. «Усмотрение этой связи между вещами, вроде бы совсем не связанными, находящимися на различных онтологических и смысловых уровнях, и вызывало в слушателе эстетический эффект. Загадка и разгадка (знак и обозначаемое) образовывали художественную оппозицию, приводящую к эстетическому катарсису»¹⁸⁰. Загадка и разгадка - тема мифоритуальной культуры многих регионов: Греции, Германии, Скандинавского мира и др. А.Я. Голосовкер пишет о «...мужественном прозрении истины сквозь игру обманов», «узнавании подлинного лица сквозь мнимую личину»¹⁸¹ как о логическом принципе большинства античных мифов. Так Елена в «Илиаде» узнает Афродиту, изменившую облик; Одиссей узнает Афины; элевсинские цари угадывают в страннице Деметру.

Однако конечной целью всех этих преобразований является создание упорядоченного мира с четко артикулированными пространствами и оппозиционной структурой. При этом нужно учитывать, что эта упорядоченность воспринимается только в рамках задавшей ее системы и в других условиях не будет прочитана. Упорядоченность, полученная как бы обходным путем, разгаданная и потому воспринимаемая как сакральная - это упорядоченность мифа. Художественный текст - это текст с повышенными признаками упорядоченности, констатирует Ю. М. Лотман. Упорядоченность и бриколаж - эти, казалось бы, противоречивые формы становятся совместимыми в

¹⁷⁹ Пропп В.Я. Морфология сказки. - С. 65, 70.

¹⁸⁰ Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI-XVI века. - С. 144.

¹⁸¹ Голосовкер Я.Э. Логика мифа - М.: Наука, 1987. - С. 58.

произведении с высоким эстетическим потенциалом. Их соединение, собственно, и создает уровень этого потенциала как некой информации высокого ранга.

По Ю.М. Лотману, художественная структура, в качестве модели реального мира, наделена возможностями передачи и хранения информации столь огромными, что с ними не может сравниться ничто другое, созданное человеком. Отношения художественной модели и моделируемого мира сложны и основаны на диалектических принципах поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентирования в нем.

Принцип, наиболее явно сближающий архитектуру и чистое искусство, - это принцип упорядоченности. А.Ф. Лосев определяет принцип эстетики как оформленность мира, наделение бесформенного упорядочивающей формой. Ю.М. Лотман различает два вида упорядоченности художественной структуры - парадигматику и синтагматику. Синтагматика соединяет элементы (сегменты) текста в целое, позволяющее понять содержание текста. Парадигматика противопоставляет элементы текста друг другу на ассоциативной основе. Возникающие ассоциации создают все новые варианты элементов. Их отношения формируют «вторичную смысловую парадигму» - художественный аспект текста. Важным в таком тексте становится не собственно содержание, а образ-смысл, рождающийся из первоначального текста. Этот образ-смысл во многом является результатом нашей интерпретации текста и может варьироваться в определенных пределах. Однако субъективность интерпретации не безусловна. Она основывается на целом комплексе ассоциаций, сформированных, во-первых, подсознательными структурами, в которых ведущее место занимают архетипы с их универсальными конструкциями; во-вторых, общекультурными стереотипами, объединяющими индивидуумов на культурном, региональном и других уровнях. Из этого следует, что объект может быть изучен на уровне модели и на уровне ее интерпретации.

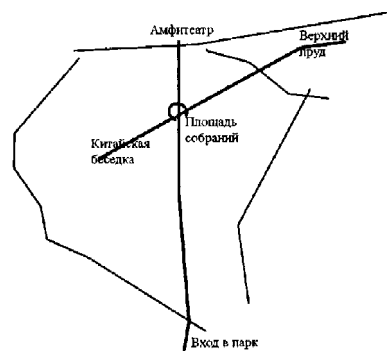
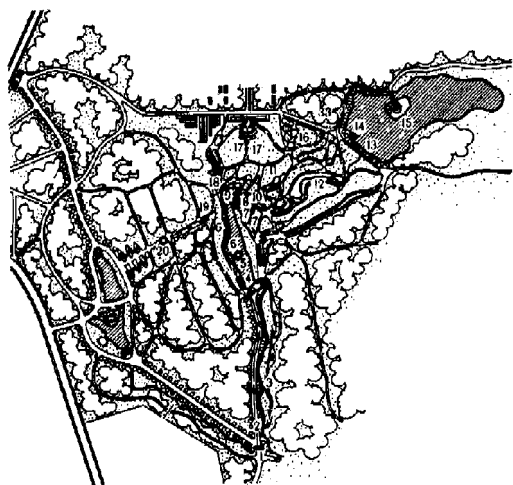
Упорядочивающая функция искусства заключается в том, что произведение воспринимается моделью той или иной системы, того или иного представления о порядке, понятом на художественном уровне как мировой порядок или мифопоэтический Космос.

Уманский парк представляет собой интересный пример создания эстетически упорядоченной структуры, в которой каждый элемент раскрывает свою сущность в контексте с оппозиционным ему фрагментом среды парка. Здесь интересна изначально заданная отсылка к мифу как к сюжету и, в то же время, работа мифа как архетипической конструкции. Логика создателей парка и логика эстетического результата оказывается многозначной, ее оппозиционная структура - насыщенной и часто парадоксальной.

Логика парка обусловлена периодами работы над ним в течение нескольких этапов: 1-й этап, связанный с деятельностью графа С. Потоцкого и инженера Л. Метцеля по созданию парка (1796-1802 гг.); 2-й этап т. наз. Царицына сада связан с реставрационными работами, проводимыми Управлением военных поселений (1836-1859 гг.). С 1859 г. парк переходит в подчинение Главного училища садоводства России, и главным объектом внимания в нем становится дендрология.

Композиционная структура паркового ансамбля

Структурный каркас парка сформирован как функция особенностей естественного ландшафта и гидротехнической системы, созданной инженером Л. Метцелем и садовниками Ферре и Зарембой. В его основе лежит рисунок русла Каменки, изгибающегося между двумя холмами. Изгиб русла на территории парка достаточно сильный и огрубленно представляет угол в 100-110°. Русло реки в нижнем течении ориентировано в направлении север-юг, в верхнем течении имеет направление северо-восток - юго-запад. На сломе русла река делает прихотливый поворот (возможно, искусственно оформленный), выхватывая из ландшафта близкий к овалу скалистый полуостровок. Форма полуостровка фиксирует поворот русла и служит своеобразной точкой отсчета, соединяющей композиционные фрагменты парка.



Парковый ансамбль Софиевка.

Генеральный план. Схема композиционных осей.

Детализация схемы осей.

1 – вход; 2 – главная аллея; 3 – Тарпейская скала; 4 – павильон Флоры; 5 – фонтан «Змея»; 6 – аллея вдоль западного берега пруда; 7 – гроты; 8 – площадь собраний; 9 – Большой водопад; 10 – Долина гигантов; 11 – Мертвое озеро и река Стикс; 12 – Елисейские поля; 13 – грот Венеры и плотина Верхнего пруда; 14 – Амстердамский шлюз; 15 – остров Цирцеи; 16 – Английский парк; 17 – амфитеатр; 18 – терраса муз; 19 – винтовая горка; 20 – китайская беседка

Верхний пруд - это огражденный дамбой накопитель, откуда вода Каменки через «грот Фетиды» изливается струями и водопадами, пронизывая парк и питая Большой водопад. Верхний пруд формирует крупное статическое пространство, в отличие от узкого, динамичного нижнего озера. От Верхнего пруда начинается подземный путь по «реке забвения», выходящий в конце к огромному 15-метровому водопаду, изящному завитку Каменки вокруг «площади Собраний», длинному нижнему озеру, которое заканчивается взрывом мощной вертикальной струи «фонтана Змеи».

Эти компоненты составляют пространственную систему парка, в основу которой положены две взаимно пересекающихся оси. Наиболее крупную динамичную структуру формируют входная аллея и нижнее озеро. Ее пространственно завершает статичный амфитеатр партера перед оранжереей. В этом направлении наблюдается мощная пространственная ось парка

— основное регулирующее начало, собирающее всю прихотливую структуру в целое. Ось второй, более дробной структуры, пересекает первую в месте изгиба озера. Ее формируют Верхний пруд, русло Каменки с расположенными вдоль него ансамблями и проложенное параллельно искусственное русло (или русла) подземной «реки Стикс» с озерцом, выходящее к Большому водопаду. Замыкается эта поперечная структура Китайской беседкой на склоне противоположного холма¹⁸².

Изгиб нижнего озера связывает обе структуры в целое. В этом месте находятся центр композиции - крупномасштабная «площадь Собраний», 15-метровый водопад и «долина Гигантов» с гротами.

Композицию парка можно представить в виде нескольких сюжетных частей. Они иногда последовательны, иногда развиваются параллельно.

1. Входная часть. Входную часть составляют: Парковая улица - входная площадка с павильоном - парковая аллея. Аллея проложена вдоль холма и своим мягким изгибом повторяет его

¹⁸² Китайская беседка построена в период «Царицына сада».



*ВХОДНОЙ
ФРАГМЕНТ*



Главная аллея

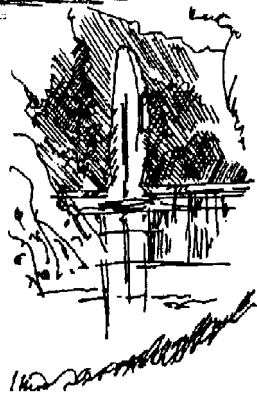


Тарпейская скала



*Павильон
Флоры*

*ПЕРЕХОД
К НИЖНЕМУ
ПРУДУ*



*Фонтан "Змея".
Вид с западного
берега*

форму. Слева аллея ограничена склоном холма, справа - его кромкой и руслом извилистой речки Каменки.

Параллельно аллее от входа в парк по низу долины, вдоль речки идет тропинка. Она прихотливо изгибается, следуя за руслом извилистой Каменки. Здесь ритм учащенный. Его задают изгибы русла речки и ее каменные «пороги» - по левой стороне. По правой стороне тропинки ритм создают каменные выступы на склоне противоположного холма и искусственно нагроможденные «горки» из огромных каменных глыб. Эти глыбы хорошо видны от аллеи и составляют с ней масштабно-композиционное целое. Последняя «горка» - т. н. Тарпейская скала, увенчанная деревянной беседкой, служит кульминацией в этом композиционном фрагменте.

2. Нижнее озеро («Ионическое море»). Входящему в парк посетителю озеро открывается неожиданно в короткой перспективе изогнутой аллеи. Настоящий вид сформирован в 1836-1859 гг. (в период «Царицына сада»), когда был построен павильон Флоры, создавший жесткое отчленение аллеи от озера.

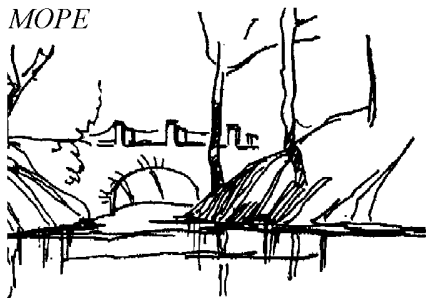
Изогнутая аллея-набережная огибают озеро с запада. Эта аллея — своеобразная эспланада для любования пейзажами противоположного берега. Здесь повторяется прием, использованный на входной аллее - оппозиция - наблюдательное пространство-коммуникация и наблюдаемое пространство-акцент. Возможно, такое боковое обозрение было рассчитано на восприятие из экипажа или при верховой езде.

Начинает экспозицию вытекающая из озера речка Каменка. Ее русло оформлено аркой «Венецианского мостика». Восточный берег озера продолжает композицию тропинки вдоль русла Каменки, и мостик включается в заданный «горками» ритм, который затем продолжают более естественные «горки» — скальные выступы крутого берега озера и огромные камни, поднимающиеся из воды («остров Итэка», «остров Лесбос» или иначе- «камень смерти»). В этой композиции доминирует «Левкадская скала» ст. н. бельведером и скульптурой Орфея (два последних относятся к периоду «Царицына сада»), а вдали уже просматривается светлая площадка полуострова «площади Собраний».

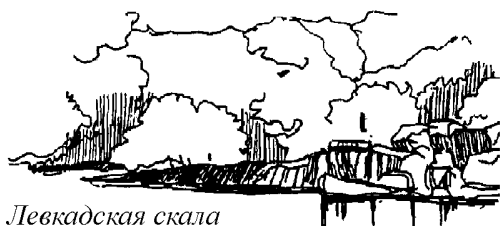
3. Кульминационный узел парка. Наиболее емкий с точки зрения количества информации и композиционно насыщенный узел парка сформирован на пересечении условных осей, созданных руслом Каменки. Здесь соединены поворот русла нижнего озера, «Большой водопад» и «долина Гигантов». Сюда же входит ансамбль античных скульптур, изображающих, в основном, греческих мифологических персонажей.

186

*НИЖНИЙ ПРУД - ИОНИЧЕСКОЕ
МОРЕ*



Венецианский мостик



Левкадская скала

КУЛЬМИНАЦИОННЫЙ УЗЕЛ



Долина Гигантов



*Площадь Собраний и Нижний пруд.
Вид с террасы Муз*



Гроты

их темной зелени светится белая статуя Аполлона Флорентийского. Но внимание зрителя привлекает то, что замыкает глубинную перспективу поляны. Там виднеется ордерное сооружение, как бы вырастающее из циклопической стены. Этим сооружением оказывается «грот Фетиды» (грот «Венеры»), встроенный в стену, задрапированную зеленью. В противоположность естественнохтоническому каменному Громовому гроту грот Фетиды явно искусственно упорядочен. Он напоминает помпезный греко-римский портал. Но эту архитектурную помпезность преображает льющаяся из-под венчающей арки вода. Архитектура меняется, растворяясь в водных струях. Благодаря им возникает эффект ирреальности иного мира, возможно, мира морской нимфы Фетиды. В отли-

К этому же ансамблю можно отнести и террасу Муз на склоне холма, поднимающегося по оси озера в сторону амфитеатра. Поднятая на рельефе терраса Муз дает единственную возможность увидеть весь центральный ансамбль, скомпонованный вокруг скалистого полуострова с «площадью Собраний». В этом ракурсе «площадь Собраний» максимально проявляет свои доминирующие качества. Она создает самое крупное, регулярное пространство парка, окруженное водой озера. Вертикальным акцентом в этой композиции выступает скульптура Амура. С точки зрения гидротехники это место является переломным. Сюда инженер Л. Метцель направил воду Каменки по двум руслам — естественному и подземному и почти вдвое повысил береговой утес с целью создания основы парка - водопада и озера.

4. Фрагмент между центральным узлом и верхним прудом. Этот композиционный фрагмент состоит из двух ветвей. Одна из них задана руслом Каменки, другая - руслом искусственной подземной реки.

4а. Русло Каменки. Речка Каменка в своем течении к нижнему озеру преодолевает несколько искусственных препятствий, образующих небольшие водопады. Темная вода узенькой речки в этих местах вспыхивает яркими бликами, привлекающими взгляд. Композиционное пространство здесь камерно. Оно соответствует интимности темы маленьких падающих с камней струй. Поворот русла речки влево соотносится с появлением справа по ходу крупного пространства с валунами - «Критского лабиринта». Тропинка, огибая гранитный массив «лабиринта», плавно поворачивает вправо и неожиданно выходит на гигантский грот («грот Калипсо», «Львиный» или «Громовой грот») с огромной черной полостью.

Ярким контрастом мрачной полости грота служит просторная светлая поляна, окруженная плотной стеной деревьев и кустарников. На фоне

чие от Громового грота, где вода спрятана во мрак каменной пещеры, здесь вода выведена на передний план, а камень, преобразенный культурой в ордер, уходит в тень.

46. Река Стикс. Русло подземной реки составляет вторую ветвь структурного каркаса верхней части парка. Мрак подземелья создает сильный контраст со светом озера. Отдельные

АНСАМБЛЬ ГРОТОВ ФЕТИДЫ И КАЛИПСО (ГРОМОВОГО)

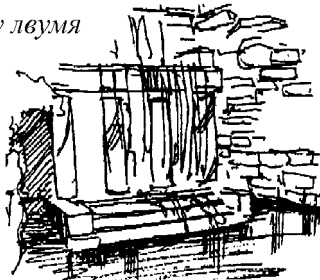


Громовой грот

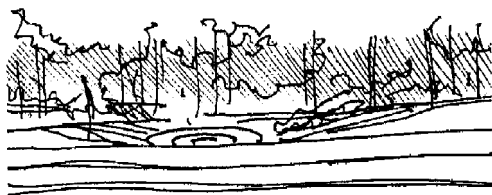


Поляна между двумя гротами

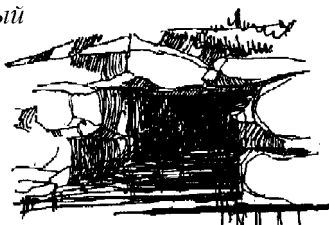
Грот Фетиды



ОППОЗИЦИЯ СВЕТ-ТЬМА



Ландшафтный амфитеатр и фонтан Семиструйка



Подземная река Стикс и Мертвое озеро

вспышки неяркого света сверху туннеля и плеск невидимой воды только усиливают ощущение тьмы. Подземная река заканчивается небольшим, погруженным в заросли озером. Из этого тихого озера вода направляется к скале Большого водопада.

5. Партерный амфитеатр. Абсолютная тьма Стикса оппозиционна залитому светом огромному естественному амфитеатру. Амфитеатр является геометрическим завершением оси нижнего озера и, по сути, структуры нижней части парка.

Композиционная тема амфитеатра—целостность, единство, греческая монада, собранная из всего множества частных и, главное, водных струй, парка; образная тема - абсолютная властность, подчинившая себе все изменчивые частности. Можно интерпретировать амфитеатр как мужское эго, подчиняющее себе женственность струящегося парка.

Художественно-образная структура паркового ансамбля

В анализе художественно-образной структуры парка речь пойдет о метафоре как результате ассоциаций и как критерию художественного образа. Художественный образ через метафору (символ) открывает, по Ю. Лотману, «вторичную смысловую парадигму» - представление автора о некоем идеале: идеальном упорядоченном универсуме.

Архитектурную композицию Софиевки, рождающую художественный образ, как правило, высоко оценивали и оценивают специалисты. (Д.С. Лихачев отмечает оссианическое в позднеромантической композиции Софиевки¹⁸³). Исходя из утверждения высоких композиционно-образных достоинств ансамбля, анализ можно проводить, изначально задавшись наличием «вторичной смысловой парадигмы». Задачей становится найти проявление этой парадигмы через метафорическую (мифосим-волическую) структуру ансамбля.

Парадигматическое противостояние проявляется в оппозициях, которые формируют образную основу Софиевки. В ее структуре можно выделить следующие оппозиции: пространственные: свет-тьма;

¹⁸³ Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стале. - М.: Наука, 1982. - С. 299.

	низ верх;
	линейность-сложность;
ландшафтные:	камень-вода;
	земля-вода;
культурные:	искусственное-
	естественное;
	миф-реальность

Оппозиция «свет-тьма». Светотеневая оппозиция проходит через весь ансамбль как его важнейший лейтмотив.

Наиболее мощный светотеневой контраст существует между подземной рекой и партерным амфитеатром. Оба пространственных элемента композиции достаточно крупны, имеют большую временную протяженность и сильное эмоциональное воздействие. Один элемент хтоничен; он символизирует низ (абсолютный низ, Хаос как аналог воды), несет тему смерти (Ахерон - одна из рек в царстве мертвых). Второй - ясен, небесен, жизнеутверждающ; он как бы венчает долину Каменки, охватывая полукольцом ее извилистое русло. Пространство подземной реки сжато не только стенами туннеля, но и тьмой, охватывающей человека. Здесь царство темной стихии воды, и человек отдан в ее власть.

Пространство амфитеатра - не для уединенных прогулок. Это парадный зал для «массовых мероприятий», просторный, насыщенный светом и воздухом. Здесь царство света, но, вероятно, и власти, символом которой выступает солнечный свет (Бог-свет, король-солнце и т. д.). Здесь сухой, нагретый солнцем воздух. Змеиное тело подземной реки прячется от сияния, которое врывается в ее тьму вспышками проемов в своде туннеля.

Но! Монументальный амфитеатр имеет характерный центр — своего рода точку роста. Этой точкой является маленький кружок фонтана «Семиструйка». Снова вода. Именно она оказалась в основе прогретого солнцем «неба»-амфитеатра. Семь - магическое число. Семь светлых струек фонтана бьют снизу, из-под земли. Возможно — это отсылка к подземным рекам царства Аида, одна из которых - Стикс?

Понятийная система подземной реки: тьма-вода-хаос-хтон-эсхатология-ужость-ужас. Понятийная система амфитеатра: свет-солнце-небо-космос-ширь-власть-самоутверждение. В результате их взаимодействия оппозиция «свет-тьма», выраженная на уровне отношения «подземная река - партерный амфитеатр», получает медиативную, связывающую в целое, структуру. В ней участвуют свет во тьме (воде) и вода (тьма) в свете. Круглые проемы туннеля и круглое блюдо фонтана становятся важными элементами - медиаторами, обеспечивающими образную связь оппозиций.

Обобщенно метафорой этого фрагмента композиции представляется ведущее отношение, варьируемое и мифом, и искусством. Это оппозиция «жизнь-смерть», их взаимосвязь и взаимообусловленность. Взаимообусловленность этих отношений задана изначально и представляет собой проявление того мирового (космического) порядка, который является проявлением изначальной гармонии мира (по А. Ф. Лосеву - мирового трагизма). Эта гармония напряжена и трагична, поскольку строится на сознании неотвратимости, но тем ценнее радости жизни, вспыхивающие в ее тьме, как светлые лучи в сумраке парка.

Второй вариант метафоры (или ее продолжение) может быть представлен как утверждение владычества над миром жизни и миром смерти. Мощная небесная тема охватила маленькую Семиструйку с ее хтоническими струями и подчинила себе весь подземный мир, заглянув люками-солнцами даже в глубины Ахерона.

Продумывалась ли авторами вся эта образно-пространственная идея? Скорее всего, нет или не так. Как работало творческое сознание авторов, узнать невозможно. Но, как отмечают литературоведы, и великий Шекспир в наше время уже не тот Шекспир, каким видели его современники.

Тема главного лейтмотива дробится и предстает в различных вариациях. Более динамично она предстает в серии гротов. Здесь светотеневые отношения более разнообразны, тогда как ритмические повторы стимулируют к выявлению обобщающей модели. Максимального выражения светотеневой лейтмотив достигает в Громовом гроте. В нем почти абсолютная тьма каменной полости в совокупности со звуком падающей во тьме воды (близко к теме подземной реки) соотносится с залитой солнечным светом поляной. В этом гроте, как и в подземной реке, человек окунается во тьму, физически ее ощущая. Однако длительность пребывания в этом гроте, в отличие от подземной реки, определяется самим зрителем и по его воле может быть увеличена или уменьшена. Свет же поляны, в отличие от «абсолютного» света амфитеатра, нечеток, зыбок. Движение солнца формирует меняющиеся тени от растительного окружения, высота которого не позволяет осветить все горизонтальное пространство полностью.

Грот Фетиды, завершающий поляну, образно противопоставлен Громовому. Если тема первого грота - тьма-вода втягивает посетителя внутрь каменной полости, то второй грот, наоборот, ограждает себя от вторжения. Темные глубины грота просматриваются за классической колоннадой и увенчаны римской аркой с вмонтированным витражом. Однако метафора «искусство пленило стихию» тут же подвергается сомнению. Светлая вода демонстрирует себя, в отличие от невидимой воды Громового грота. Это — преддверие (или финальный повтор) «Большого водопада». Это - (как у Андрея Тарковского) мир уже другого измерения, мир «наоборот», мир за пределом.

Два напряженных акцента-грота и спокойная пауза-поляна формируют метафору зыбкости светлого мира человека, сжатого стихиями.

Светотеневые отношения проявляются и в том, что собственно является основным содержанием парка,- в его водной структуре. Здесь сочетания теней и света особенно прихотливы.

Таким образом, структура светотеневых оппозиций, включающая при рассмотрении все остальные оппозиции, создает **главную метафору ансамбля** - противостояние света и тени как жизни и смерти, как человеческого и космического начал мира. Это противостояние то трагично, то лирично в зависимости от масштабности сталкивающихся пространственных тем. Столкновение-сопоставление рождает все новые и новые смысловые конструкции, раскрывая структуру художественного образа парка, важной составляющей которого является игровой аспект.

Игровая структура паркового ансамбля

Игровую структуру архитектурного ансамбля можно рассматривать, прежде всего, как структуру атональную (состязательную).

В эстетической структуре задача игры обычно направлена на то, чтобы раскрыть «темный» смысл «вторичной смысловой парадигмы», таящийся, по Г.-Г. Гадамеру, в мимезисе, «подражании» произведения искусства идеальному, космическому образцу. Радостное завершение игры обусловлено узнаванием в обыденном идеального (космического) образца. Искусство отличается от игры как таковой тем, что его игровой результат всегда неполный. Узнавание происходит как бы не до конца (как результат интерпретации) и стимулирует новую загадку (вторичную интерпретацию). Чем более многослойной получается структура узнаваний (разгадок), тем более уверенно можно говорить о высоком художественном уровне произведения.

В рамках собственно архитектурно-пространственной агональности имеет смысл отметить следующие культурно-психологические характеристики игровой ситуации, как их определяет И. Хейзинга: загадочность (загадывание и разгадывание загадки), напряженность (напряжение и разрешение), сакрализация (сакральное и профанное), локализация места действия (игровое — неигровое) и др.

Кроме универсальных параметров художественно-игровой структуры, архитектурно-пространственные параметры игровой структуры парка Софиевка корректируются следующими культурологическими параметрами:

- 1) античными сюжетами, разыгранными в уманском ландшафте;
- 2) историей Софии и Потоцкого, разыгранной в парке;
- 3) инженерно-гидротехнической основой парка.

К игровому моменту, связанному с гидротехникой, можно отнести противоречие в движении воды (сверху вниз) и путь движения зрителя - снизу вверх. Развитие гидротехнической системы обуславливает накопление воды, направление его в два русла: естественное и искусственное (подземное), сведение обоих русел к Большому водопаду, переход к искусственному озеру и выход в природное русло реки. На смысловом уровне водная экспозиция на пути воды сверху вниз разворачивается в направлении от покоя накопительного пруда к взрыву озерного фонтана. Путь воды членится на отрезки двумя водопадами: водопадом грота Фетиды, «впускающим» воду в парк, и



Большим водопадом, заканчивающим водное бурление реки на входе в нижнее озеро. Выход из парка (периода С. Потоцкого) завершается фонтаном, после которого вода через арочный портал «Венецианского мостика» возвращается в естественное русло. Но, пожалуй, наиболее четко «путь вниз» выявляет подземная река. Изливаясь из спокойной небесности верхнего пруда через шлюз, течение уносит воду в темноту подземного русла, которое заканчивается миниатюрным озерцом, затененным окружающими деревьями. Название реки и озера (Стикс, Мертвое озеро) отсылает к «нижнему миру» Аида и Персефоны. В этом смысле фонтан нижнего озера можно расценить как исполненное стихийной силы высвобождение из плена царства теней. Здесь можно вспомнить миф о выходе Персефоны-Коры из царства Аида в светлый мир Олимпа. Таким образом, спуск вниз и финальная вертикаль струи фонтана получают не только гидротехническое, но и семантическое наполнение.

Большой водопад

Путь посетителя, ведет в обратном направлении¹⁸⁴. Все перепады системы, оформленные как водопады и фонтан, воспринимаются естественными преградами, требующими преодоления. Следовательно, развитие сюжета естественного течения воды сталкивается с обратным сюжетом его преодоления. Возникает проблема смыслового соединения «пути вверх» и «пути вниз». От зрителя требуется решение задачи: как следует читать водную композицию парка? Или как меняется смысл прочитанного в зависимости от переворачивания текста? Эта явно игровая ситуация уникальна и принадлежит только композиции Софиевки.

Разрешением проблемы, вероятно, служит центральный ансамбль «Долины гигантов» с «площадью Собраний» и гротами. Этот ансамбль по смыслу и композиционно соединяет оба пути. Пути воды и человека сталкиваются и закручиваются в вихревом движении. Близкая к овалу барочная площадь «для человека» включается в «нечеловеческую» игру воды и каменных глыб.

¹⁸⁴ Как отмечает исследователь Софиевки И.С. Косенко, первоначальный вход в парк находился сверху и вел через амфитеатр вниз.

Античные сюжеты парка являются игровыми по своей сути, наглядно демонстрируя запрограммированную авторами «игру в Грецию».

«Долина гигантов» воспринимается на контрасте с предшествующей ей спокойной **гладью нижнего озера** («Ионического моря»). Озеро своей композицией, рассчитанной на рассмотрение пейзажа с литературным сюжетом, задает зрителю условия игры, в которой главным является узнавание (наблюдение) того или иного сюжета греческого мифа, хорошо знакомого человеку XVIII века, получившему классическое образование. Это своего рода пролог будущего действия. Гладь воды и скалы формируют представление о греческих пейзажах. Имена искусственно созданных пейзажных фрагментов (о. Итака, о. Лесбос) нацеливают на поэтическое и, вероятно, в первую очередь, гедонистическое восприятие этого пейзажа. Струя фонтана, вырывающаяся из расщелины скалы (при С. Потоцком), очевидно, отсылала к царству Посейдона - бога морей, воды и потрясателя суши. Храм Посейдона расположен в противоположном конце озера вблизи овала «площади Собраний». Следовательно, тема парка - это тема озера. Вырвавшаяся, высвободившаяся из скалы вода (Посейдон высек из скалы воду в афинском Акрополе) - это, пожалуй, ведущая тема парка, активно заявленная в начале.

Фонтан озера отсылает к другому фонтану, также служащему композиционным центром.

Фонтан озера и фонтан «Семиструйка» - это еще одна игровая пара. Могучая вертикаль озерного фонтана в динамичной горизонтали озера (как, казалось бы, ясное начало сюжета) противостоит миниатюрной компактности «Семиструйки», собирающей огромный статичный (и безводный) амфитеатр.

Его метафоры более сложные и многоходовые, а разгадка, вследствие этого, - неоднозначна. Царство Посейдона и царство Зевса столкнулись здесь, чтобы преобразоваться в царство Аида с его подземными реками и гротами. Почти незаметная вода «Семиструйки», спрятанная в «обнавшем» ее амфитеатре, - результирующий финал композиции парка.

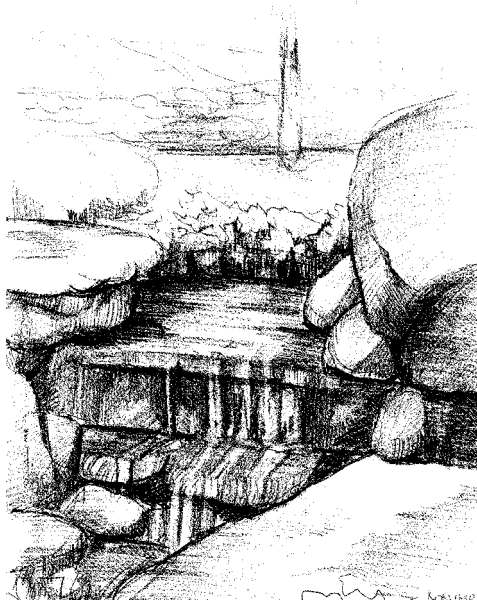
Мужское - разумное начало амфитеатра укротило, возможно, на время порыв женственной стихии, превратив ее титаническую мощь в лирическое журчание.

Массы света-Зевса и хтонические массы земли-Геи и охватили, и преобразовали «дикую» воду. Возможно, так С. Потоцкий «преобразовал» «дикую» гречанку Софию. Сохранение загадки в композиции амфитеатра и «Семиструйки» - это свидетельство художественного мастерства авторов парка.

В иных отношениях **озеро с фонтаном находятся с «Долиной гигантов»**, ее гротами и «Большим водопадом». Статика озерной глади (несмотря на динамизм формы озера) контрастна динамике напряженного ритма «Долины гигантов». Статика озера воспринимается в движении вдоль него. Ее формирует крупный ритм озерного пространства (здесь уместно упомянуть о миф о по этическом постоянном «всегда»), вкраплениями в который выступают противоположного берега. По сути, озеро - это грандиозная пауза между двумя акцентами по его торцам. «Долина гигантов» же формирует частый ритм, где один акцент следует за другим при незначительных паузах. Панорама озера всегда открыта. Визуальные кадры «Долины гигантов» локализованы и часто меняются. Озеро омыто светом. Вода (то темная, то светлая) блестит под лучами солнца и отражает небо. Гроты «Долины гигантов» темные и узкие («узость - ужас»). Струя фонтана устремлена вверх, струи водопада направлены вниз.

Озеро - это введение в греческую тему, «Долина гигантов» - ее реализация; «Ионическое море» - это долгий путь домой как для Одиссея, так и для Пенелопы.

«Долина гигантов» полностью отвечает условиям игры. Она загадочна, ритмична, исполнена образами как пространственными, так и культурологическими. Грот Сциллы, грот Тантала — такие же знаки «Греции», как и «острова» Итака и Лесбос на озере. Но если камни-острова озера устремлены из воды вверх, то гроты уводят вниз, в толщу камня.



Между озером и «Долиной гигантов» помещена пауза - «площадь Собраний». Она видна в комплексе «Долины» и воспринимается как целое с «Большим водопадом». Вертикализм струй водопада и горизонтальность «площади» формируют то же композиционное отношение, что и фонтан с озером. Но пропорции здесь другие и другой образ. Ухоженная ровная площадка окружена спокойной водой озера и как бы противопоставлена хаосу струй водопада и каменных глыб «Долины гигантов». Даже декоративный водоем в ее центре противостоит «кипению» водопада. Над площадкой поднята на искусственной скале скульптура Амура - божка любви. Она поставлена так, что господствует над всем комплексом — и площадью, и «Долиной гигантов». Амур осеняет и покой площадки, и кипучую мощь природы. Тему любви усиливает и скульптура Париса, поставленная несколько ниже Амура.

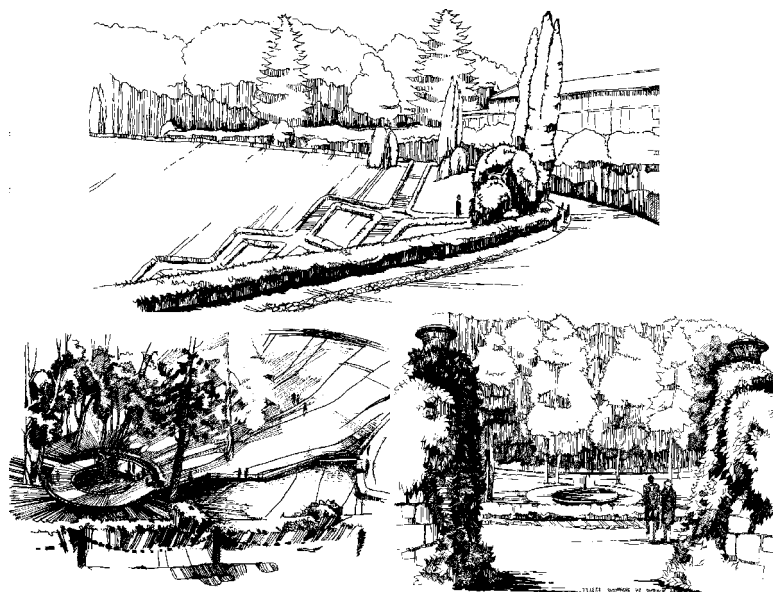
Водный «путь вниз»

Борьба Зевса с порождениями Земли и Урана Гигантами, как известно, закончилась их поражением. Эти ли Гиганты имелись в виду авторами парка? Или «Долина» моделирует первозданный мир, где Гиганты жили, сокрушая своей неумолимой силой все вокруг, Зевс своей мощью упорядочил мир, отправив Гигантов в Тартар, но и оттуда они готовы вырваться и снова вступить в бой. Именно эта опасность исходит из гротов долины (например, грота Сциллы - хтонического персонажа Одиссеи), из темных расселин и замшелых гранитных глыб, окруживших выровненную площадку «Собраний».

Этот фрагмент композиции наиболее эффектен. Здесь впечатляют огромные глыбы, где-то природные, а больше нагроможденные искусственно (нагроможденные Гигантами?). Гигантский водопад, ниспадающий в озеро, валуны и плеск воды создают романтическую атмосферу борьбы и преодоления. Частая смена видовых картин, короткие перспективы, мерцание света и тени делают игру в Гигантов напряженной и увлекательной, как барочные композиции. Сумрачные пространственные «загадки» гротов и расселин, усиленные их литературными сюжетами, сменяются светлой «разгадкой». Дистанции «загадки» более продолжительны, чем дистанции «разгадки». За одной загадкой (или параллельно ей) следует другая, третья... Пространственная игра-агон обрушивается на зрителя как водопад, звучание которого не прекращается. Его струи появляются то в одном кадре, то в другом, как бы подтверждая мысль о первозданном Хаосе — начале мира. Может быть, они говорят о библейском Эдеме или Золотом веке греков - эпохах абсолютного счастья на лоне дикой природы. Не случайно в кадрах мелькает мраморный Амур, напоминающий об истории нежной Психеи.

Долина Гигантов - царство воды и скал (она напоминает о китайском искусстве живописи «горы-воды»), Хтонические полости Земли, вода как знак «нижнего мира», тени - все это метафоры женского начала, трактованного как природная, первозданная стихия. Светлое мужское начало овальной площадки «Собраний» хотя и являет некий центр, вокруг которого, как бы по спирали, закручена хтоническая композиция «Долины гигантов» с гротами, но не несет эстетической силы последней. Два атональных персонажа — площадка и долина с разделяющими их гротами - меряются силами, и в этой борьбе перевес на стороне долины. В отличие от отношений партерного амфитеатра и «Семиструйки», амфитеатр «долины Гигантов» с комплексом гротов и «площадка Собраний» как их центр, не уравновешены, их отношения динамичны, места в композиционной ие-

рархии проблематичны. Вихрь, захвативший воду и камни, несет их и выплескивает водопадом в озеро.



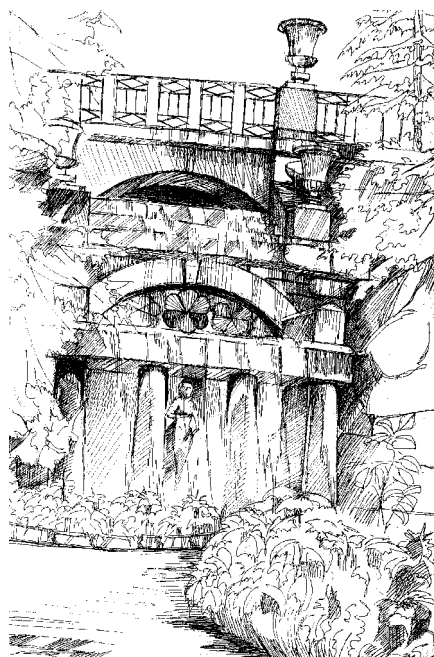
Оппозиция амфитеатра и Семиструйки

Грот Фетиды, Громовой грот (грот Калипсо) и поляна между ними создали агонально-игровую ситуацию, пожалуй, наиболее четко выявленную¹⁸⁵.

На первом уровне восприятия два грота зеркально противопоставлены друг другу. В одном доминирует «природа», в другом — «искусство»¹⁸⁶. В одном гроте каменная масса прячет воду в темной глубине, в другом — сама прячется за струями воды. Один грот — творение природы, другой — плод искусства зодчего.

Эти четко читаемые отношения составляют первый уровень данной структуры. Его разгадка-интерпретация может быть сформулирована таким образом: вода - душа и тайна природы, и только искусство открывает ее миру.

Но «открытая миру» вода архитектурно обработанного грота Фетиды тут же превращает мужскую логику ордерной композиции в ее противоположность, размывая границы и искажая выверенный рисунок. «Мир наоборот» предстает в этом гроте довольно явно. Это мир той хтонической бездны, где царствует дочь Океана нимфа Фетида. «Громовой грот» или грот Калипсо, также содержит элемент «выворачивания наизнанку». «Природный» грот явно рукотворен. Его «портал» с камнем-колонной, его интерьер несут следы искусной обработки. А изящная надпись на стене как бы намекает на верность догадки. Человеческие (или циклопические) силы постарались максимально соответствовать природе, но приспособить эту природу для себя. Здесь проявляет себя аристотелевский мимезис - искусство как подражание природе.



Грот Фетиды (Венеры)

Но еще больше здесь проявляет себя мимезис в трактовке Г.-Г. Гадамера - искусство как подражание космическому образцу-идеалу. «Древние называли космос пещерой» — сказано у Гераклита. Внутри этой пещеры горел огонь Гестии (очаг Зевса). Тьма и вода - традиционные метафоры Хаоса, из которого был рожден Космос. Таинственная вода в темной

ническим божествам: среброногая нимфа Фетида - архаическая воздочь титана Атланта, живущая на острове в середине моря, которая щим для мифопоэтических образов обеих нимф являются: 1) их притема любви (отвергнутой любви).

аявлена на подходе к гротам в виде композиции, расположенной перед

пещере моделирует предфилософскую концепцию античности о мире-Космосе, рожденном из небытия-Хаоса¹⁸⁷.

Но темная вода может быть и моделью другой мысли. Женственная глубина и незнаемость, лоно земли и лоно женщины, таинственность души-воды - все это «играющие», бриколажные образы «Громого грота».

Следующий уровень формирует выявленное **единство гротов**. Это как бы две стороны медали - два взгляда. На что? На усвоенный из гимназического курса греческий мир? На художественную культуру классицизма, сталкивающую мир природы и мир искусства? На душу гречанки Софии? Общим во всех дискурсах является вода. Ей сопутствует камень, который, в виде дикой силы, прячет ее либо в окультуренном виде становится ее фоном. Вода и камень - Фетида и Зевс, женщина и мужчина, София и Потоцкий. Не случайно позже грот Фетиды был дополнен статуей Венеры. Беломраморная богиня любви в струях воды соотносится с водопадом и фонтаном как вариации на одну тему - воды как источника жизни и воды как женской сути, водного восточного «инь». Все три водных композиции мажорны и уверенно творят окружающий мир. И только один маленький фонтан «Семиструйка» переводит этот утвердительный мажор в вопрос: «а так ли это?» Ему вторит темная вода «Громого грота». И снова игровая загадочность творит структуру образа.

Темная вода «Громого грота» — таинственная загадка парка или эффектный аттракцион? Светлая вода грота Фетиды - это разгадка грота-антипода или просто эклектическое украшение подпорной стены?

Обращает на себя внимание и такой момент. Грот Фетиды — это первое появление на сцене парка реки Каменки. До этого в пруд-водохранилище вбегала речушка с неблагоприятным именем Багно (укр. - грязь). Пройдя чистилище Верхнего пруда и преодолев грот Фетиды, в окультуренную природу парка являлась река Каменка - инженерно и художественно преобразованная, обученная латыни и греческому. Ее облагороженная в рамках классицистического мировоззрения вода стала объектом высокого искусства. Портал грота Фетиды - это и граница между водами Багно и Каменки, и торжественный выход бывшей крестьянки (а может быть, самой Софии?) на великосветский бал.

Казалось бы, Космос построен. Но греческий Космос хранит фрагмент Хаоса, притаившийся в глубинах Тартара и выстраивающий бриколажные перипетии архитектурного сюжета. Можно разгадать логику Космоса, но нельзя до конца понять Хаос. Его влияние вносит таинственную путаницу в любую разгадку. Мир Хаоса Софиевки бесконечен, как бесконечна ее разгадка.

Таким образом, можно заключить, что анализ ансамбля Софиевки позволяет в рамках научного исследования раскрыть комплекс ее художественно-образных структур, выявить смысловые аспекты, усложняющие порядок структуры. Упорядоченность смысловой структуры Софиевки в композиционном, образном, игровом аспекте, может быть понята на основе собственных правил и является замкнутой внутри собственной структуры. Общим является обращение к тому, что Ю. Лотман называет «вторичной смысловой парадигмой», формирующей художественный аспект тексте и базирующейся на представлении об идеальном, или «космическом», порядке.

¹⁸⁷ Можно отметить тему пещер в Одиссее Гомера: пещеру, где жила нимфа Калипсо, а главное - пещеру нимф на Итаке, спрятанную в тени оливы, где стояли прядильные станки, с красной пряжей. «Древние называли космос пещерой» говорил Гераклит. Греческий неоплатонизм трактовал пещеру как символ перехода между земным миром и Космосом, по которому туда и обратно проходят души. На пути в земной мир душа обретала костяк (белый каменный станок) и облекалась в плоть (красная пряжа).



5. МИФОСЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

5.1. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ – СЕМИОТИКА МИФА

По Ю.М.Лотману, язык в семиотической системе «знак (язык)-сообщение (речь)» определяется как механизм знаковой коммуникации, служащий целям хранения и передачи информации. Знак служит значимым элементом языка. Знак обладает двуединой сущностью: будучи наделен определенным материальным выражением, которое составляет его формальную сторону, он имеет в пределах данного языка и определенное значение, составляющее его содержание. «Знак — всегда замена. В коммуникативном процессе он заменяет объект¹⁸⁸. Знаки подразделяются на условные (например, естественные языки), искусственные (например, дорожные знаки и др.) и иконические.

Согласно Ю.М.Лотману, под иконическим или изобразительным знаком принято понимать такой знак, в котором между содержанием и выражением существует определенное подобие. Произведения искусства строятся по принципу иконических знаков и выступают как вторичная моделирующая система.

Язык архитектуры иконичен. Архитектура как модель мира несет сообщение о некоем его фрагменте – мезокосме, включенном в общую космологическую историю посредством знаков. Художественная составляющая архитектуры формирует структуру знаков, выступающих и как сообщения в силу их художественной ориентации. Многоуровневость вторичной моделирующей системы архитектурного произведения позволяет выявить в этой системе более низкие уровни – от форм, узнаваемых как эстетические знаки, до форм говорящих об утилитарном назначении сооружения. В этом заключается художественная реальность произведения архитектуры. Мифопоэтическая составляющая архитектуры, оперирующая символами, позволяет связать символ и знак и рассмотреть их в одной системе.

Символика мифа соотносит мифопоэтическую структуру со знаковой структурой и ставит в качестве важнейшего ее параметра – коммуникативность. Механизмом коммуникации семиотика называет язык или код, преобразуемый в речь или сообщение¹⁸⁹. Код формируется как система знаков. По У.Эко, коммуникационным знаком архитектурного объекта становится его функция: «...наш подход к семиологии позволяет увидеть в архитектурном знаке означающее, означаемым которого является его собственное функциональное назначение»¹⁹⁰. При этом, под функцией понимается любое коммуникативное значение объекта - и прагматическое (напр., назначение архитектурного объекта), и эстетическое (напр., вопросы образности).

¹⁸⁸ Лотман Ю. М. Семиосфера - С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2004.-С. 31,32.

¹⁸⁹ О семиотике архитектуры: Семиотика пространства. Сб. науч. трудов Международной ассоц. семиотики пространства / Под ред. А.А. Барабанова.- Екатеринбург: Архитектон, 1999.
Антонов В.Л. Градостроительное развитие крупнейших городов.- К.-Харьков-Симферополь, 2005 (о языке и речи архитектуры).

Янковская Ю.С. Семиотика в архитектуре – диалог во взаимодействии. Место семиотических исследований в современной теории архитектуры.- Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. и др.

¹⁹⁰ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С.

Динамические структуры – семиотическая основа художественного текста

Архетипические конструкции, такие, как Космос и Хаос, Мировое древо, Мировая гора, Мировая река и др., наделены яркой пространственной характеристикой. Их пространство - безгранично, их время - вечность. Однако, благодаря парадоксу мифопоэтического мышления человека, они возникают в нашем обыденном пространстве и обыденном времени. Узлы их формирования обусловлены нашим отношением к месту, впечатлением, произведенным местом на зрителя, формируемым эмоцией «мифом места».

Последнее понятие имеет двоякое прочтение. Первое - мифологическая структура, связанная с архетипической оппозицией «середина-периферия», где «середина» — это сакрально обусловленный топос с положительной семантикой блага (возможен вариант обратной семантики с качеством зла). Периферия в этой структуре обладает отрицательной семантикой. При этом оба антипода неразрывно связаны и один обуславливает наличие другого. Их агональные отношения строятся по принципу «жизнь-смерть», где «смерть» - это начало, порождающее жизнь. Второе - метафорическая конструкция, порожденная современным немифологическим сознанием. Миф не пользуется метафорой в силу собственной конкретности (вещности). Для современного сознания метафора служит неким мостиком, переводящим мифологический текст в художественный.

Ю.М. Лотман отмечает, что метафорический текст в ряде случаев воспринимается немифологическим сознанием как символический. И если символ как тип знака является продуктом мифологического сознания, то при немифологическом варианте символ служит отсылкой к мифу. В первом случае символ соответствует мифологическому тексту как «метатексту» в немифологической структуре и отвечает конкретному элементу этой структуры. Во втором — символ соотносится с категорией метаязыка и порождает тексты, где мифологические элементы могут быть организованы по «немифологическому» принципу (например, тексты поэтов-символистов нач. XX века)¹⁹¹

Семиотические исследования рассматривают текстовые конструкции в аспектах динамики и статики. Так рассматриваются, например, синхронический (одномоментный, статический) и диахронический (последовательный, динамический) аспекты семиотических систем. При этом Ю. М. Лотман, обращает внимание на качественно-смысловой недостаток статических моделей. Для выявления смысловой глубины необходим, по его мнению, анализ системы в ее динамическом развитии и диахронических трансформациях.

В этом плане Ю. М. Лотман выделяет несколько методических оппозиций. Первой из них является оппозиция *системное-несистемное*. К системному качеству объекта отнесено наличие связей и элементов, которые будут оставаться неизменными при любых внешних изменениях. Эта инвариантная структура представляет собой единственную реальность. Ей противостоят элементы вариативные, неустойчивые, иррегулярные, которые не могут быть включены в систему. Их трудно подвергнуть анализу, ибо они как бы «не существуют» с точки зрения «существующей» системы. Однако, отбросив их, мы получим жесткий синхронический остов с недостатком значений, необходимых для понимания текста. Как отмечает Ю. М. Лотман, *мир внесистемного представляется как перевернутая система («иносистема»), ее симметрическая трансформация*¹⁹². С этой концепцией Ю.М. Лотмана можно сопоставить положения В.Я. Проппа о «недостаче» как побуждении к действию в структуре сказки¹⁹³, Д.С. Лихачева - о «недосказанности» как условия художественности¹⁹⁴, В. Б. Шкловского, А. Белого, И.В. Ламцова, М.А. Туркуса, А.В. Иконникова, Г.П. Степанова¹⁹⁵ о нарушениях и «сбивках» ритма для придания художественных качеств объекту.

¹⁹¹ Лотман Ю. М. Семиосфера.-С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2004.-С. 535, 536.

¹⁹² Там же. - С. 548.

¹⁹³ Пропп В.Я. Морфология сказки.- Л.: АCADEMIA, 1928. - 152 с.

¹⁹⁴ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Смех как мировоззрение и другие работы. - Санкт-Петербург: Алетейя. 1997.

¹⁹⁵ Иконников А.В., Степанов Г.П. Основы архитектурной композиции.- М.: Искусство, 1971. – 224 с.

Отношения *однозначное—амбивалентное* подразумевают, что в традиционной бинарности структуры (например, «свой—чужой») отношения строятся таким образом, что отдельные элементы структуры находятся не в однозначных, а амбивалентных отношениях к окружению. (Например, «чужой» представляется также и «своим», и наделенным другими неоднозначными отношениями). В произведении искусства могут быть представлены параллельные версии одного сюжета. Влияя на сюжет, они, с одной стороны, нарушают структурную упорядоченность системы, но с другой - увеличивают скрытые информативные возможности. Наличие внутренней амбивалентности говорит о динамичности системы, т. е. о ее возможности преобразования в нечто, имеющее новый смысл. В то же время внутренняя однозначность служит признаком гомеостатических тенденций.

Отношения *ядро—периферия* представляют собой выражение отношений «верх-низ», «ценное и лишенное ценности», «существующее - не существующее» и др. Для динамической системы важен механизм перехода одного в другое; постоянная смена данных структурных форм.

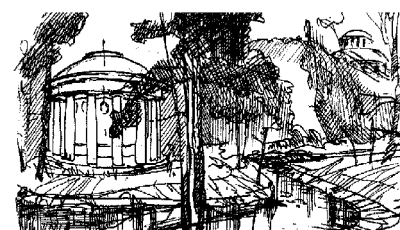
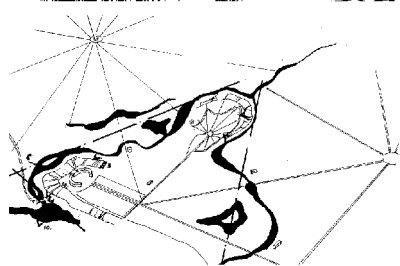
Оппозиция *описанное—неописанное* рассматривает отношения описанного как организованно-статического, понятого, разгаданного аспекта системы и аспекта непонятого, «темного». Как отмечает Ю.М. Лотман, акцентирование той или иной стороны оппозиции характеризует динамическое состояние системы.

К рассмотренным Ю.М. Лотманом оппозициям относятся также *необходимое-излишнее*, рассматривающие излишнее в языке как необходимый структурный резерв, позволяющий языку изменяться, оставаясь собой.

Ю.М. Лотман отмечает, что рассмотренные закономерности семиотической системы присущи и языку искусства - «поэтическому языку». Любой язык ориентирован, прежде всего, на коммуникацию. Чем сложнее тип коммуникации, тем сложнее механизмы языка, связанные с динамикой изменения и обновления. Язык искусства, по Ю.М. Лотману, является предельной реализацией этой тенденции¹⁹⁶.



Павловск. Пример стилистической системности, введенной в «несистемный» ландшафт. Жесткой логике центра- дворца противостоит «периферия» - многочисленные павильоны и скульптуры, разбросанные в живописности парка. В то же время вся их романтическая случайность подчинена логике грандиозных звездообразных структур парка



Архитектурный ансамбль, в силу своей эстетичности, – это, прежде всего, динамическая пространственно-временная структура. Пространство и время - категории, наиболее значимые для искусства архитектуры, по А.Я.Гуревичу, «... это лишь условно две разные величины; - образ времени и образ пространства теснейше объединены, являют собой аспекты одной и той же матрицы, налагаемой сознанием на воспринимаемый им мир и организующей его»¹⁹⁷. М. Бахтин назвал такое единство пространства-времени, воспринимаемого человеком, хронотопом. При анализе восприятия архитектурного ансамбля эти пространственно-временные категории, взятые в их семантическом единстве, позволяют раскрыть главное в архитектурном сюжете – составляющую его художественный

¹⁹⁶ Лотман Ю. М. Семиосфера. - С. 556.

¹⁹⁷ Гуревич А.Я. Средневековый мир и культура безмолвствующего большинства. - М.: Искусство, 1990. - С. 116.

смысл «вторичную смысловую парадигму», по Ю.М. Лотману, «реальность высшего порядка», по Ф. Шиллеру, обязательную для любого художественного текста.

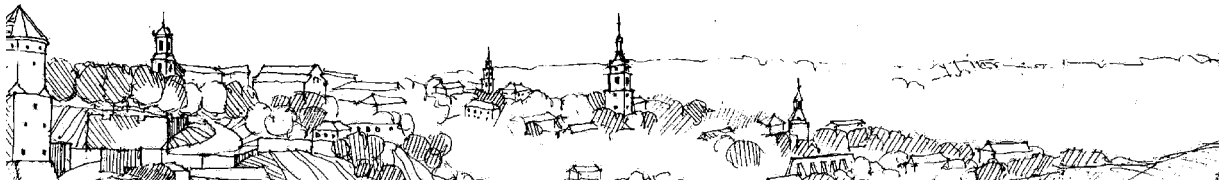
Принципиально, система как целостная согласованность (упорядоченность) элементов может восприниматься только на контрасте с несогласованностью. Так лес контрастирует с возделанным парком, рационально организованный город - с иррациональным «не городом». Однако лес имеет свою логическую согласованность. Его биологическая система зачастую более жесткая и логическая, чем та же система парка, но эта логика, понятная биологу или леснику, темна для непрофессионала. Поэтому, прежде всего, важен взгляд, с точки зрения которого ведется рассуждение, некая система отсчета, определяющая, что именно будем считать системой.

Архитектура дается человеку в его восприятии и способе использования. Оба эти аспекта зависят от культурного стереотипа, формируемого исторической и социально-экономической ситуацией, философской системой, региональными особенностями и рядом других менее значимых факторов. Произведение архитектуры рассчитано на восприятие как специалиста-архитектора, так и не специалиста – пользователя. Вследствие этого знаменитая триада «польза», «прочность» и «красота» дается именно в такой последовательности. В ней «красота» трактуется зачастую как «довесок» к «пользе», от которого можно отказаться. Вместе с тем известны многие случаи, когда на уровне элитарного произведения, главное место отводилось именно «красоте» в ущерб «пользе» (при этом «прочность» стабильно занимает свое место). Палладианская вилла Ротонда, Воспитательный дом Филиппо Брунеллески, музей Гуггенхайма Ф.-Л.Райта, выставочный павильон Германии Миса ван дер Роэ – произведения-манифесты, в которых эстетическая система доминирует над утилитарной. В оппозиции *системное – несистемное* здесь явно наличествуют две противоречащие друг другу системы – функциональная и художественно-образная, при выборе логики одной из которых, вторая становится алогичной. Философская концепция автора требует конструирования архитектурного пространства, на уровне космического идеала. Т.е главным становится ощущение, формируемое восприятием объекта, а не его использованием. Но для архитектуры такой художественный подход – редко допустимое удовольствие.

В то же время произведения функционалистов, необруталистов, направленные на философию «правды жизни», создавали системы с явной доминантой функции, где «полезное» выступало эквивалентом «прекрасного». Система хай-тэка создает свои манифесты, со сложной техногенной логикой, зачастую вопреки здравому смыслу и «пользе».

Поэтому задача исследователя - не просто увидеть систему в объекте архитектуры, но и найти, если такая имеется, оппонирующую ей «не систему». При этом найденные системные и несистемные элементы, присутствующие в одной эстетической структуре, могут дать интересный материал для анализа композиции архитектурного объекта. Следующий ход анализа должен объяснить, как обе оппозиции работают вместе, создавая сложную коммуникативную структуру архитектурного текста, прочтение которой требует многоходовых усилий. Диахронический характер этого текста будет говорить о том, что перед нами действительно произведение искусства архитектуры с многослойным смыслом, раскрывающимся только после должного «предстояния» (по О.Шпенглеру).

Выявление подобных закономерностей произведения, показывающих сложность коммуникационной структуры, раскрывает его эстетическую упорядоченность, позволяющую отнести объект к произведениям искусства.



5.2. ОПОЗИЦИЯ «СИСТЕМНОЕ – НЕСИСТЕМНОЕ» В КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ ГОРОДА

Архитектурный объект, рассмотренный как условие и форма бытия человека в мире – является феноменом, порождающим значения и смыслы. «Вторичная моделирующая структура» его художественной составляющей служат, по Ю.М.Лотману, продуцированию все новых смыслов, создавая свойственную произведению искусства глубину. Оценить глубину смысловых структур архитектурно-средового «текста» возможно через его основные категории – пространство и время. Локальный пространственно-временной хронотоп, в данном случае, можно рассматривать как некую матрицу, обладающую свойством архетипа, равно относящегося и к социальным и к индивидуальным аспектам сознания человека, действующего в данном пространстве.

Выделенная Ю.М. Лотманом методическая оппозиция «системное-несистемное» в архитектурно-пространственной среде может рассматриваться как оппозиция, сталкивающая логическую ясность структуры, соотносимую, например, с ясностью координатной сетки, с четким выявлением элементов и связей, зафиксированных и неизменных и кажущуюся алогичной иррегулярную живописность. Обе системы как бы не существуют относительно друг друга. Принимая одну систему, вторую приходится либо считать случайной, либо вторичной. При этом главной, как правило является логика сетки, поскольку ее легко представить, домыслить и прогнозировать. Главные оси города или ансамбля, как правило, прямолинейны или вписаны в геометрическую кривую. Лучевая композиция центра Петербурга, прямоугольная система Вашингтона хорошо понимаемы как в уровне чертежа, так и изнутри – во внутренних пространствах города. Это жесткий городской каркас. Однако, наложенный на природное основание он, зачастую, трансформируется до неузнаваемости. Так, барочная структура Рима с геометрией его знаменитого трехлучия, накладываясь на римские холмы, многократно усложняется и не сводится к простой схеме. Простота и узнаваемость говорит об упорядоченности среды и составляет статическую семиотическую структуру. Ее одномоментное прочтение придает этой структуре достаточную жесткость и информационную стабильность, которая не предполагает изменений. Значений, необходимых для художественного текста, в ее жестком синхроническом остове явно недостаточно. Динамику семиотической структуры и ее смысловую глубину способны создать усложняющие понятную логику алогизмы.

Завершенность, «досказанность» геометрически ясной модели противостоит «недосказанности» как условию художественности¹⁹⁸. «Недосказанность», способная породить различные мыслительные конструкции, достаточно наглядно проявляется в ритмических конструкциях художественных систем, в которые вводится аритмический элемент (В.Б. Шкловский, А. Белый, И.В. Ламцов, М.А. Туркус, А.В. Иконников, Г.П. Степанов). Нарушения и «сбивки» ритма ведут к усложнению структуры и ломают изначальную логику, но придают произведению качества художественного. Соотношение жесткой логики и алогических включений будит воображение зрителя, усиливает эмоциональное воздействие среды через все новую информацию, которую продуцирует текстуальный срез среды. Иначе говоря – усиливает эстетические качества архитектурной среды.

¹⁹⁸ Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы / Смех как мировоззрение и другие работы. - Санкт-Петербург: Алетей. 1997.

Проблема художественности архитектурных текстов городской структуры обычно рассматривается в оппозиции к функциональности и часто уступает последней, особенно в ситуациях, когда речь идет о реконструкции городских пространств. Первыми страдают пространства, сложные для понимания, которые на первый взгляд воспринимаются как хаотические, неорганизованные, зачастую дробные; в общем, выпадающие из общего, понятного для современного сознания контекста. Возникает желание такие пространства улучшить, организовать согласно логике в лучшем случае окружающей среды, в худшем – личной логике автора реконструкции.

Д.С. Лихачев о подобном мышлении пишет следующее: «Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей»¹⁹⁹.

Работа с пространством и понимание пространства как художественного феномена – важнейшая составляющая поэтики архитектуры. При этом мифологические структуры имеют здесь решающее значение, поскольку на эмоциональном уровне раскрывают архетипические схемы. Одна из таких пространственных схем-архетипов – граница (ограничение). Как пишет Ю.М.Лотман, «пространство — это, наверное, древнейший архаический язык. И это не только то, что является адекватом географии, не только то, что мы сей час осознаем как «пространство», но это универсалия, с помощью которой выражались и этические понятия... Для человека той эпохи выйти за границу — означало прорваться за пределы реальности. В организуемом на языке пространства мышлении такие понятия, как грех, блаженство, рай, смерть, получают, прежде всего, пространственное воплощение. Когда ребенку страшно перейти в темную комнату, это — запрет на страшное пространство. Загробный мир тоже представляется нам как особое — страшное — пространство, и смерть во всех культурных системах предстает как *переход* куда-то или же как *приход* откуда-то. (Ср. выражение «потусторонний мир».) «Куда» и «откуда» — это коренные понятия... Основной признак пространства — это граница, граница жизни и смерти, граница чести и бесчестия»²⁰⁰.

Следовательно, переживать пространство — значит иметь чувство дистанции и границы.

По Б.А. Успенскому, семиотическая система, обязательно имеет четко определенные рамки – границы, зависящие от выбранной точки зрения. Особо выделенными являются начало и конец системы. Эти ограничители фиксируют художественное пространство как пространство специфического знакового мира, которое противопоставлено миру обыденному. Нарушение границы позволяет сблизить художественное и обыденное пространство, но и ведет к утрате художественности²⁰¹.

Ощутимая иерархия пространств позволяет определять конкретное пространство как свое или чужое, реальное или нереальное, существующее или воображаемое и др. В рамках семиотической структуры, по Ю.М.Лотману, «пространство становится универсальным язы-

¹⁹⁹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Лихачев Д.С. - Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – С. 163.

²⁰⁰ Лотман Ю.М. Разговор о пространстве // Воспитание души / Лотман Ю.М. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. – 624. - С. 117-118.

²⁰¹ Успенский Б.А. Семиотика искусства / Успенский Б.А. – М.: Школа. Языки русской культуры. 1995. – С. 175.

ком, когда оно не осознается как пространство, а осознается, как средство моделировать какие-либо отношения скажем любовные или политические»²⁰².

Очень важным коммуникативным аспектом пространства является его адекватное понимание. «Ощущение рубежности, пограничности из пространственного становится этическим, переходит внутрь человека... Единство состоит не в том, чтобы все были одинаковыми. «Понимаемость», к которой мы так стремимся, — это один полюс; другой необходимый полюс - «непонимаемость», потому что непонимание делает понимание мучительным и вместе с тем имеющим смысл и высокую ценность... в понимании необходимости чужого: чужой, инакомыслящий, иначе устроенный для меня мучительно необходим и составляет мое мучительное счастье»²⁰³.

Следовательно, при коммуникации разница между понятиями человеком и принятыми как свои пространства и иными, неписываемыми в такое принятие, является, по сути, определяющей. Иные – странные пространства, как правило, находятся в оппозиции к пространствам понятным, обладающим ясной логикой. Понятными являются прямая улица, широкая площадь, небольшой двор и др. Поворот или сужение пространства, погружение в тень или перепад по высоте сразу выбрасывает пространство в разряд непонятных – странных, а, следовательно, наделенных отрицательной семантикой.

В.Н. Топоров отмечает семантику прямизны и искривленности как характеристику «культуры» (логической ясности) и «природы» (аморфности, мрака, связи с «низом» земли и воды). Однако в этой аморфности и безвидности, по В.Н. Топорову, кроются «элементы второго природного ряда», выводящие из депрессии к освобождению, символическому выходу в космическую беспредельность²⁰⁴.

О парадоксе пространственного изгиба (поворота) великолепно сказал Б.Пастернак:

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.
Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настезь

Теория композиции иногда называет подобные неопределимые или сложно определимые с точки зрения их формы пространства негативными, находящимися в оппозиции к позитивным - определимым. Позитивные пространства – это пространства геометрически и психологически адекватные, они легко определяются человеком как организованные. При этом следует исходить из положения, что простые геометрические формы (прямоугольник, круг и т.п.) благоприятны для восприятия благодаря легкой читаемости. Соотносимые с ними пространства ощущаются как организованные, т.е. легко воспринимаемые одномоментно или без труда «додумываемые». Сложные, неопределимые одномоментно пространства называют негативными, неорганизованными. Сквозь них можно пройти в организованное пространство, но не находится постоянно. При этом, конечно, следует различать пространственный хаос и сложное пространство, вызывающее в результате сложного прочтения чувство эстетического. Это странные

²⁰² Лотман Ю.М. Разговор о пространстве. - С. 118.

²⁰³ Лотман Ю.М. Разговор о пространстве. – 624. - С. 121.

²⁰⁴ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / Топоров В.Н. - М.: Прогресс - Культура, 1995. – С 289.

пространства, которые притягивают своей загадочностью, но их сложно понять с точки зрения формы.

Термин «странный» связан с понятием «странствие», страна, сторона, посторонний и др. «Странные люди» - путники издревле бродили по Европе в виде паломников, монахов, студентов, торговцев и др. Отношение к ним было двойственным. Путника полагалось приютить, предоставить ночлег, но от него исходила опасность неизвестности, с ним в устоявшийся мир приходил опасный внешний мир - Утгард. В связи с этим можно вспомнить образ Отца из фильма А. Тарковского «Зеркало». Он появился в Доме, как бы на короткий миг выйдя из другого мира. Он чужой, странник, которого ждала и не дождалась Мать. «Калики перехожие-переброжие» - странники древнерусских былин – люди непростые. Они - традиционные вестники, часто они или ведуньи, или богатыри, пришедшие невесть откуда и непонятные окружающим.

Конечно, о «странных», внеструктурных пространствах можно говорить только с точки зрения современного восприятия. Странными воспринимаются пространства города (как экстерьерные, так и интерьерные), которые по тем или иным причинам не вписываются в существующую структуру; не являются ее логическим продолжением²⁰⁵. Текст таких пространств формируется на основании иного кода или, точнее, строится как отрицание текстового кода окружающего пространства. Это как бы код со знаком минус.

Анализ «странного» в пространственной структуре требует обращения к методу, предложенному Ю. Лотманом. Он заключается в фиксации двух аспектов анализа текстовых структур – статического (синхронического - одномоментного) и динамического (диахронного - последовательного). Статическая система, по определению Ю. Лотмана, связана с определением ее конкретного (одномоментного) состояния, не предполагающего иных прочтений. Динамическая система, предстающая в развитии и диахронических трансформациях, раскрывает сложность и неоднозначность системы и тем самым придает тексту смысловую глубину.

Динамическую систему Ю.М Лотман описывает при помощи оппозиций: системное – несистемное, однозначное – амбивалентное, ядро – периферия, описанное – неописанное.

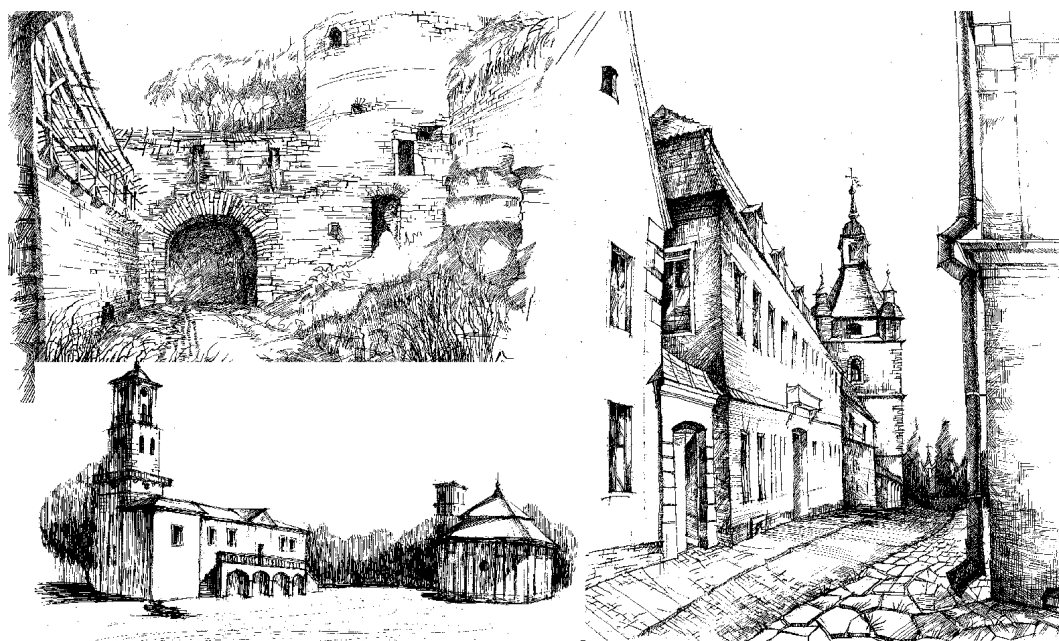
«Середина» - логически ясное пространство, статику которого фиксирует пересечение осей (средокрестье) («и крест теней [душ] на столике резном» - у В. Набокова). Пространство периферии, соответственно, алогично, искривлено, запутано, динамично. В этом пространстве, однако, находятся фиксированные точки – русский эпос выделяет их как «заставы» на границе. Например, такие «богатырские заставы» имел древний Киев. Эти заставы охранялись былинными богатырями: Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем, Чурилой Пленковичем и др.

Фильм «Сталкер» А.Тарковского демонстрирует такое неопределенное пространство периферии, центром которого служит таинственная «комната». Вся композиция фильма построена на идее пути с преодолением препятствий. Путь запутан и непонятен участникам экспедиции. Но он не понятен и их проводнику – Сталкеру, для которого преодоление – это скорее выполнение определенных ритуалов, чем осмысленные действия, обеспечивающее безопасность. Таинственность препятствий и страх их преодоления возрастает по мере приближения к кульминации. Финальное препятствие – «мясорубка» дано как длинный изогнутый темный туннель со вспышками света. (Интересно, что такой же тор присутствует в фильме А.Тарковского «Солярис». Эта форма космической станции подчеркнута многими эпизодами фильма). Изогнутое пространство (как в «Солярисе», так и в «Сталкере») не позволяет видеть конец пути; неизвестно чем он заканчивается – светом или тьмой, жизнью или смертью. Финал

²⁰⁵ В определенной степени примененное здесь понятие «странное» как характеристика специфики пространства может быть соотнесена с концепцией А.Г.Раппапорта об архитектурных «локалитетах» как о чем-то невыразимом средствами языка. А. Раппапорт. Вестник Европы, № 19-20, 2007 г. www.artpages.org.ua.

пути обоих фильмов – вода и очистительный дождь, традиционна для А.Тарковского, так же как она традиционна для мифа. Возникающий в результате «элемент второго природного ряда» - вода как изначальная субстанция (Мировой океан, Мировая бездна) – это начало творения мира, дождь – символ сакрального единения земли и неба. Мир рождается из хаоса, так же перерождаются (рождаются заново) и герои фильма. Цель героев «Сталкера» – таинственные ценности «комнаты» - теряет смысл. Люди остаются на пороге. Внешний мир периферии переработал их, сделал «странными». Рациональная логика – дойти и получить – для них уже не работает.

Чаще всего «странные» пространства встречаются в исторических частях города. Но не во всех, а лишь в тех, общая структура которых прочитывается довольно ясно. Например, в средневековой среде Каменца-Подольского о выделении таких пространств говорить практически невозможно ввиду «странности» всей структуры города. В историческом средневеково-барочном ядре Каменца-Подольского «странной» выглядит, например, Армянская площадь, сформированная в XIX в. как крупное, упорядоченное пространство, охваченное зданиями с классицистическими фасадами. Логика пространства, которое изначально понятно в силу своей открытости и классическо-ордерной строгости, контрастно противопоставлена изначальной спутанности старой городской структуры.



Каменец Подольский. Русские ворота. Ратушная площадь. Армянская ул.

В данном случае именно средневековая «спутанность» (лабиринтообразность) является системной, т.е. единственно реальной. Указанная площадь - это как бы «не существующий» элемент системы речи города; перевернутая система («иносистема»), ее симметрическая трансформация по принципу неясный – ясный, запутанный – четкий, живописный - жесткий. Неслучайно, говоря о Каменце-Подольском, его исторический центр характеризуют как «средневековый» или «барочный» и с этих позиций оценивают. Классицизм Армянской, и в значительной степени, Ратушной площадей в условиях Каменца-Подольского как бы не существует. Однако наша современная прагматическая логика легче находит упорядоченность в прямизне и открытости и с этой точки зрения Армянская площадь вряд ли может быть отнесена к странным структурам. По сравнению с ней странным выглядит городское ядро в целом.

Для большей однозначности результата анализа, поэтому, лучше взять «неструктурные» фрагменты логически прочитываемой структуры города. Так, достаточно цельная градостроительная структура присуща центральному ядру Одессы. Ее геометрия двух сеток – это своего рода знак градостроительной специфики города, который выходит на морской фасад города прямой Приморского бульвара (который, однако, не стыкуется с основной сеткой улиц). Однако и здесь вспыхивают «странные» пространства: Приморский бульвар не стыкуется с основной сеткой улиц, формируя многоходовые структуры фрагмента между оперным театром и бульваром; между двумя логическими узлами возникает алогичная изогнутость (кривизна) Воронцовского переулка; вход в небольшую, как бы случайную арочку открывает любопытный Музыкальный проход; в классицистической горизонтальной структуре дворца Потоцкого-Нарышкиной посетитель неожиданно обнаруживает глубину романтического грота. Странные «неструктурные» сложности, как бы не свойственные логике города, выпадающие из его структуры придают городской среде новый смысл, наполняя ее загадочностью, требующей дополнительного усилия для разгадки.

По Ю.М.Лотману представление об универсуме как о целом формирует две группы текстов.

Одна из них базируется на центральном в культуре представлении об устойчивости мира. Это представление восходит к первоначальному мифологическому ядру культуры, которое определяет мир как вечный упорядоченный топос. Представление об изначально обусловленной стабильности мира формирует закономерно положительный исход (финал) в текстовой структуре. Это метаязык текста. Вторая группа формирует периферийное представление культуры о случайной, неупорядоченной картине мира, которую составляют эксцессы и аномалии. Исход в ней трагичен. Соединяет эти две системы чудо – неожиданный, случайный, наименее вероятный выход из трагической ситуации. Поэтому общая картина художественного текста, как правило, – напряженная и трагическая.

В художественных текстах обе системы культуры могут соседствовать диалогично при доминировании той или иной. Таким образом, они вступают в новый вид упорядоченности²⁰⁶. Упорядоченность текста, в связи с этим, всегда является диалектической. Ее диалектика построена на амбивалентности (двузначности) той или иной семиотической конструкции, включающей упорядоченные и случайные структуры. Степень амбивалентности характеризует смысловую глубину и художественность текста.

Эти положения можно попробовать проанализировать, применив их к конкретному фрагменту архитектурно-пространственной среды города.

Одним из характерных проявлений амбивалентности в архитектурно-пространственной среде является отношение внутренних и внешних пространств. Стена, разделяющая эти пространства, фиксирует жесткую границу между ними. Промежуточное пространство (портик и др.) формирует более мягкий, развернутый во времени переход одной оппозиции в другую. Но в любом случае столкновение оппозиционных пространств формирует символическую ситуацию, описываемую как «мир на грани», где в качестве «мира» выступает внутреннее пространство, антропоморфно соотносимое с человеком, а в качестве «немира» – внешнее «чужое» пространство.

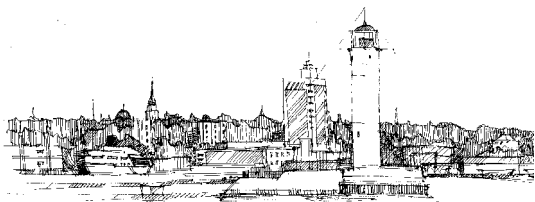
Внутреннее пространство в этой оппозиции выглядит упорядоченным и стабильным, а внешнее потенциально нестабильным, «диким», ибо там человека поджидают неожиданности, отсюда приходит угроза. Идея стабильности отвечает процесс упорядочивания или сакрализации «немира». Напряженность, обусловленная случаем, зависит от потенциально возможной

²⁰⁶ Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство-СПб», 2004. – С.288-289

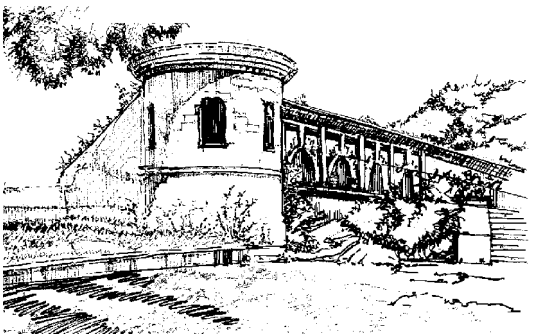
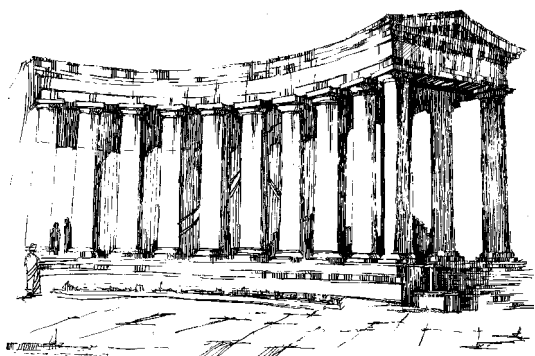
«разупорядоченности», развоплощения гармоничного мира. Такая амбивалентная ситуация свойственна структурам, расположенным на границе, на кромке, в некоей переходной структуре.

Ярким примером «мира на грани» в городской структуре служит архитектурно-пространственная среда кромок ландшафта, позволяющих столкнуть внутреннюю полость города с внешней загородной средой. Максимальной выразительности такой стык достигает в приморском городе (например, Одессе), где камерность упорядоченных городских пространств противопоставляется безграничности морской стихии (тот же эффект описан Платоновым в его повести «Джан»). Уже сама вздыбленность морского побережья служит примером напряженного столкновения двух пространств – антиподов. Береговая гряда, усиленная городской структурой служит весомым барьером, разделяющим зыбкий, «блистающий», безграничный мир моря

и надежную камерность расчлененных городских ячеек.



Одесса. Панорама с моря. Колоннада Воронцовского дворца. Аркада бывш. Карантинной крепости



Кромка одесских плато дает ряд интересных примеров. Так, например, можно сопоставить два популярных фрагмента исторической структуры города: галерею дворца М.С. Воронцова (1829 г., архит. Ф. Боффо) и фрагмент аркады бывшей карантинной крепости (1807 г.). В одном случае структура создавалась как заведомо декоративная, в другом – как утилитарная, ставшая декоративной классической «руиной» с течением времени. В обоих случаях, структуры обладают близкими качествами – это ограждения с определенной долей перфорированности, позволяющей пространству проникать сквозь них. Городская среда и морская даль как главные пространственные оппозиции сталкиваются на этих структурах достаточно близким образом.

В обоих случаях и галерею, и аркаду сопровождают открытые пространства склона и моря, где столкновение стихий как будто более откровенно. Кромка фиксирует рубеж упорядоченного мира и вводит его к дикой стихии «немира».

Однако в этом случае упорядоченность внутренней структуры ставится под сомнение уже самой непосредственной близостью к внешней среде. Формируется как бы некая буферная зона, иногда довольно обширная, семантически скорее более близкая внешнему, чем внутреннему миру. «Грань» в силу ее размытости теряет жесткую очерченность.

Наличие же разделяющего элемента придает месту напряженность, подчеркивая амбивалентность пространств-антиподов.

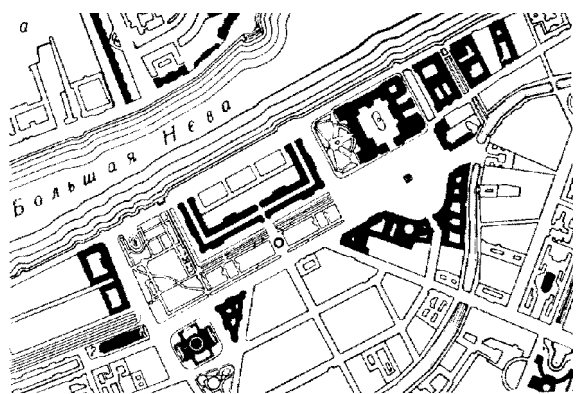
Колоннада Воронцовского ансамбля в этом случае выступает двойкой. С одной стороны это фрагмент ансамбля и самого города, вынесенный почти «за край»; это знак «сакральной середины», установленный на периферии. С другой – это структура, фиксирующая границу мира. Архитектурная метафора классической колоннады, пришедшей из античности – устойчивость мира, небо которого надежно покоится, по Гомеру, на «длинноогромных столбах, разде-

ляющих небо и землю». Медная тяжесть неба отразилась в энергичном дорическом энтазисе и эхине капители. Колоннада греческого периптера – это граница между портиком и внешним миром, где портик – сакральное пространство как бы выворачивающее на изнанку пространство наоса храма, а внешний мир – это обыденный мир города. Колоннада служит некой инстанцией, «растворяющей» массив каменного наоса в окружающем пространстве. Более поздние колоннады, так или иначе, варьировали тот же мотив. Колоннада – это торжественная встреча двух пространств; это способ утихомирить дикое внешнее, нестабильное пространство перед впусканьем его в упорядоченный, сакрализованный мир.

Аркада бывшей крепости несет идею большей жесткости. Ее метафорика так же двояка. С одной стороны – небесность а с другой – хтонизм, пещерность ее арочного очертания, в котором как в раме вырисовывается море с кораблями. В силу брутальности каменной кладки и как бы шагнувшей вниз башенки доминирует хтонический образ, однако, «благообразие» окружения (замощенная площадка, парковая зелень) нивелируют его. Светящееся через арки небо при наличии более сжатого пространства могло бы вызывать ощущение прорыва снизу вверх, к свету. Однако и в таком виде стена с аркадой явно выделяются в структуре кромки плато, заставляя гуляющих людей останавливаться. Пространство у аркады отличается от пространств парка своим более напряженным образом. Его аномальность наполнена подспудной установкой на неожиданность, на то, что хочется, но опасно домыслить, на возможность прорыва внешних сил, от которых охраняет мир башенка и стена.

Обратное действие производит знаменитая одесская Лестница (1837-1841 гг., архит. Ф. Боффо). Ее начинает полукруглая площадь с памятником Ришелье (1828 г., ск. И. Мартос). Вертикаль памятника, подобно дольмену, фиксирует центр небесного мира, а лестница опускается в хтоническую преисподнюю. Сейчас это особенно ярко демонстрирует спуск в подземный переход, выход к глухой стене здания, которое нужно преодолеть, чтобы снова увидеть море. Но в его просторах снова встает стабилизирующая вертикаль.

Вертикаль памятника Ришелье имеет своеобразный антипод в море. Это маяк – структура города, вынесенная вовне. Вертикаль маяка – то стабилизирующее начало, которое ведет напряженный диалог с морской пучиной и передает эстафету вертикали памятника на кромке и более мощной вертикали в глубине. Эта глубинная вертикаль, когда-то бывшая единственной сейчас едва решается спорить с новыми формами. В этом смысле показательна вертикаль новой гостиницы, вынесенной на платформу морского вокзала. Новая форма включена в диалог маяка и памятника. Ее крупный масштаб, соотносится с морским пространством. Это делает новую структуру скорее принадлежащей «хаосу» моря, чем «космосу» города.



С-Петербург. Исторический центр. Фрагмент

Санкт-Петербург также, хотя и иным образом включает «странную» структуру в логику своих линейных построений. Эту «странность» создает ландшафт города и, прежде всего, его реки - Мойка и Фонтанка, изогнутость русел которых изгибает и как бы выворачивает архитектурную среду города. В противоположность линейным набережным Невы, набережные малых речек повторяют их рисунок, более прихотливый и живописный, насыщенный поворотами, за которыми открывается новый мир. При изогнутом пространстве речки и набережной граница видимого мира находится очень близко и хорошо фиксируется сознанием зрителя. Поворот открывает мир «за границей», «за гранью», в

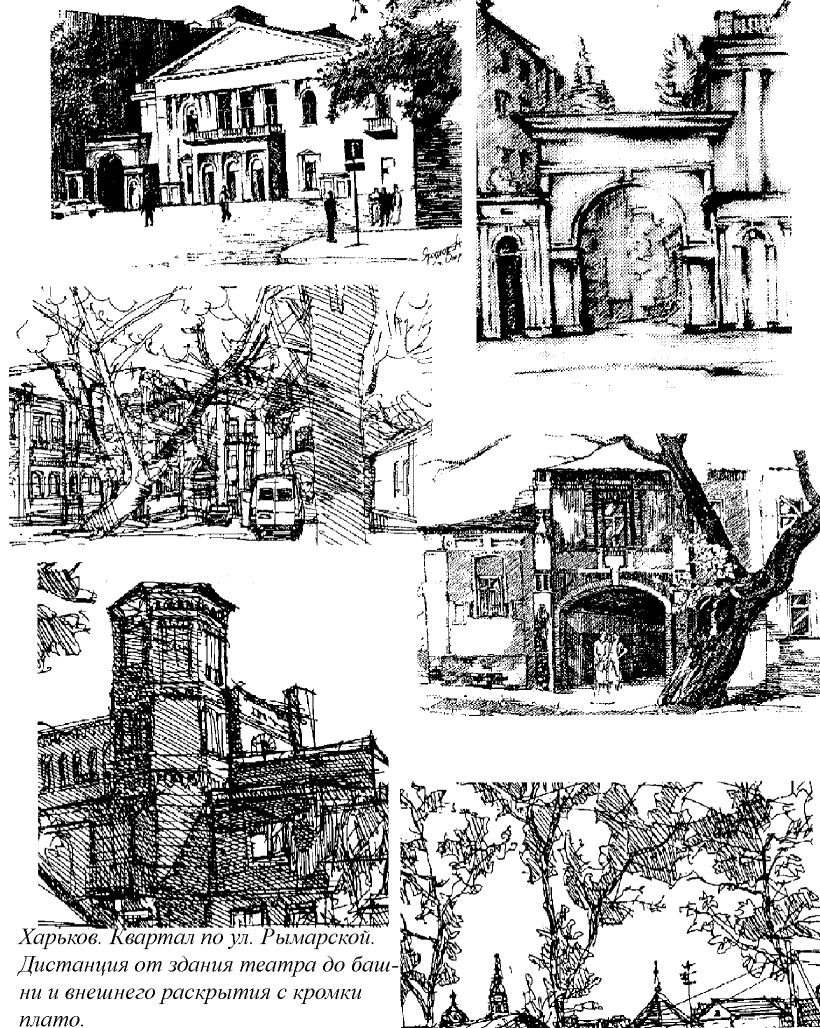
который нужно вступить. Динамика движения в таком пространстве становится напряженной, мало подвластной логике. Ритм поворотов нечеток, изменяем. Он не позволяет расслабиться воображению. Возникает сложность, которая ведет к художественному восприятию действительности.

В этом смысле любопытной представляется петербургская Дворцовая площадь. Она соединяет две структуры – официально логическую, привнесенную извне, и природную, присущую этому месту-локусу. Линейность и прямизна петербургской планировки включают эту площадь в ритм открытых пространств центральной анфилады, формируя прямолинейный и однозначный «божественный» мир сакральной середины. Жесткое каре Зимнего дворца с его растреллиевской пышностью архитектурно переводит монументальную грандиозность невских вод в грандиозность площади. Александрийская колонна в ее центре фиксирует две оси – продольную и поперечную: идущие вдоль Невы и фасада дворца и перпендикуляр, поддержанный внутренней структурой дворца, – к ее руслу. Логика ряда площадей, в который входит и Дворцовая требует представить ее пространство таким же прямоугольно очерченным. Однако Дворцовая площадь неожиданно иная. Ее границы имеют различные качества, варьируясь от жесткой стены-преграды до физического отсутствия таковой. Две стороны площади по продольной (вдоль Невы) оси противопоставлены по принципу «открытый – закрытый». Прямоугольная ширь Сенатской площади свободно вливается в пространство Дворцовой. Граница здесь лишь намечена и логика прямого угла ждет своего продолжения. Противоположная сторона площади зафиксирована более четко. Эта граница более плотная. Широкому пространству Сенатской площади с этой стороны противостоит узкая, погруженная в тень, улица, несколько затейливо выходящая на площадь.

Поперечная Неве ось площади также соединяет оппозиционные структуры. Прямолинейному контуру и барочной экспрессии фасада Зимнего дворца оппонирует изогнутая линия Главного Штаба. Волнующееся, взлетающее вверх барокко дворцовой стены и горизонтальная волна Главного штаба вырывают Дворцовую площадь из логики «Марсовых полей» и передают в некое другое измерение, в иную информационно-знаковую структуру. Но, пожалуй, наиболее значимым элементом в структуре поперечной оси является сложная арка Главного Штаба. К. Росси создал на границе между городом и площадью мощный «пороговый» узел. Этот пространственный узел стал медиатором, переводящим обыденное городское пространство в сакральное пространство площади и дворца. При этом осевые структуры Петербурга здесь сами собой превратились в свою противоположность. Излом арок, формирующий выход на площадь создает целую цепь границ-препятствий, эмоциональное преодоление которых открывает выход архетипов. Тема преодоления формует «трудный путь» из периферии к сакральной середине, зафиксированной колонной – Мировым деревом и дворцовой стеной – границей-оградой-горизонтом.

Обратный пример дает реконструированная среда на киевском въезде в Чернигов. Для зрителя, едущего по прямому киевскому шоссе, первым знаком Чернигова становится барочная Екатерининская церковь²⁰⁷. Сейчас она служит доминантой панорамы города, хотя в XVIII в, до обрушения холма с Детинцем она, конечно, была лишь частью общей композиции. Церковь встраивалась в живую ткань города и обрастала ею. Она вырастала из небольшого холма и многочисленных хаток, облепивших этот холм. Таинственность ее облика раскрывалась постепенно, по мере обхода (объезда) холма по балкам. Сейчас весь исторический контекст среды утерян. Церковь открыта взгляду за несколько километров. Причесанный холм и раскрытая церковь лишились окутывающего их таинства, почти перестали быть «странными». Все-таки «почти», поскольку ландшафт Чернигова, все же держит древний образ, скрывая и вновь показывая церковь в своей динамической структуре.

²⁰⁷ Об этом ансамбле – более подробно в п. 4.1.



Харьков. Квартал по ул. Рымарской. Дистанция от здания театра до башни и внешнего раскрытия с кромки плато.

Одним из примеров исторического «резервата» в центре крупного города служит небольшой жилой район в Харькове между улицами Рымарской и Ключковской.

Район интересен многочисленными памятниками архитектуры и исторической пространственной средой. Он расположен на западном склоне Нагорного плато. Спецификой его рельефа служит тот факт, что плато здесь уже подходит к своему завершению и как бы «расплывается», формируя несколько террас. Эти террасы веерообразно распространяются от главной линии водораздела, создавая диагональную

структуру рельефных перепадов в прямоугольной сетке улиц центра.

Главная специфика среды - резкое противопоставление внутренних ячеек внешним пространствам. Это особенно специфично для такого города как Харьков, где доминируют крупные урбанизированные пространства, обладающие большой долей агрессии по отношению к человеку. Тем актуальнее становится чтение архетипического кода исторической среды, позволяющей, говоря словами Арсения Тарковского «И мягкой вечностью опять обволокнуться как утробой». Специфика загадочной «странности» данной среды заключается в резком противопоставлении классицистической архитектуры фрагмента улицы со зданием бывш. купеческого клуба (позже – театра, 1885, архит. Б. Михаловский), арки, данной как знак прохода внутрь квартала и собственно прохода между зданием театра и стоящим рядом бывш. доходным домом. Логика классической архитектуры театра и особенно арки стимулирует ожидание продолжения той же логики и дальше. Но, свернув с прямой улицы в арку («за поворотом, в глубине...»), пешеход с удивлением обнаруживает себя в узком и кривом динамичном «случайном» пространстве, сжатом южной стороной здания театра и северной значительно более высокой стеной бывш. доходного дома (архит. А. Ржепишевский). Пространство выглядит техническим разрывом между застройкой и никак не связывается с импозантной аркой, приглашавшей пройти сквозь нее. Движение дальше погружает идущего в мелкую структуру жилой среды с ее дворами и перепадами рельефа, как бы уходящего из-под ног, в силу его опускания от террасы к террасе. Путаница пространств неожиданно выводит к старинному зданию с башней, стоящему почти на бровке холма. От этой башни раскрывается большая панорама центра города, лежащего внизу, и вертикали городских доминант. Неожиданность раскрывшейся картины соотносится с началом движения – классикой арки, впусившей чужого человека в этот внутренний «спутанный» мир. Выход из теней внутренних пространств к внешнему свету и простору производит очистительный эффект, который можно трактовать как архетипическое новое синтезирование некой космической сущности после пережитого ею погружения в хаос-инобытие.

Продвижение сквозь странность пространств и конечный выход в логический мир формирует метафору разгадывания, аналогично разгадыванию загадки. С.Я. Сендерович, определяя принцип загадки, отмечает ее аномальный характер, проблему «напряженных отношений загадки с логикой»²⁰⁸. Логика загадки, по С.Я. Сендеровичу, – соединение несоединимого, существование на краю рациональности. Между вопросом и ответом находится глубокий разрыв или, по мысли автора, «смысловое зияние». Именно наличие такого «зияния» делает вопрос и ответ уже не просто вопросом и ответом. Во всяком случае, это уже «не логический ответ на логически поставленный вопрос»²⁰⁹. И в силу этого логика классической арки по ул. Рымарской оборачивается новой логикой открывшейся панорамы, далекой от строгой классической ясности, но, в то же время, читающейся как продолжение прерванного таинственным «зиянием» единого логического текста города. Их родство воспринимается в силу общей контрастности понятного и светлого к теням и хаосу. Соответственно, без наличия странного затененного пограничного мира логический смысл городских пространств не получил бы необходимую остроту и рисковал бы опуститься до профанной обыденности.

Неслучайно античный греческий город имел в своей структуре «непаханое поле», не что указывает Ж.-П.Вернан²¹⁰. Непаханое поле, модель «дикого», внешнего мира – неструктурированный мир - антипод урбанистической логике города, был необходим как то самое «смысловое зияние» загадки для соединения несоединимого на первый взгляд мира людей «однодневок» и мира вечных богов олимпийцев в целостную систему.

Таким образом, можно отметить, что смысловая глубина архитектурно-пространственной среды города напрямую связана с наличием в логически ясной урбанистической структуре внеструктурных «странных» элементов.

Подобные элементы, логически отличающиеся от легкодоступных для понимания основных структур, придают этим структурам более глубокий смысл благодаря стимулированию напряженного разгадывания их неоднозначной сущности. Неоднозначность же служит путем в художественное.

«Периферийные» качества «странных» пространств позволяют на смысловом уровне соотнести их с «непаханым полем» греков, с опасным внешним миром, впущенным в благоустроенный порядок города для парадоксального оберегания этой упорядоченности.

Пространственно-световая пульсация, которую ощущает человек, двигаясь в алогичном пространстве и преодолевая цепь напряжений, вызывает на уровне архетипа прогнозирование завершающей кульминации – светлого (космического) выхода. Чем свободнее и шире открывшаяся картина и яснее «портал», ее открывший, тем эмоциональнее финал и глубже впечатления. Состоявшееся ожидание как узнавание мифопоэтического кода, дает чувство удовлетворения, среда воспринимается как архитектурный ансамбль-космос. Отсутствие ожидаемого завершения оставляет среду «средой» и делает человека равнодушным к ней.

Возможно, важнейшим эстетическим качеством внеструктурных элементов городской среды является их очистительное свойство. Пограничное состояние внеструктурного элемента несет амбивалентные качества входа и выхода, распада и синтеза, загадывания и разгадывания. Разгаданная, т.е. пережитая через напряжение сущность всегда будет восприниматься как нечто более значимое, более высокое, чем обыденно данная

²⁰⁸ Сендерович С.Я. Морфология загадки – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 36.

²⁰⁹ Там же. – С. 38.

²¹⁰ Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли / Вернан Ж.-П. - М.: Прогресс, 1988. - 223 с.



5.3. НЕСИСТЕМНОЕ В КОМПОЗИЦИИ. УЛ. ДАРВИНА В ХАРЬКОВЕ

Образно-ассоциативная оценка архитектурной среды напрямую связана с эффектом архитектурного вида как феноменальной системы и как составной части пространственно-временных структур. Городские пространства охватываются взглядом, формируя картины, наполненные эмоциональным содержанием. Наиболее эмоциональными являются виды исторических фрагментов городов. Их многократные наслоения формируют в совокупности парадоксальные образы. В этом плане представляет интерес ул. Дарвина в Харькове, сформировавшая уникальный архитектурный топос.



Ул. Дарвина. Застройка. Современное состояние

Бывшая Садово-Куликовская улица была образована в середине XIX в. Она имела Г-образную конфигурацию, отражающую рельефные особенности места, и направлялась от центральной ул. Пушкинской в сторону ул. Белгородской. В связи со строительством поблизости Технологического института застройка улицы и всего прилежащего района активизировалась. Вдоль улицы был построен ряд особняков, владельцы которых сдавали часть помещений внаем, были возведены дома губернатора и его канцелярии. В связи с этим изогнутый отрезок Садово-Куликовской улицы был переименован в улицу Губернаторскую (сейчас ул. Революции), а основная ось улицы продлена на восток и постепенно (1900-1913 гг.) застроена особняками. Эта новая часть стала уникальным архитектурным фрагментом Харькова.

Эта улица обычно описывается как созвездие произведений выдающихся харьковских архитекторов: В.В.Величко, А.И.Ржепишевского, М.И. Дашкевича, А.Н.Бекетова, И.И. Тенне и др. Реже характеризуется композиция улицы, которая может быть рассмотрена как соединение

нескольких композиционно-смысловых слоев, которые можно разделить на логические и экзистенциальные.



Порталы домов № 29 и 31 по ул. Дарвина

Среди логически определимых первый слой составляет сложная ритмическая организация улицы, в которой акценты дифференцируются в четко фиксируемые группы. Первую группу наиболее крупных акцентов составляют несколько особняков с особо яркой пластикой (№№ 9, 11, 21, 29, 35-37), которые контрастируют с более нейтральными, «фоновыми» фасадами зданий. В этом плане характерными является группа особняков № 9, 11, 13, как бы выхваченная своей разнонаправленной историко-этнической ориентацией из общего фона и соединение домов № 35 и 37, пластический и цветовой контраст которых создает специфический образ. Следующую группу составляют четко читаемые фрагменты застройки, которые отличаются своей образностью. В последовательности пластики домов можно выделить ритм классических фасадов, ритм фасадов в модерне, конструктивизме. Наслоение этих ритмов создает дополнительное усложнение образа улицы, усиливает ее эстетическое воздействие, стимулирует загадку. Следующую группу ритмических акцентов создают крупные детали зданий – порталы, эркеры, шипцы, башенки и др. В пространственную структуру вписываются и разрывы между зданиями, в которые первоначально просматривалась зелень садов. Система акцентов усложняется специфическими вставками – гладкими торцами верхних частей особняков, которые хорошо читаются в перспективе улицы и служат контрастными оппозициями раскрепованным пластичным фасадам. Важным фактором композиции является и цветовая гамма улицы, совмещающая красный цвет открытой кирпичной кладки, серый цвет конструктивизма, желтый цвет штукатурки «исторических» фасадов.

Для восприятия архитектуры улицы имеет значение ширина ее пространства, соотносимая с высотой застройки. Этот аспект ее организации можно рассмотреть как второй композиционно-смысловой слой.

Улица Дарвина в своей второй части (после ул. Революции) значительно расширяется, противопоставляя правую (южную) и левую (северную) стороны. Левая – историческая часть улицы, на которой сосредоточены особняки, традиционна для жилой улицы нач. XX в. с полосой тротуара между домом и проезжей частью. Зелень садов при особняках компенсировала отсутствие ее на улице. Правая сторона улицы, застроенная в 30-40-е гг. XX в., наоборот, имеет широкий газон с деревьями. Дома ушли вглубь от красной линии, расширив уличное пространство. Новая ширина улицы стала отвечать высоте новой застройки. Крупные конструктивистские здания, построенные вдоль улицы, при таком расположении не мешают историзму левой стороны. Их крупные массы служат нейтральным фоном для цветистой стилистики противоположной стороны, а введение кирпичной кладки в архитектуру новых зданий вносит живую теплоту в строгость конструктивизма. При этом интересно, что конструктивистские вставки есть и на левой стороне улицы. В пестрой стилистике улицы (от ренессанса до модерна) конструктивистские особняки стоят в общем смысловом ряду и не выглядят чем-то чуждым. В то же время они служат средством объединения обеих сторон улицы как градостроительного целого. Следует отметить и тот факт, что тротуар правой стороны улицы – место движения пешеходов и, соответственно, место характерных точек зрения - не изменил своего расположения. Следовательно, зритель, наблюдающий левую, историческую сторону улицы, двигаясь по правому тротуару, находится на дистанции, сформированной исторической застройкой и исторической (бывшей) шириной улицы.

В анализах архитектурной среды ул. Дарвина практически отсутствует анализ ее ландшафтных качеств, которые могут быть отнесены к следующему слою ее композиции. Характер рельефа хорошо читается при движении по улице и отражается на восприятии ее фрагментов. Улица расположена на центральном Нагорном плато. Она проложена в направлении от водораздела плато в сторону его восточных (Журавлевских) склонов, спускающихся в долину реки Харьков. Понижение рельефа в сторону бровки плато проходит в виде последовательных переломов поверхности земли. Эти переломы усиливаются при приближении к бровке, что хоро-

шо видно в перспективе улицы. Кроме того улица, в ее средней части имеет легкий поворот. Этот поворот, незначительный на плане, хорошо заметен при движении по улице. Он позволяет вдруг увидеть застройку левой стороны улицы развернутой более обычного. Это происходит на коротком участке и эмоционально фиксируется как специфический пространственный акцент. Такими же сдвигами, но направленными по вертикали, служат перепады уровней рельефа земли. Они так же фиксируются зрителем как эмоционально окрашенные спуском вниз пространственные акценты. Паузы между этими тремя акцентами укорачиваются по направлению к бровке. В том же темпе становятся все ярче архитектурные образы зданий. Их стилистика освобождается от официальной импозантности центра и переходит в свободу и бесконтрольность периферии. Исключением их этого принципа служит лишь собственный дом архитектора А. Н. Бекетова (№ 37), решенный в крупных классических формах. Своим масштабом он служит связующей инстанцией между периферийным концом улицы и ее близким к центру началом.

Замыкает улицу двухэтажный дом в модерне, стоящий поперек основного направления. Он архитектурно уступает своим ярким соседям. В нач. XX в. улица здесь заканчивалась тупиком. В соответствии с ролью глубинного замыкания перспективы ул. Дарвина, дом имеет крупный доминирующий элемент фасада – вертикаль остекленного объема лестничной клетки. Крупный масштаб лестничного витража, видимый на фоне краснокирпичных стен, логически замыкает перспективу улицы, останавливая движение. Как правило, остановка предполагает нечто новое. И именно здесь, в тупике, у неказистого дома зрителя ждет неожиданность, вызывающая эмоциональный всплеск. Здесь заканчивается композиционно-морфологическая логика улицы Дарвина. Мы попадаем в мир загадки «странных» пространств²¹¹, мир экзистенций – локалитетов²¹².

Ассоциативные структуры сознания пробуждают древние образы прохождения через нечто темное и узкое (напр. прохождение сказочного героя через ухо коня). Миф трактует такие образы как путь к перерождению, повышению статуса через преодоление тьмы, развоплощение и т.д.²¹³. Здесь проявляется архетипическая схема преодоления тьмы-узости как Хаоса. Второй частью этой схемы является выход в ширь-свет. При этом путь, как правило, затруднен загадочной сложностью, не дающей прямого ответа. Т.е. мы имеем дело не с прямым туннелем, в конце которого блестит свет, а с лабиринтом, путаница пути в котором не дает увидеть светлый конец.

²¹¹ Шубович С.А. «Странные» пространства в структуре города. К семиотике городской структуры» / С.А.Шубович - Одеса: «Optimum», 2010. – С. 97-109 // Реставрація, реконструкція, урбоекотелогія. Щорічник південноукраїнського відділення національного комітету ICOMOS.

²¹² Раппапорт А.Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века. www.artpages.org.ua.

²¹³ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического/ В.Н.Топоров - М.: Прогресс - Культура, 1995. – 624 с.



ул. Дарвина. Конечный фрагмент

Арочный фокус, завершающий улицу Дарвина лабиринтообразен. Конечно, пространство за аркой не столь сложно как классический лабиринт. Здесь мы имеем дело лишь с одним коротким изгибом. Но этого изгиба вполне достаточно, чтобы вызвать у зрителя скачек чувств, провоцирующих рождение метафор. Само по себе метафорично удвоение проема. Оно в какой-то мере напоминает сдвоенные порталы, виденные ранее в архитектуре улицы. Две арки-прохода создают пространственный эффект, привлекающий внимание. Причем, расположенная слева стрельчатая арка, продолжая тему исторической стилистики улицы, более располагает к себе. Однако с близкого расстояния она становится неинтересной. Ее глубинная дистанция коротка и внешний свет противоположной стороны оказывается почти рядом, загадка пропадает. Пространственный рисунок правой арки иной. Путь через мрачную полость арки, продолжая динамику улицы, сначала упирается в затененную стену, и лишь затем поворачивает к свету. Темный, сжатый кирпичными стенами изогнутый путь, пусть и очень короткий, остается в памяти. Эмоций добавляет и колорит. Кирпичная стена в тени имеет темно-красный цвет. Красная полость, поглотившая путника, сродни багровой тьме Низа мира, описанной в мифах Греции. Из Одиссеи известна красная ткань, выброшенная на ткацкие станки в пещере нимф на Итаке, прокомментированная Ферекидом как плоть, в которую облакаются души, проходя через пещеру из Космоса в земное бытие. Эту плоть они оставляют, уходя в Космос. Через такую же «пещеру» может пройти современный человек, совершая путешествие по улице Дарвина. И, что интересно, проход через современную «пещеру» так же ведет в нечто иное. Это иное, конечно, не греческий Космос. Но то, что открывается зрителю, преодолевшему темную полость дома (по сути, обыденный проход на задний двор), достойно разговора о Космосе. После тьмы прохода-лабиринта зритель вдруг видит огромный мир: огромное небо и город, лежащий далеко внизу. Камерная узость и интерьерная закрытость городской улицы сталкивается здесь с открытостью естественного ландшафта – высоко поднятой над долиной реки рельефной бровкой Журавлевских склонов, дикой травой и деревьями. Земля перестает быть по-городскому ровной. Интерьер города распахивается вовне. Это пограничный мир между культурой города и природой внешнего мира. Вверху – небо с облаками, внизу – река в плотной городской застройке, а далеко на горизонте, в мареве, пологие салтовские холмы. Где-то внизу между рекой и склонами плато скрыт родник - старинная Белгородская криница, связанная с историей Харькова, уходящей в историю Дикого поля.

Вдоль подножия Журавлевских склонов проходит улица Шевченко – сейчас транспортная магистраль городского значения, а когда-то – внешняя дорога на Белгород. Вдоль нее склоны Нагорного плато круто поднимаются мощной пластичной массой земли. Хтонические обра-

зы «Низа» явно просвечивают в их складках, такие странные в центре мегаполиса. Но вдали, в перспективе улицы встает высокая светлая доминанта – 80-ти метровая колокольня Успенского собора – с XVIII в. - центрального собора города. На ее силуэт ориентирована старая дорога, ставшая городской коммуникацией. Светлая вертикаль городской доминанты служит космическим символом. Ее архетипическая модель - Мировая ось, связывающая Низ и Верх Мира в целом.



Снизу, в резком ракурсе, за бровкой плато невысокая историческая застройка улицы Дарвина не видна. Силуэт формируют многоэтажные дома, построенные в 30-50-х гг. XX в. Среди них и дома правой стороны ул. Дарвина. В довольно серой панораме неожиданным акцентом появляется классический бельведер, венчающий один из домов. Его форма ротонды тоже несет мифопоэтическую символику. Ротонда, круг - это образ неба и небесной упорядоченности. Это и указатель на вертикаль Мировой оси – как бы Оси «местного значения». Бельведер – это, пожалуй, последняя загадка улицы Дарвина. Ведь эта, отсылающая к классическим формам, ротонда на крыше здания НИИ металлов наиболее эффектно открывается взгляду от той самой темной арки. Символические оппозиции «Низ-Верх» и «тьма-свет» здесь реализованы наглядно, как экзистенциальные структуры архитектурного ландшафта.

Таким образом, улица Дарвина помимо живописной застройки получила эффектное завершение, которое связало ее камерную сре-

ду с внешней средой города и его наиболее эффектными формами естественного ландшафта – рекой и кручами Журавлевских склонов. Улица являет собой яркий пример архитектурного ландшафта, который предстает зрителю путем покадровой развертки в пространстве и времени. Своеобразная кинолента улицы развивается согласно сюжету, в котором каждый фрагмент вызывает эмоционально-эстетическое удовольствие от созерцания и интерпретации. Каждый новый кадр как бы загадывает загадку искусственному а архитектурной стилистике зрителю, заставляя упражняться в решении стилистического кроссворда. Эмоциональность нарастает к финалу, где последний кадр с аркой переводит закончившийся сюжет в новый. Здесь рождаются наиболее яркие метафоры и загадывается наиболее сложная загадка. Цена разгадки в ней, согласно мифоритуальной традиции, – жизнь как выход из лабиринта. Возможности интерпретации здесь особенно велики, поскольку в процесс интенсивно включается архетипическая составляющая. Поглощение и рождение, Хаос и Космос, свет и тьма – эти архетипические модели заставляют оставить логику игры в стили и окунуться в природу алогичного. Архитектурный ландшафт улицы достигает кульминации, связывая вид (картину) с его эмоционально-художественным смыслом. Интерпретация здесь выступает путем от морфологии вида к смыслу – эмоции.



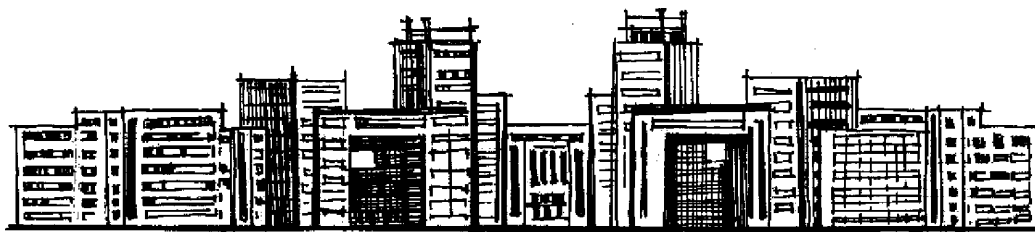
Ул. Дарвина. Застройка



ВЕДУЩАЯ ОППОЗИЦИЯ:
Арки - проезды
Журавлевские склоны



Материалы по ул. Дарвина подготовлены с участием студ. В.Сысоевой.



5.4. МИФО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ. АНСАМБЛЬ ГОСПРОМА В ХАРЬКОВЕ

«Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различные прочтения, не исчерпываясь до дна».

У. Эко. Заметки на полях «Имени розы»

На тему семиотики архитектуры уже существует достаточно большая литература, но проблема заключается в том, что по-прежнему сложным остается вербальный перевод архитектурных кодов. Да и сами коды в архитектуре трактуются весьма разнообразно. Поэтому наиболее приемлемым способом семиотического исследования является непосредственный анализ архитектурного объекта и его кодовой структуры. Чем более сложным и неоднозначным является архитектурный памятник, тем больше вероятности, что коды этого объекта противоречивы и в силу противоречий могут оказаться обозначенными указанием друг на друга.

Ансамбль Госпрома в Харькове привлекает внимание своей архитектурной неоднозначностью. Громадный лапидарный массив Госпрома не оставляет зрителя равнодушным. Он привлекает внимание своей мощью. Могучая сила этого здания не позволяет задать вопрос: красиво оно или уродливо? В нем нет элементов украшения, его голые стены и простые оконные проемы явно не из «красивых». В то же время он что-то напоминает; его простота сродни простоте пирамиды или зиккурата, отвлеченно-геометрические формы которых явно говорят об идее абсолюта. Однако формы Госпрома сложнее, в них менее явно читаются простые геометрические тела, которые, однако, все же проступают сквозь усложняющие членения и стимулируют рождение образов, близких к архетипу. Это мерцание смыслов Госпрома позволяет предположить в нем сложную систему информационных кодов, требующую расшифровки.

Как правило, отмечается, что наиболее яркие произведения искусства создаются в периоды некой порубежной ситуации, слома эпох, создания новых культурных стереотипов. Одной из таких эпох была эпоха первых десятилетий XX в. Грандиозный комплекс Дома Государственной промышленности на пл. Дзержинского²¹⁴ в Харькове стал ее ярким архитектурным памятником (авторы здания Госпрома - академик искусств С. С. Серафимов, архитектор-художник М. Д. Фельгер и инженер-архитектор С. М. Кравец, инженер П. П. Роттерт, 1925-1928 г.). Неоднозначность этого памятника, завершающего эпоху конструктивизма, создает значительные трудности для определения его эстетической ценности. Несомненные исторические достоинства гигантского комплекса на гигантской площади еще не являются характеристикой художественных достоинств. Вместе с тем комплекс завораживает своей мощью, энергией, чистотой и динамикой линий и плоскостей. Его речь на первый взгляд сродни текстам-лозунгам авангарда. Но авангард - сложное явление, в котором переплелись антагонистические пласты культуры, породившие поэтику и В. Хлебникова, и А. Довженко.

История Госпрома связана с историей места. Именно топос, как некая трибуна, определил силу и направленность архитектурной речи здания. В 1922 году, в связи с расширением

²¹⁴ Сейчас – пл. Свободы

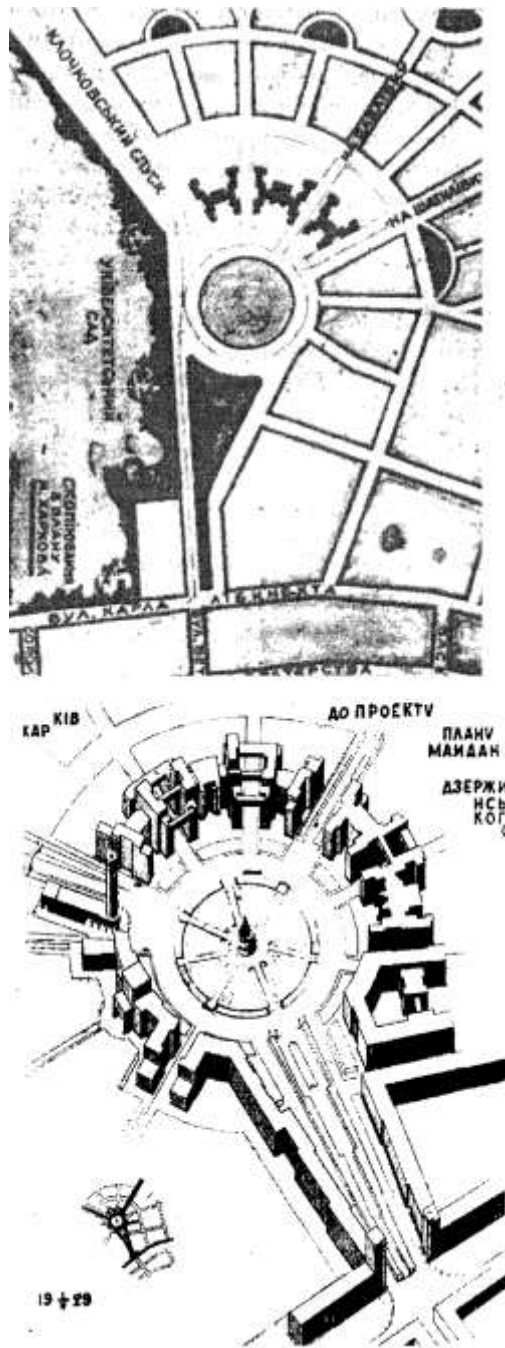
территории города, архитектор В.К. Троценко создал для северо-западной окраины Харькова проект жилого района. Жилой район входил на западную кромку Нагорного плато, возвышаясь над промышленной застройкой старой Ивановки, протянувшейся внизу, вдоль железной дороги и реки Лопань. Структурообразующий каркас района сформировали прямые улицы-лучи, исходящие от круглой площади, решенной как пространственный центр новой жилой структуры. Две улицы составили внутренний каркас района, третья улица — дорога на Шатиловку - ограждала его с северо-востока. Четвертый – южный луч площади спускался по балке вниз, к проходящей у подножия плато ул. Клочковской. На радиусы лучевых улиц были нанизаны два концентрических полукольца. Их сформировали продолжения улиц, идущих от ул. Сумской, - Харитоненковской и Госпитальной. Границей жилого района и круглой площади стало продолжение ул. Харитоненковской (сейчас пр-т Правды). Между площадью и Сумской улицей сформировалось треугольное пространство, использованное под сквер. Три прилегающих к площади квартала между Клочковским спуском (сейчас - спуск Пассионарии) и дорогой на Шатиловку (сейчас пр-т Ленина) были отведены под крупный комплекс Дома Госпромышленности. В 1925 году на него был объявлен международный конкурс.

В 1928 году, по результатам конкурса на западной границе круглой площади было возведено гигантское здание Госпрома. Построенное с учетом крутого рельефа в этом месте, здание стало завершающим элементом западной кромки Нагорного плато. Могучие порталы Госпрома пропускали улицы-лучи от площади в жилой район, а башни устремлялись вверх, подобно лучам солнца, встающего из-за горизонта. Но наиболее эффектно Госпром выглядел издали, снизу, от обширной долины, по которой в Харьков входили железные дороги. Этот доминирующий вид будущего здания особо оговаривался в условиях конкурса 1925 г. Зубчатый силуэт Госпрома, подобно гигантской короне, увенчал Нагорное плато, круто обрывающееся вниз Клочковскими склонами. Позже «корону» усилили два фланкирующих Госпром здания, такие же зубчатые и громадные. Эта триада составила мощный управленческий комплекс - новый деловой центр города и республики. Его монолит на долгие годы стал архитектурной доминантой Харькова, сменив в этой роли изящную группу соборов на южной оконечности Нагорного плато.

Характерно, что первоначальная круглая площадь не была композиционно соотнесена с ул. Сумской (тогда - ул. К. Либкнехта) как главной улицей города и композиционной осью Нагорного плато. Неправильный треугольник сквера, названный Ветеринарной площадью по имени института, находившегося рядом, выглядит скорее случайной формой. Формальное соотнесение требовало бы перпендикуляр от Сумской вывести на геометрический центр круга площади как центр лучевой структуры за ней. Именно такой показана композиция площади, выполненная В.К. Троценко в 1929 г.²¹⁵ Однако на 1922-28 гг. В.К. Троценко проводит перпендикулярно отходящую от Сумской (ул. Карла Либкнехта) ул. Ветеринарную касательно к кругу площади. Именно в таком виде форма площади сохранилась до настоящего времени.

Очевидно, на геометрию предложенного В.К. Троценко рисунка круглой площади и отходящих ее с северо-запада полукольцевых улиц повлиял ландшафт - балки, изрезавшие лопанские склоны плато. Судя по генплану Харькова 1892 г., ближайшая к Университетскому саду (сад им. Т.Г. Шевченко) балка выходила к ул. Ветеринарной. Со временем она стала Клочковским спуском, ведущим с плато в долину. Эта балка выходила на крутой поворот русла Лопани, напоминая радиус. Руслу реки отвечает и дугообразный рисунок кромки плато, откуда спускается балка.

²¹⁵ Чертеж площади приведен в ст. Андрущенко Н.П. Архитектура харьковского Госпрома // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті /под ред. Н.Е. Трегуб. Спец. вып. по материалам міжнародної конференції «Конструктивізм в Україні», посвященній 75-летию Госпрома. Х: ХГАДИ, № 6/2005, С. 45-48.



*Площадь Дзержинского. Выкопировка из генплана города 1928 г.
 Объемно-пространственная композиция площади, архит. В. Троценко (по материалам Н. П. Андрущенко)*

Этот ландшафт и направления улиц, идущих от ул. Сумской после ее поворота, очевидно, стимулировали архитектора для создания радиально-кольцевого рисунка улиц для нового жилого района. Логичным композиционным центром в такой структуре выглядела круглая площадь. Ее улицы-лучи формировали северо-западный сектор примерно в 120 градусов. «Солнце» большой круглой площади всходило для нового жилого района на Нагорном плато и индустриально-железнодорожного Харькова, располагавшегося у его западного подножия. Сумская улица - стержень старого центра, рассчитанный на дробь купеческих экипажей по брусчатке, жила своей жизнью и не соотносилась с новым центром.

Объявленный конкурс на проект Дома Госпромышленности формировали известные харьковские архитекторы, в том числе, профессор архитектуры А.Г. Молокин и инженер-строитель Я.И. Кенский. Ими были составлены условия конкурса. Согласно условиям под здание отводились три квартала между площадью и кольцевой улицей. Оговаривались и факт уклона рельефа в западном направлении, и более низкое положение будущего здания по отношению к отметкам Сумской улицы, и доминирующее значение здания для «нижней части города» и Ключковского спуска. Общая высота, в связи с условиями обозрения из разных частей города, определялась в 6-10 этажей (высота построенного здания составила 63 м)²¹⁶. Таким образом, еще на уровне условий конкурса была определена идеологическая доктрина - ориентация управленческого здания на западную - промышленную часть Харькова. Ей в полной мере соответствовала идея авторов конкурсного проекта, выступивших под девизом «Незванный гость», представить огромную фабрику, ставшую дворцом.

Учитывая академизм и художественную подготовку петербургских авторов проекта Госпрома, созданное ими здание должно было иметь глубокий художественно-эстетический смысл. Этот смысл вряд ли ограничивается устоявшимися клише - «символ эпохи», «памятник конструктивизму» и др. Госпром несет важную гуманитарную информацию, расшифровать которую можно только с позиций общей культурной составляющей того периода истории.

К культурным вехам, передающим эстафету века минувшего веку грядущему, можно отнести, например, юнговский психоанализ, музыку-миф Рихарда Вагнера, учение о текстовых структурах Соссюра. Интересен и отмеченный У. Эко факт трансформации масскультуры. Во втором десятилетии XX в. происходит замена буржуазного романа-фельетона (построенного на развитии сюжета) новым типом популярной литературы, основанным на стабилизирующих повторах; литературы, где интерес читателя держится на узнавании знакомого (с 1911 г. появляется серия романов о Фантомасе). Подобное явление массовой культуры, по У. Эко, свидетельствует о наметившейся общекультурной тенденции к стабильности и связано напряженным ощущением себя человеком в постоянно изменяющейся ситуации в индустриальный период. Ощущение стабильности через многократное узнавание знакомого отсылает к конструкциям мифа, основанным на варьировании одной темы - вечности, вечного начала и вечного конца, исследованной Г. Юнгом.

Юнговская идея архе, как некоего праначала-архетипа, развивает мысль о духовном пути к совершенству, ведущему через развоплощение к последующему синтезированию; от низа-хаоса-воды к верху-свету. Ту же мысль развивает Р. Вагнер в цикле «Кольцо нибелунга», и ее же интерпретирует А. Довженко в фильме «Земля» (1930 г.). Вслед за вагнеровским циклом фильм «Земля» развивает вечную тему раскола между уходящим великолепием небожителей олимпийцев и вечным священным царством земли-Геи. Но это и раскол между ставшим бесчеловечным государственным порядком, обеспеченным олимпийцами, и противостоящим ему древним правом природы. При этом природное начало выступает как некий прадавний Хаос, развоплощающий любую дифференцированную сущность. Но, согласно мифу, только таким образом может возникнуть новая жизнь.

Исторический кризис предшествующего «конца века» породил культуру, философским кредо которой была идея вселенского угасания и хаоса (символизм, модерн, экспрессионизм). Экспрессионизм возвел первобытный хаос в общефилософскую художественную тему. Затем, на революционном подъеме, возник авангард 20-х годов с его идеей вселенского оптимизма. Психологический спад «конца века» и эмоциональный взрыв авангарда стали своего рода дуальной парой, определившей культурный скачок в этот период. Короткий период между оппозиционными явлениями культуры начала XX в. оказался очень насыщенным смысловым со-

²¹⁶ Чехунов Н. В., Дубовис Г. А. Госпром. Время. Судьба. - Х.: Изд. группа «Каравелла-Т. Л.», 2004. - С. 114.

держанием, в котором современная теория искусства выделяет т. наз. архетипические, и утопические пласты²¹⁷. Город-архетип и город-утопию определяют по степени соотнесенности со временем – прошлым как трансцендентальным временем мифа или временем будущего. И.Н.Духан формулирует принцип утопического города как такого, где идеальная (картезианская) модель доминирует над реальностью. В XX в. преобразуемой реальностью выступает уже не конкретное место, а весь мир²¹⁸. Архетипическими автор называет центрически-напряженную структуру древнего Иерусалима и отсылающую к теме мундуса структуру древнего Рима. В обоих случаях доминирующим смысловым фактором служит мифо-ритуальная идея целостности города и приобщенности его к общей космической гармонии. Продолжением этой идеи в XX в. служит концепция А.Росси, рассматривающего в качестве «стягивающего» и смыслового центра города монумент. Неизменяемая вневременность монумента (в т.ч. венецианского Театра мира А.Росси) противопоставляет его изменчивости городской среды и переводит монумент в разряд вечного образа-мифа. Структуры, моделирующие будущее (от картезианства и Версаля до авангардных концепций XX в.), в той же степени пользуются идеальными конструкциями-архетипами²¹⁹. Эти конструкции наделяются символическими значениями, которые, переходя в XX в. составили главную проблему авангарда²²⁰.

Для начала XX в. одну из таких конструкций представила серия работ Б.Таута под названием «Корона города» («Stadtkrone»). Этот проект Б.Таута стал в 1916 г. реализацией идей о создании особого символического пространства. Квинтэссенцией этого пространства должен стать некий собор, раскрывающий «религиозно-космическую сущность новой архитектуры, и значит, новой жизни»²²¹. Здание, архитектурно выразившее философскую идею сочинения немецкого писателя П.Шеебарта «Стеклянная архитектура» (1914 г.) – было задумано Б.Таутом как кристаллическая модель вселенной. Собор Таута явился сооружением, венчающим город, подобно готическим соборам Средневековья. К. Косенкова подчеркивает суггестивный эффект «короны города» - сооружения, трактованного как символ мировой горы, пирамидальная форма которого принципиальна, по Б. Тауту, для всех религиозных зданий²²².

Реализованным образом «короны» стало предваряющее этот проект здание выставочного павильона немецкого «Веркбунда» в Кельне (1914 г.) - вертикальный двухъярусный объем-ротонда со стеклянным куполом (здесь, вероятно, можно провести смысловую аналогию с храмом-аудиторией Леонардо да Винчи). Свет лился в здание через прозрачные витражи купола и отражался в водном зеркале бассейна нижнего яруса. Игра света и воды, усиленная полихромией, формировала блистающий экспрессивный мир, соединяющий Низ и Верх космоса в единую

²¹⁷ Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура-С. 2004. – 400 с.

Духан И.Н. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре : учеб. пособие /Духан И.Н. – Мн.: БГУ, 2005. – С. 45-50.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же, с. 46

²²⁰ Азизян И.А. Рождение диалогизма сознания XX века / Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы. – Эдиториал УРСС, 2001. - С. 35.

²²¹ Косенкова К. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени. Сб.ст. под ред. док. иск. И.А.Азизян. – М.: URSS, 2006. - С.148-187.

²²² Там же.

стихию. По И.Н. Духану, «в целом утопическое архитектурное произведение реализовалось как вертикальная ось – семиотическая граница будущего-настоящего»²²³.

В российской культуре идеи мировой целостности как философии всеединства В.Соловьева развивают литераторы-философы Вяч. Иванов, В. Хлебников и др. В. Хлебников в традициях экспрессионизма и символизма пишет «Пусть люди перепутаются как волосы про-рока»²²⁴. Вяч. Иванов разрабатывает идею синтеза искусств на базе музыки. Тема Хаоса в архаической - трагедийной интерпретации приобретает силу в творчестве П. Филонова, А. Крученых и др. И.А. Азизян отмечает: «Важнейшим аспектом мирозерцания символизма, воспринятым и усвоенным авангардом, является приоритет интуиции, бессознательного над рациональным, дионисийства над аполлонизмом, пиетет хаоса доначального, связанный, с одной стороны, с борьбой с позитивизмом, а с другой – с интересом к архаике и народному, а в авангарде еще и к самодеятельному и детскому творчеству»²²⁵.

Стабилизации хаоса служит обращение к дифференцированию мира по принципу бинарных оппозиций: низ - верх, свет – тьма, свой – чужой и т.д. А.Крученых декларирует мир с новым содержанием. Актуализируется мысль о диалогичности культуры. В. Кандинский формулирует идею контрапункта, М.Бахтин – диалогичности и полифонии в композиции²²⁶. Тезис Гераклита «противоположности объединяются, из расходящегося – прекраснейшая гармония» приобретает новое звучание. Идею связи космических оппозиций неба и земли выражает и знаменитая башня III Интернационала В.Е. Татлина (1919-1920). В силу этих тенденций В.Хлебников пытается «везде на земле искать небо»²²⁷. На этой идее основана его концепция фантастического города будетлян. Структура города формируется многочисленными вертикалями, смысл которых - передавать световые энергии солнца на землю. Эти вертикальные доминанты свободно перемещаются в пространстве, в то же время именно они – основа стабильности города. Стабилизирующими урбанистическими структурами выступают и близкие по смыслу вертикальные «архитектоны» К.Малевича. Движущимися элементами этого супрематического города служат горизонтальные конструкции - «планиты». У Л.М.Лисицкого в проекте горизонтального небоскреба у Никитских ворот три мощные вертикальные башни с лестницами и лифтами поднимают на огромную высоту горизонтальные функциональные объемы (1924-25).

Противопоставление вертикали и горизонтали с 1919 г выливается в специфическое направление, избравшее смысловым и эстетическим кредо динамику линии как основы построения любого организма (А.М.Родченко), а в 1922 г. вышла первая книга о конструктивизме А.М.Гана.

В 1920-х г. возникает проблема реализации «бумажных» идей конструктивистов. Среди прочего решался вопрос выразительности идеи дворца для народа (дворца рабочих, труда и др.). А.В.Иконников отмечает своеобразную метафору «дворцовости» в конкурсном проекте братьев Весниных, формируемую строгими формами, полностью освобожденными от традиционной связи с монументальностью камня. «Зал для массовых собраний» Весниных стал первым крупным проектом, завершившим этап «бумажной архитектуры» и открывший конструктивизму дорогу в практическую реализацию (1924 г.)²²⁸. Образ здания совмещает конструкции теат-

²²³ Духан И.Н. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре : учеб. пособие /Духан И.Н. – Мн.: БГУ, 2005. – С. 49.

²²⁴ Хлебников В. Утес из будущего // Собр. произв.: в 4 т. Т.IV. - С. 311

²²⁵ Азизян И.А. Рождение диалогизма сознания XX века / Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX – XXI веков: разломы и переходы. – Эдиториал УРСС, 2001. - с. 28.

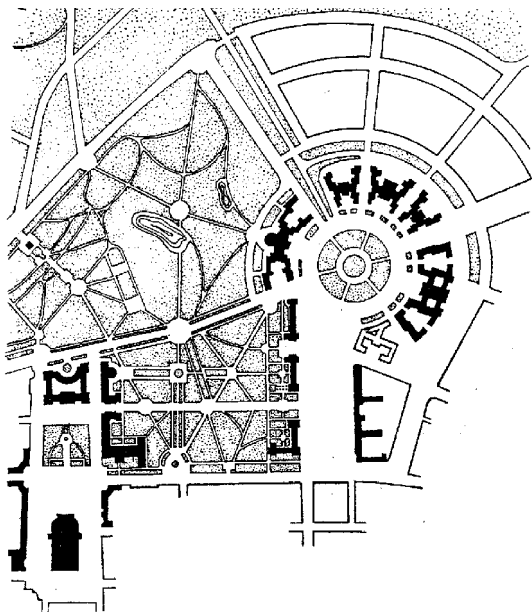
²²⁶ Там же, с. 42.

²²⁷ Там же, с. 34.

²²⁸ Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура-С. 2004. – С.343.

ральных декораций и трибуны – мест, знаковых с точки зрения их коммуникационных качеств, мест как бы излучающих информацию.

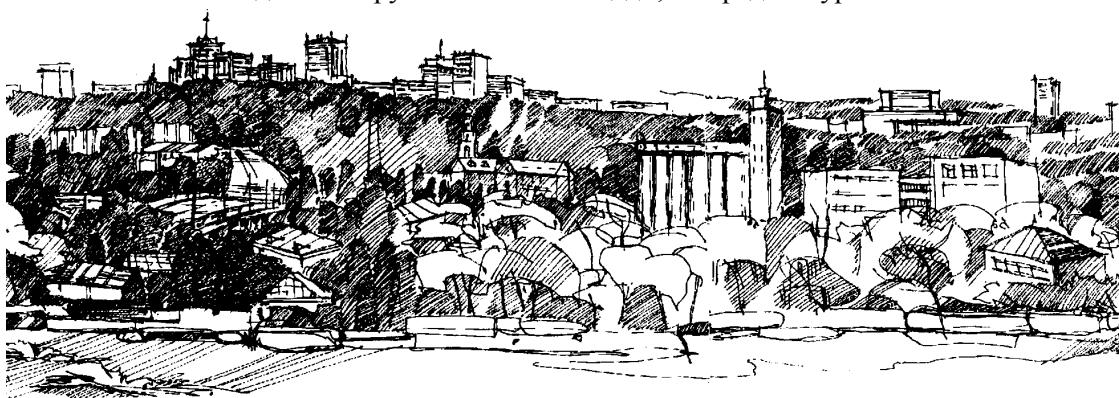
С 1925-х гг. конструктивизм начинает ограничиваться функциональным методом. Следы пространственных супрематических композиций становятся все слабее, на первый план выходит функциональная и социальная целесообразность. Как правило, именно с этих позиций рассматривается архитектура Госпрома. Однако, созданный вдали от центра Госпром, возможно, смог стать реализацией идей уже как бы ушедших из официальной архитектуры, но еще не реализованных в полной мере. Более того, сила образа Госпрома еще долго насыщала «дух места» утопическо-символической спецификой архетипа. Так, уже в 1939 г. архитектор И. Заков предложил создать в круглом партере площади гигантский бассейн диаметром 80 м. Предполагалось, что водное зеркало отразит здание Госпрома, усилив его архитектурно-образный эффект²²⁹.



Харьков. Проект ансамбля пл. Дзержинского и прилегающих территорий, 1934 г.

Удивительно, но ансамбль Госпрома до сих пор малоизучен. Его композиционные качества при общей высокой оценке слабо обоснованы. Это, в частности, затрудняет определение иерархии ценностных аспектов здания и ансамбля в целом с точки зрения его охраны как памятника архитектуры. В такой ситуации требование аутентичности очевидных частных элементов загромождает целостную смысловую аутентичность, базирующуюся на изначальной эстетико-коммуникативной структуре ансамбля. В связи с этим имеет смысл, используя методы структурно-семиотического анализа, попытаться обосновать аспекты коммуникативно-художественной струк-

туры ансамбля Госпрома. В понятие «ансамбль Госпрома» включены: на низшем структурном уровне - соотношение здания и круглой части площади; на среднем уровне - отношение площа-



ди, здания и ближайшей окружающей среды; на высшем структурном уровне - положение здания Госпрома в городских панорамах.

²²⁹ Андрущенко Н.П. Архитектура харьковского Госпрома // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті / под ред. Н.Е. Трегуб. Спец. вип. по матеріалам Міжнародної конференції «Конструктивізм в Україні», посвященній 75-летию Госпрома. Х: ХГАДИ, № 6/2005, С. 47.

Ансамбль Госпрома понимается здесь как произведение с высоким эстетическим потенциалом, порождающим т. н. коммуникационный скачек, когда объект из передатчика информации становится ее генератором²³⁰. Задача исследователя заключается в выявлении архитектурно-семиотического механизма этого явления.

Коммуникативную структуру ансамбля Госпрома можно соотнести с его функциями (см. табл. 1). При этом обращает на себя внимание многоаспектность символических значений его знаковой системы.

Таблица 1. Коммуникативная структура ансамбля Госпрома

Означаемое		Означающее
Утилитарная функция	Пространства для деятельности по управлению промышленностью Украины	Крупный масштаб, импозантность. Отсылка к традиции: башни, порталы, расположение в доминирующем ландшафте.
Идеологическая функция	Раскрытие идеи индустриализации как прогрессивного явления	Использование «производственных» форм как отсылка к промышленным объектам.
Социальная функция	Пространственный центр нового Харькова, социально-значимый объект управления; место массовых действий: праздников, демонстраций	Крупный масштаб, ритмичность масс, нерасчлененное пространство площади, лаконичный, запоминающийся силуэт здания, вертикализм повторяющихся объемов.
Символическая функция	«Организованный мир». Символ новой эпохи. Символ индустриализации.	Вертикализм объемов, крупный масштаб, отсылка к промышленным объектам.
Стилистическая функция	Конструктивизм.	Техницизм формообразования, акцентировка вертикальных и горизонтальных форм, специфика пропорций и членений, эмоциональность.
Композиционная функция	Доминирование в пространственной структуре города. Соединение пространств площади и города (на уровне города). Разграничение площади и города (на уровне площади). Светотеневое выявление пластики.	Крупный масштаб, ритм масс. Доминирование в городских панорамах и в ансамбле площади, стык внешних и внутренних восприятий. Ограничение пространства площади. Лапидарные освещенные поверхности, открытые на площадь; сложный светотеневой рисунок тыльного фасада; черные тени порталов.
Мифо-семантическая функция	<i>Космологические значения:</i> земля, ставшая небом (поднятая до небес); космическая упорядоченность, солнечность как победа над мраком, вечность мира;	Лаконизм форм, приводимых к архетипическим (узнаваемым) схемам. Включение в символику ландшафта.

²³⁰ Лотман Ю. М. Об искусстве.- С.-Петербург: «Искусство-СПБ»,2005.

	точка разворачивания мира. <i>Эсхатологические значения:</i> вечность как вневременность, не-жизнь.	
Художественно-образная функция	Ассоциативный ряд, формирующий метафоры	Доминирование в пространствах, крупный масштаб, большие размеры, лаконизм форм объемов, пространств и пластических элементов, стимулирующих эмоции.

На интерпретацию знаковой сущности Госпрома указал еще С. С. Серафимов. В «Архитектуре СССР» за 1935 г. он писал: «Дом Госпромывышленности в Харькове я пытался решить как частицу организованного мира, показать фабрику, завод, ставший дворцом»²³¹. Символический образ Госпрома С.С. Серафимов парадоксально сталкивает с архитектурно-пространственным: «Пространство разрывает здание, пронизывает его, как бы растворяя его в себе»²³². Организованный мир, растворенный в пространстве, - этот противоречивый футуристический образ подтверждает неоднозначность коммуникационных аспектов произведения. Возможно, художественная идея конструктивистского Госпрома соотносилась и с концепцией стеклянной архитектуры П.Шеебарта-Б.Таута. По крайней мере, его четкая «кристаллическая» структура, специфическое остекление «съедающее» стены, некая «храмовость» образа свидетельствуют о такой возможности.

Ю. Лотман, говоря о семиотике произведений искусства, выделяет понятие «вторичная знаковая система». Важнейшей функцией такого произведения будет то, что Ф. Шиллер называл «реальностью высшего порядка», а Г.-Г. Гадамер соотносит с понятием космического.

Как определяет У. Эко, «форма означает функцию только на основе сложившейся системы ожиданий и навыков и, стало быть, на основании кода»²³³. К сложившейся системе ожиданий и навыков в отношении произведения искусства относится эффект мимезиса - по Аристотелю, подражания природе, на котором строится художественный принцип искусства. Но, как уточняет Г.Г. Гадамер, природа у Аристотеля символически предстает в виде прекрасного, трагического Космоса с его трагедийным катарсисом²³⁴. Иначе говоря, сложившаяся система наших ожиданий обусловлена, с одной стороны, нашим опытом и знаниями, с другой - архетипическими конструкциями, трансформирующими эти знания и опыт определенным образом и формирующими тем самым некую идеальную реальность - «реальность высшего порядка». Эта вторая реальность формирует то, что Ю. Лотман определяет как вторичную моделирующую систему, присущую произведению искусства.

Исходя из этого, говоря об ансамбле Госпрома, на уровне семиотики следует выявить две его ведущие функции - первичную и вторичную.

Первичной функцией Госпрома является функция управления. Дом Государственной промышленности был предназначен для сосредоточения в себе всех управляющих промышленностью Украины административных органов. В архитектуре Госпрома можно отметить как знаки управленческого здания высокого ранга крупный масштаб, симметрию и акцентировку центрального входа, равнозначность и равномерность оконных проемов, отмечающих равномерность кабинетов, деловой аскетизм фасадов и интерьеров, однотипность боковых входов в здание. Однако эти кодовые элементы спрятаны за формируемой ракурсами асимметрией, жи-

²³¹ Серафимов С. С. Творческий отчет // Архитектура СССР.- 1935. - №5. - С28.

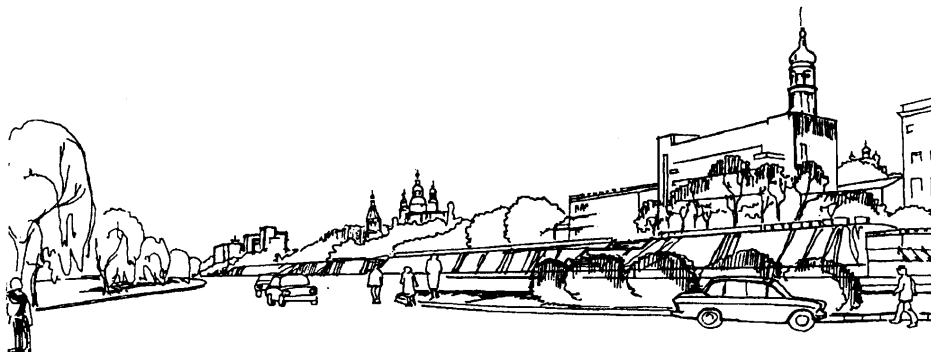
²³² Там же.- С. 30.

²³³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - С. 215.

²³⁴ Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Актуальность прекрасного. - С. 92-99.

вописностью, сложным силуэтом. Вероятно, этот знаковый уровень не был главным для авто-ров.

Согласно кредо С.С. Серафимова: «фабрика, ставшая дворцом», можно, в рамках первичной функции, выделить еще одну знаковую структуру. Оппозиция «фабрика – дворец» - вторая система знаков. «Фабричные» элементы Госпрома прочитываются в общей конструктивной стилистике здания. Она проявлена в общем «фабрично» силуэте, формах висячих переходов, в выявленных конструктивных элементах (специфические промышленные колонны и балки), во внешней форме тыльного фасада и в интерьере переходов, в ленточных оконных проемах лестничных клеток и др. Однако, этот набор знаковых элементов, собирается не в ожидаемую - производственную, а в иную структуру



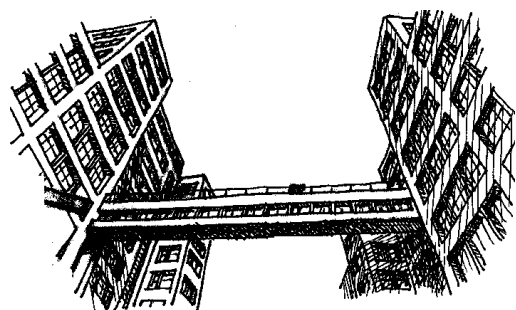
Ансамбль Госпрома и пл. Свободы в панораме исторического центра Харькова

Дворец - тип здания, прямо противоположный фабрике. Дворцовая функция - доминирующая, управленческая, подчеркнуто представительская, иногда угрожающая и аскетическая (Эскориал), иногда демонстрирующая великодушие и просвещенность (луврский фасад К. Перро). Традиционно это подчеркивание осуществляется за счет специфической формы, крупного масштаба, количества сложной пластики и других элементов (например, Зимний дворец в Петербурге - жёсткое замкнутое каре, отсылающее к замковой архитектуре; Версаль - развернутая крупномасштабная горизонтальная структура с акцентировкой центра). Госпром ориентирован, скорее, на архаическую структуру, отсылающую к дворцу-замку, в котором жесткая форма дополняется башнями как элементом фортификации (со временем форма башни стала ассоциироваться с идеей власти и обозначать власть, причем как земную, так и небесную).

Вторичная (художественная) функция Госпрома исходит из определения вышеупомянутой «реальности высшего порядка» («мифопоэтического космоса»). Она формируется соответствующим уровнем знаковой структуры Госпрома. В нее входит система знаков-кодов на основе сложившихся культурных стереотипов или узнаваемых знакомых образов. Здесь срабатывает закон игры, требующий угадать в новом хорошо известное. Вследствие такого узнавания возникает положительная реакция человека на знакомый объект, возникший из-под скрывавшего его слоя новизны. Человек радостно узнает и принимает знакомое, как бы он принимал себя. Доверительность такого общения служит возможности принять новое, как ставшее «своим». Так, в вертикальных структурах Госпрома «узнаются» вертикали башен, висячие переходы ассоциируются с мостами, в круглой площади узнается солнечный диск с лучами-улицами, в зубчатом силуэте Госпрома - крепость и корона, в порталных арках узнаются триумфальные арки, а в их тьме — хтонизм глубин земли²³⁵.

²³⁵ В развитие этого положения можно сослаться на работу У.Эко «Открытое произведение» - СПб: Simposium, 2006. – С. 116-118.

Визуально-пространственные качества ансамбля служат отправной посылкой в его мифосемантическую структуру. Возможность дальних обзоров и крупный масштаб лапидарных форм дают как бы первый уровень системы знаков его мифопоэтики. В этой структуре важным является противопоставление статики центрического завершения верха плато и динамики транспортных путей в западной долине. Это противопоставление актуализирует архетипическую бинарную структуру «Верх-Низ». Западная долина является местом, где была проложена первая в Харькове железная дорога (1861 г., направление Москва - Николаев), обеспечивавшая исторические производственные образования в обширной долине реки Лопань. Комплекс площади Дзержинского располагается таким образом, по отношению к ландшафту и главным точкам обзора с запада, что воспринимается венчающим Нагорное плато. Железная дорога, проложенная на западе, обеспечивает визуальные контакты с комплексом с дальних расстояний. Важно отметить, что трассировка железной дороги в западной долине дает возможность обзоров комплекса снизу вверх, благодаря чему он проецируется на небо. Этот взгляд - снизу вверх - соответствует и мифопоэтической значимости «венца» как символа неба. На соотношение короны как знака неба и города указывает и изображение венца городских стен на голове у покровительницы Рима богини Ромы. Расположение Госпрома на визуальном активном месте обеспечило визуальный охват и со всех других внешних подъездов. А это, в свою очередь, гарантировало соблюдение оппозиций: низ-верх, внутреннее-внешнее, «здесь-там» в их мифопоэтическом прочтении.



Медиативность Госпрома. Отношение Низ-Верх, Земля - Небо

Воспринимаемый извне венец застройки круглой площади, воспринимается изнутри как чаша. Этим он «отсылает» и к древнейшим представлениям о «чашеобразной» земле, и к знаменитому образу чаши Грааля - некоей вечной ценности, к которой стремится человек.

Характерен и монументальный размах комплекса. Как правило, мифопоэтическая культура рассматривает малое как временное, ценное настолько, насколько оно отражает большое и вечное. На специфический «монументализм мировосприятия» славянской культуры указывает Д.С. Лихачев: «Именно этим и объясняется внимание ко всему огромному, эстетическое восхищение пространствами, расстояниями, размерами, длительностью во времени, постоянное обращение к прошлому и стремление увековечить то, что ценно с точки зрения этого сознания в настоящем»²³⁶.

Расположение комплекса в глубине, на границе внешней и внутренней среды подчеркивает его медиативную роль. Он связывает город с внешним миром по горизонтали и по вертикали, подобно Мировой горе. Горизонтальная ось подчеркнута сдвижкой комплекса в глубину, к кромке Нагорного плато. Вертикальная ось фиксируется постановкой комплекса на наиболее высокой точке этого плато. Этим интерпретируется и мифопоэтическая тема Мировой оси, и тема сочетания нерасчлененного Хаоса и дифференцированного Космоса; периферийного мира, который предстоит преобразовать, и срединного сакрального мира - площади, чьи функции реализуются в праздниках-шествованиях. Да и само функциональное назначение комплекса - управляющего центра, несет в себе метафору Неба, управляющего миром людей. Небесен и

Характерен и монументальный размах комплекса. Как правило, мифопоэтическая культура рассматривает малое как временное, ценное настолько, насколько оно отражает большое и вечное. На специфический «монументализм мировосприятия» славянской культуры указывает Д.С. Лихачев: «Именно этим и объясняется внимание ко всему огромному, эстетическое восхищение пространствами, расстояниями, размерами, длительностью во времени, постоянное обращение к прошлому и стремление увековечить то, что ценно с точки зрения этого сознания в настоящем»²³⁶.

²³⁶ Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и художественная культура Киевской Руси // Слово о полку Игореве. - Л.: Советский писатель, 1985. С. XV.

укрупненный ритм ансамбля площади, особенно в ее первоначальном виде, когда круглый партер в ее центре не был засажен деревьями. Замедленный пространственный ритм «замедлял» время перевода его из суетного профанного времени города в сакральное нерасчлененное время площади.

Можно считать мифологической традицией и пространственную структуру площади в ее первоначальных границах, имевшую форму круга. Окружность площади соотносился с окружностью неба – его горизонтом. Круг в архаические эпохи рассматривался как модель космоса. Его имитировала и круглая ритуальная площадка в центре первобытного поселения, и Пританей с огнем Гестии на афинской Агоре, и «омфалос» Десятинной церкви в Киеве. С ним связана и идея священного огня, и идея недвижимого, вечного, сакрального времени.

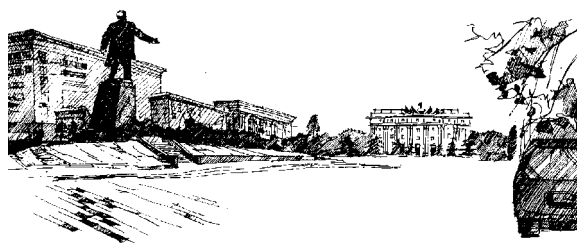
Мифопоэтической семантикой наделена и гигантская апсида - полукруг высотных зданий, возведенных на круглой площади. По В.Н. Топорову²³⁷, подобная форма несет в себе символику земной полости, пещеры на границе между мирами, медиативного пространства на границе, как правило - у подножия Мировой горы. На такой же границе возведена и апсида высотных зданий комплекса.

Эта взаимосвязь внешнего и внутреннего, экстерьера и интерьера подчеркивалась и расположением здания на площади. В этом качестве площадь-середина предстает в виде мифопоэтического препятствия-порога. Весь комплекс, а первоначально - Госпром - явился для человека весомым препятствием перед выходом в мир. Идея перехода через нечто пограничное подчеркнута не осевой остановкой Госпрома на площади и огромными порталами, расчленяющими здание на отдельные части. Они могут быть трактованы как некие ворота в небесном круге - горизонте, через которые проходит солнце.

Таким образом, ярко выраженной становится медиативная функция комплекса. Она формирует мифологическую трехчленную структуру, где противоречия оппозиций: небо-земля, внешнее-внутреннее, «здесь-там» снимаются медиатором, имеющим, в силу этого, сакральное значение.

Медиативность Госпрома на локальном уровне среды города.

Переходные порталы. Пространство площади перед Госпромом (фрагмент между сквером и ул. Сумской) и пространство за Госпромом (балка и улица, ведущая вниз)



²³⁷ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.- М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995.- 624 с.

Таблица 2. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпрома. Аспект космогонической модели, определяемый как «Мировая гора»

ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)				
Реальные изображения:	Узнаваемые (ассоциативные) образы:				
Общая форма здания, воспринимаемая с разных дистанций	Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи				
	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="676 573 995 674">Геоморфная структура</td> <td data-bbox="1043 573 1334 674">Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</td> </tr> <tr> <td data-bbox="676 674 995 1055">  <p>гора</p> <p>пещера</p> </td> <td data-bbox="1043 674 1334 1055"> <p>МИРОВАЯ ГОРА ПЕЩЕРА В МИРО- ВОЙ ГОРЕ - ПЕРЕ- ХОД МЕЖДУ МИРАМИ, ПЕРЕХОД МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ</p> </td> </tr> </table>	Геоморфная структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ	 <p>гора</p> <p>пещера</p>	<p>МИРОВАЯ ГОРА ПЕЩЕРА В МИРО- ВОЙ ГОРЕ - ПЕРЕ- ХОД МЕЖДУ МИРАМИ, ПЕРЕХОД МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ</p>
Геоморфная структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ				
 <p>гора</p> <p>пещера</p>	<p>МИРОВАЯ ГОРА ПЕЩЕРА В МИРО- ВОЙ ГОРЕ - ПЕРЕ- ХОД МЕЖДУ МИРАМИ, ПЕРЕХОД МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ</p>				

Аспект космогонической модели, определяемый как «Мировое древо»

ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)				
Реальные изображения:	Узнаваемые (ассоциативные) образы:				
Башенные структуры Госпрома	Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи				
	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="676 1453 995 1536">Вертикальная структура</td> <td data-bbox="1043 1453 1334 1536">Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</td> </tr> <tr> <td data-bbox="676 1536 995 1957">  <p>менгир</p> <p>башня</p> </td> <td data-bbox="1043 1536 1334 1957"> <p>МИРОВАЯ ВЕРТИКАЛЬ: МИРОВОЕ ДРЕВО. МИРОВАЯ ОСЬ</p> </td> </tr> </table>	Вертикальная структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ	 <p>менгир</p> <p>башня</p>	<p>МИРОВАЯ ВЕРТИКАЛЬ: МИРОВОЕ ДРЕВО. МИРОВАЯ ОСЬ</p>
Вертикальная структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ				
 <p>менгир</p> <p>башня</p>	<p>МИРОВАЯ ВЕРТИКАЛЬ: МИРОВОЕ ДРЕВО. МИРОВАЯ ОСЬ</p>				

Таблица 3. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпрома. Аспект солярно-небесной символики






ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)						
<p>Реальные изображения:</p>	<p>Узнаваемые (ассоциативные) образы:</p>						
<p>Горизонтальный проход через теневой портал к свету площади. Вертикальный переход от тени портала к свету неба</p>	<p>Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи</p>						
 <p>Разграничение востока и запада</p>	<table border="0"> <tr> <td data-bbox="730 591 935 692"> <p>Линейная (динамическая) структура</p> </td> <td data-bbox="1038 573 1323 674"> <p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p> </td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="1075 748 1275 781" style="text-align: center;">СОЛЯРНОСТЬ</td> </tr> <tr> <td data-bbox="730 882 987 1016"> <p>Улицы - лучи Горизонт Встающее из-за горизонта солнце</p> </td> <td data-bbox="1054 916 1294 1088"> <p>ГЕРОИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЬМЫ СВЕТОМ (СОЛЯРНЫМ ГЕРОЕМ)</p> </td> </tr> </table>	<p>Линейная (динамическая) структура</p>	<p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p>	СОЛЯРНОСТЬ		<p>Улицы - лучи Горизонт Встающее из-за горизонта солнце</p>	<p>ГЕРОИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЬМЫ СВЕТОМ (СОЛЯРНЫМ ГЕРОЕМ)</p>
<p>Линейная (динамическая) структура</p>	<p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p>						
СОЛЯРНОСТЬ							
<p>Улицы - лучи Горизонт Встающее из-за горизонта солнце</p>	<p>ГЕРОИЧЕСКОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЬМЫ СВЕТОМ (СОЛЯРНЫМ ГЕРОЕМ)</p>						
<p>Реальные изображения:</p>	<p>Узнаваемые (ассоциативные) образы:</p>						
<p>Стеновая структура, ограничение круглой площади</p>	<p>Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи</p>						
	<table border="0"> <tr> <td data-bbox="703 1352 951 1464"> <p>Центрическая (статическая) структура</p> </td> <td data-bbox="1038 1352 1329 1464"> <p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p> </td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="687 1514 1062 1648" style="text-align: center;">  </td> </tr> <tr> <td data-bbox="715 1711 1003 1883"> <p>о х в а т ы в а н и е , надежная защита, покров, граница между своим и чужим мирами</p> </td> <td data-bbox="1062 1644 1307 1778"> <p>ГОРИЗОНТ КАК СТЕНА НА ГРАНИЦЕ МИРА И НЕМИРА</p> </td> </tr> </table>	<p>Центрическая (статическая) структура</p>	<p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p>			<p>о х в а т ы в а н и е , надежная защита, покров, граница между своим и чужим мирами</p>	<p>ГОРИЗОНТ КАК СТЕНА НА ГРАНИЦЕ МИРА И НЕМИРА</p>
<p>Центрическая (статическая) структура</p>	<p>Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</p>						
							
<p>о х в а т ы в а н и е , надежная защита, покров, граница между своим и чужим мирами</p>	<p>ГОРИЗОНТ КАК СТЕНА НА ГРАНИЦЕ МИРА И НЕМИРА</p>						

Таблица 4. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпрома. Аспект солярно-небесной символики

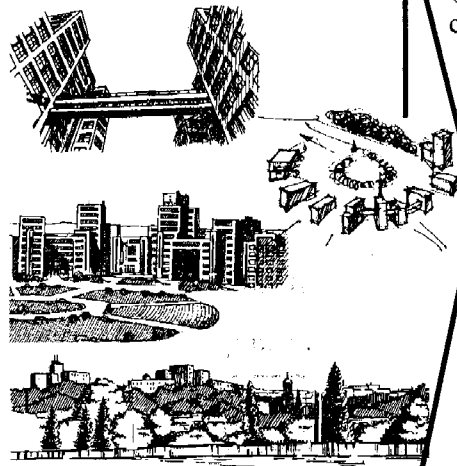
**ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ
(ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК**

ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)

Реальные изображения:

Узнаваемые (ассоциативные) образы:

Вертикальная структура Госпрома, читающаяся на фоне неба как завершение вершины плато

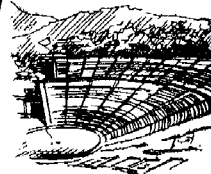


Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи

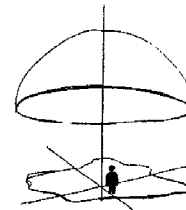
Центрическая (статическая) структура



Кольцо соединенных вертикалей, амфитеатр-арена, круг, хоровод



Мифопоэтическая модель - переход знака в символ



НЕБО :
НЕБОСВОД,
НЕБЕСНЫЙ КРУГ,

Таблица 5. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпрома. Аспект моста-перехода

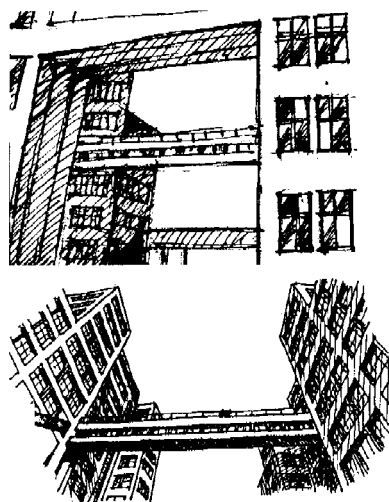
**ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ
(ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК**

ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)

Реальные изображения:

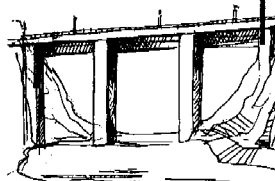
Узнаваемые (ассоциативные) образы:

Висящие переходы-связывающие корпуса



Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи

Линейная (динамическая) структура



мост
«...гибельный мосток»

Мифопоэтическая модель - переход знака в символ

МОСТ КАК
ГРАНИЦА
МЕЖДУ МИРАМИ

Таблица 6. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпро-ма. Аспект полости-перехода

**ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ
(ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК**

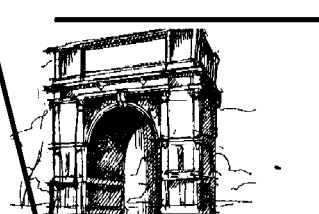
ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)

Реальные изображения:

Узнаваемые (ассоциативные) образы:

симметричные проезды между корпусами с переброшенными через них тройными «висящими» переходами.

Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи



Мифопоэтическая модель - переход знака в символ

Ворота, портал, пропилеи, триумфальные арки

ПРОСТРАНСТВО ПЕРЕХОДА.
М Е С Т О НАПРЯЖЕННОГО СТОЛКНОВЕНИЯ МИРА И НЕМИРА



Тройные ворота, солнечные врата, райские врата, врата ада и т.д.

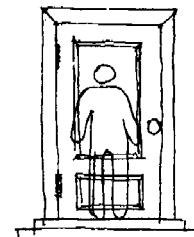


Таблица 7. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпро-ма. Аспект упорядоченности

**ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ
(ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК**

ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)

Реальные изображения:

Узнаваемые (ассоциативные) образы:

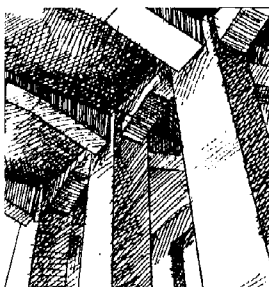
Фрагменты конструктивно-технологической структуры, противопоставленные «представительским» фрагментам

Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи



ФАБРИКА, СТАВШАЯ ДВОРЦОМ

Мифопоэтическая модель - переход знака в символ



В соседних домах окна желты.
По вечерам, по вечерам,
Скрывают задумчивые болты,
Подходят люди к воротам...
А.Блок

ПРОИЗВОСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ, ПОДАННЫЕ КАК АРГУМЕНТ КОСМИЧЕСКОЙ УПОРЯДОЧЕННОСТИ (преобразование хтонического в небесное)

Таблица 8. Переход от означающего к означаемому в композиционной структуре Госпрома. Аспект небесной власти

ИЗОБРАЖАЮЩЕЕ (ОЗНАЧАЮЩЕЕ) - ЗНАК	ИЗОБРАЖАЕМОЕ (ОЗНАЧАЕМОЕ)										
Реальные изображения:	Узнаваемые (ассоциативные) образы:										
Зубчатый силуэт, видимый с различных дистанций	Культурные стереотипы - возможный переход от иконической к вербальной речи										
	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="715 600 943 703">Центрическая (статическая) структура</td> <td data-bbox="1059 600 1342 703">Мифопоэтическая модель - переход знака в символ</td> </tr> <tr> <td data-bbox="740 712 820 779">Замок укрепление</td> <td data-bbox="1091 775 1283 909">КОРОНА КАК СИМВОЛ НЕБЕСНОЙ ВЛАСТИ</td> </tr> <tr> <td data-bbox="778 875 1043 1010">  </td> <td data-bbox="1075 981 1321 1155">НЕБЕСНЫЕ РЕЗИДЕНЦИИ - АСГАРД, ВАЛХАЛЛА, ОЛИМП И ДР.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="724 1016 916 1048">Венец - корона</td> <td></td> </tr> <tr> <td data-bbox="772 1055 975 1155">  </td> <td></td> </tr> </table>	Центрическая (статическая) структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ	Замок укрепление	КОРОНА КАК СИМВОЛ НЕБЕСНОЙ ВЛАСТИ		НЕБЕСНЫЕ РЕЗИДЕНЦИИ - АСГАРД, ВАЛХАЛЛА, ОЛИМП И ДР.	Венец - корона			
Центрическая (статическая) структура	Мифопоэтическая модель - переход знака в символ										
Замок укрепление	КОРОНА КАК СИМВОЛ НЕБЕСНОЙ ВЛАСТИ										
	НЕБЕСНЫЕ РЕЗИДЕНЦИИ - АСГАРД, ВАЛХАЛЛА, ОЛИМП И ДР.										
Венец - корона											
											

Эти образы на уровне архетипа обозначают космогоническую структуру с Мировой горой (Мировым деревом), Пещерой в этой Горе как пути снизу вверх, от хтонического Низа к небесному Верху. Следовательно, на этом уровне формируется основная художественная метафора ансамбля Госпрома и его основное сообщение – переход-преобразование. Это и преобразование хтонических производственных структур Низа в небесные управленческие структуры Верха и преобразование социальных отношений, когда «низ» становится «верхом», и преобразование, сакрализирующее порождения Земли, и др.

Масштаб Госпрома «работал» не на старую ткань исторического центра. Его ритмы — это ритмы заводов и железных дорог. Именно к ним обращалась «сверху» могучая небесная корона, увенчавшая Гору. Эта корона венчала Землю, изначальную носительницу жизни. Образ земли и образ нового города на этой земле складывались в идею обновления мира. Обновленная Земля, узанная в сакрализовавших ее круге-солнце площади и «короне» Госпрома, стала символическим лейтмотивом ансамбля.

На приведенных таблицах (табл. 2-8) рассмотрен возможный путь трактовки ансамбля Госпрома как сложного объекта, способного вызывать ассоциации на уровне простого узнавания-сопоставления и на уровне символизации. Развитие подобной образной структуры от простого к сложному дает возможность обосновать эстетику Госпрома, вызывающую эмоциональную реакцию у разных категорий воспринимающих его субъектов.

Сообщение как коммуникативный процесс семиотика описывает посредством выделения ряда функций сообщения. Все они могут сосуществовать в одном сообщении при выделении доминирующей (см. табл. 8).

Таблица 9. **Функции сообщения Госпрома**

Функции сообщения по Р.Яacobсону и У.Эко		Соотнесение функций сообщения с ансамблем Госпрома	
		Реализация функции сообщения	Оппозиции, формирующие сообщение
1.Референтивная функция	Сообщение рассказывает о реальных вещах или явлениях.	Рассказ об индустриализации, столичном статусе Харькова, расположении нового центра города и т.д.	«Фабрика» - «дворец»; Труд – управление; Периферия – центр.
2. Эмотивная функция	Сообщение вызывает эмоциональную реакцию.	Многогранность эмоций - от оптимизма и уверенности до экзальтации и страха	Масштаб ансамбля - масштаб человека. Центр – периферия. Верх- низ. Сакральное – профанное
3.Повелительная функция	Приказ, повеление.	Задача ансамбля формировать деятельность в рамках заданной пространственной структуры; подтолкнуть зрителя к принятию определенной идеологии.	Многозначность идеологической структуры ансамбля (человек – мир, человек – власть, неупорядоченность - упорядоченность и др.)
4.Фатическая функция	В архитектуре обеспечивает связность элементов окружающей среды	Архитектура отвечает среде (пространственной и общекультурной) на всех уровнях.	Вход – выход, внутреннее – внешнее, общественное – индивидуальное и т.д.
5.Металингвистическая функция	Функция раскрывает смысл сообщения. Ее предмет – другое сообщение. Этой функции в семиотике придается особенно большое значение.	Ансамбль Госпрома раскрывает свой смысл через ряд сообщений, формирующихся последовательно. Например: доминирование во внешних панорамах служит знаком города в целом, в городских панорамах – знаком центра города; в ансамбле центра – знаком управляющей структуры (идеологической, функциональной, социальной), крупный масштаб – знак вычлененности из обыденного бытия и т.д.	<i>Идеологические оппозиции:</i> управляемое – управляющее, новое – старое, будущее - бывшее и др. <i>Композиционные оппозиции:</i> центр – периферия, внешнее – внутреннее, ближнее – дальнее, верх – низ, свет – тень, цельное – расчлененное, и др. <i>мифопоэтические оппозиции:</i> космос – хаос, жизнь – смерть, небо – земля, восток (восход) – запад (закат), божественное - человеческое, и др.
6.Эстетическая функция	Демонстрирует направленность сообщения на построение собственного кода.	Оппозиционная эстетическая структура Госпрома переключает внимание от содержания сообщения к его построению.	Временное - вечное; пронизанность пространством – стена на границе; утверждение нового – эсхатологичность и др.

Таблица 10. Трансформация неоднозначной структуры ансамбля-сообщения

Структура противоречий ансамбля. Оппозиционная бинарность ситуации		Определенность; снятие оппозиций. Информационный уровень
Освещенный восточный фасад отвечает освещенности круглой площади-солнца.	Тьма порталов-проездов, пропускающих «лучи»-улицы	Сочетание тьмы и света отражает символику напряженной борьбы световых оппозиций и победы света над тьмой, более широко - жизни над смертью
Ансамбль — ведущий элемент структуры общегородского центра	Ансамбль планировочно не связан со структурой центра	Ансамбль ориентирован на промышленно-транспортную структуру города как источник утверждения нового порядка, взамен предыдущего хаоса
Постановка у жилого района обуславливает соответствующий масштабный строй	Ансамбль не масштабен человеку	Апелляция к вечности. Смысл масштаба - перевести мир профанный в мир сакральный

Из всей системы функций сообщения (табл. 9) семиотика выделяет эстетическую как наиболее неоднозначную, требующую интерпретаций. По У. Эко, «сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным, прежде всего по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код»²³⁸. Процесс интерпретационного преобразования двусмысленной ситуации в определенную обуславливает напряжение, эстетический выход из которого происходит через процесс отстранения и катарсиса. Результат катарсического переживания станет той информацией, которую содержит эстетическое сообщение. Выявив структуру ряда несоответствий в тексте ансамбля Госпрома, можно представить ее следующим образом. Первое место в перечне займет оппозиция, отражающая глобальные качества ансамбля, выводящая его художественную идею на самый высокий символический уровень - уровень жизни и смерти.

Полученная в результате модель (3-я колонка таблицы 10), конечно, предельно упрощена. По Ю.М. Лотману, «...при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается «непереведенный» остаток - та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте»²³⁹. Она не позволяет определенности завершиться энтропией смысла²⁴⁰. Ее структура может быть раскрыта при более детальном анализе.

На основании вышесказанного можно утверждать, что доминирующая в коммуникативной структуре ансамбля эстетическая функция относит Госпром к произведениям со сложным многозначным кодом, требующим многоуровневых интерпретаций. Художественное сообщение Госпрома генерирует целую серию новых кодов-сообщений, подобно произведениям искусства, которые, по Ю.М. Лотману, в силу своей художественной специфики «могут увеличивать количество заключенной в них информации. Это уникальное свойство произведений искусства ... ставит их на совершенно особое место в ряду всего созданного человеком»²⁴¹. Именно в этой образной многогранности состоит основная ценность Госпрома.

²³⁸ Там же. - С. 79.

²³⁹ Лотман Ю. М. Об искусстве, - С. 494.

²⁴⁰ Там же.

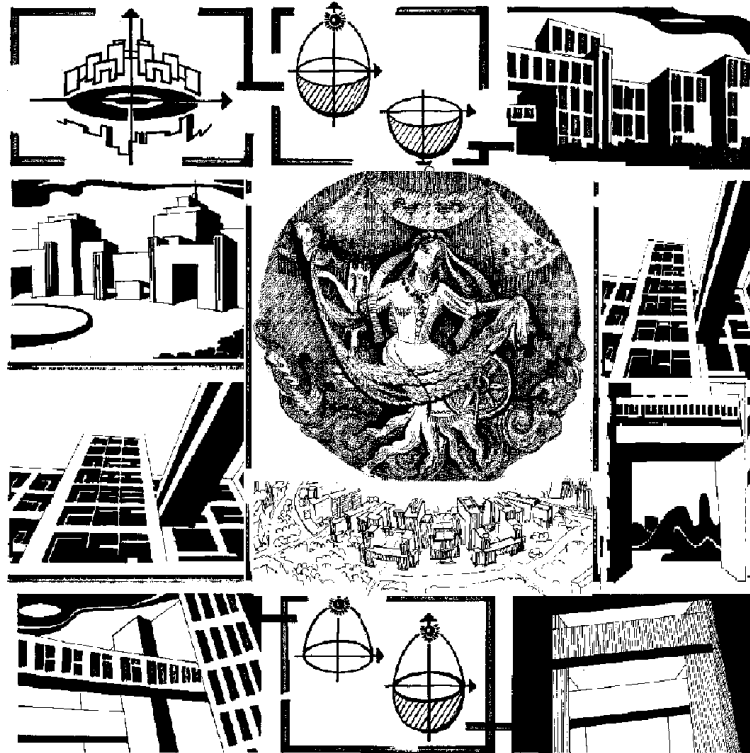
²⁴¹ Лотман Ю. М. Об искусстве. - С. 399.

1. Космогоническая структура Госпрома

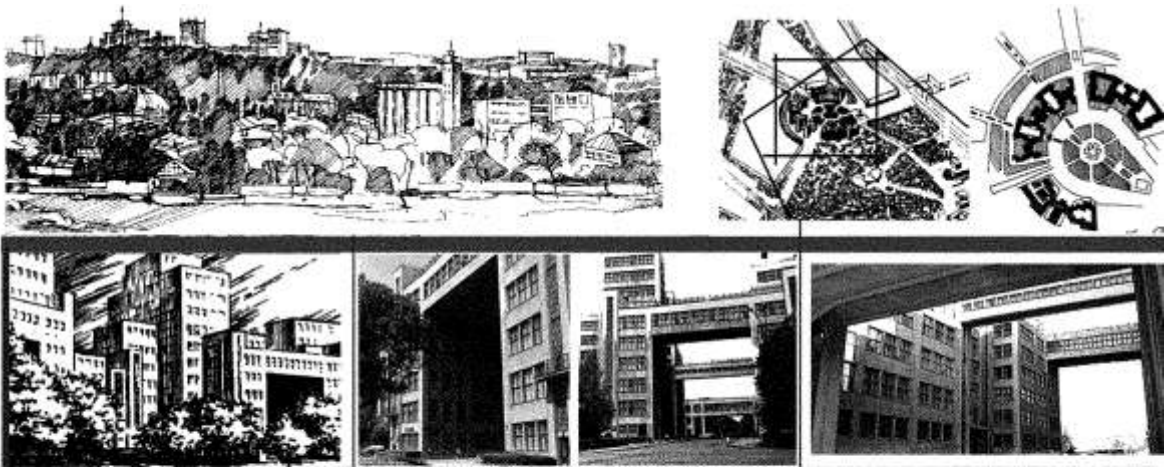
Мифопоэтическая структура складывается в целом из серии разрозненных впечатлений. На рисунке показаны кадры-восприятия, формируемые первичной бинарной системой «свет-тьма»

2. Несколько аспектов мифопоэтической модели мира, формируемых при восприятии ансамбля Госпрома

Инвариантная тема «мировой горы» варьируется в зависимости от аспекта наблюдения. Иначе говоря, мифопоэтическую модель Госпрома можно представить в виде формулы: «мировая Гора как... (как круг-хоровод, как солнце, небо и др.)». Каждый образ своей семантической направленностью акцентирует ту сторону модели, которая актуальна для данного наблюдателя или социума.



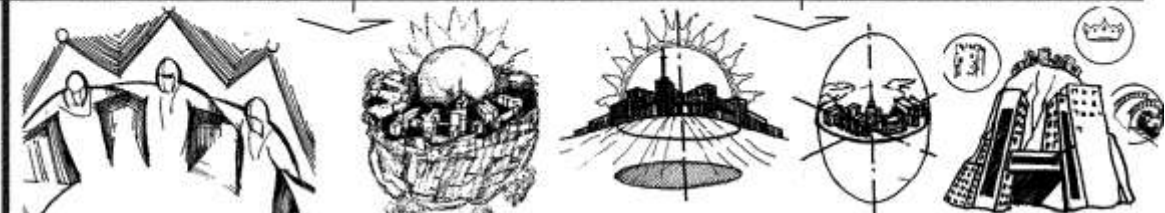
РЕАЛЬНОСТЬ



АССОЦИАЦИИ



МОДЕЛЬ МИРА



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предметно-пространственная среда, созданная людьми, является материализацией социально-политических, идеологических и культурно-эстетических представлений общества. Художественный аспект искусственно созданной предметно-пространственной среды предполагает наличие в ее образности вторичных структур, делающих произведение человеческих рук сложным для понимания, и тем привлекательным. Но в многогранности и сложности произведения архитектуры путем интерпретации можно выделить универсальный язык (код), позволяющий хотя бы относительно определить ускользающие смыслы. Мифопоэтический анализ в этом плане позволяет выявить то, что составляет глубину произведения, сформулировать его катарсическое воздействие на зрителя. Это, прежде всего, имеет место в искусстве, которое «никогда не переставало видеть реальность сквозь призму мифа»²⁴². Художественная составляющая архитектуры пронизана мифом и говорит с человеком в значительной степени именно этим языком.

Конечно, в век техники миф вытеснен в подсознание человека. Поэтому в мифе особенно актуальными являются не столько символические, сколько одухотворяющие и персонифицирующие качества, которые не позволяют его вытеснить окончательно. Эти качества, по мнению философа К. Хюбнера, является частью картины мира, не совпадающей с выдвинутой наукой, но не менее рациональной. При этом К.Хюбнер, как и Р. Барт, обращает внимание на культурный пессимизм современной эпохи, порождающий различные «псевдомифы», в том числе политические, спекулятивные, уводящие от реальности - «неподлинны формы мифа», по К.Керени. Однако, как пишет философ, «Борясь с псевдомифами, не следует забывать, что существуют также подлинны мифы, которые все еще образуют одно из оснований современных национальных государств и соответствуют самым глубинным человеческим чувствам»²⁴³.

Одухотворяющие силы отсылают к миру, наполненному смыслом и целями. «...многообразны формы мифического мышления продолжают жить в современном духовном мире, для большинства, однако, оставаясь на уровне бессознательного»²⁴⁴.

Традиционная объемно-пространственная композиция исследует морфологически-геометрические построения, наполненные логикой профессионального сознания. Однако между геометрическим моделированием и реальным архитектурным объектом существует опосредующее звено — *символическое переживание* этих форм. Это переживание формируется в кодирующих системах культуры, в ее «памяти».

Миф максимально приближен к этим кодам. Выражая их в зримых образах, миф позволяет говорить об этих трудно выразимых явлениях, связывающих культуру и человеческое сознание. Архитектор не может просто отмахнуться от этой сложности, списав ее на внеархитектурную «культурологию». Современная теория архитектурной композиции не может не учитывать всей сложности культурных кодов, отпечатанных в человеческой психике, и должна так или иначе приближаться к пониманию техники восприятия, как бы сложна она не была. Без этого понимания мы утратим Архитектуру и ее гуманитарное наполнение.

В книге использованы рисунки автора, доцентов О. Соловьевой, Ю.Жмурко, Г.Коптевой и студентов: Р. Блудова, Е. Бартышевой, С. Босенко, А. Бражник, С. Вдовицкой, Г. Гамалея, В. Ганжи, С. Герасимовой, В. Гилуна, Т. Дешко, В. Дидок, Е. Евтушенко, М. Елисеевой, М. Зиновкиной, А. Иванова, С. Калюжного, О. Ковтун, Р. Кравченко, У. Костенко, К. Колесниковой, Н. Крысы, А. Куриленко, Е. Лапко, О. Лякун, А. Мальцева, Н. Метелевой, Д. Немцева, А. Поповой, А. Рябокоть, А. Сайдак, Е. Слюсаревой, В. Сысоевой а также иллюстрации из книг, указанных в списке литературы.

²⁴² Хюбнер К. Истина мифа: Пер. с нем. - М.: Республика, 1996. – С. 6.

²⁴³ Там же. – С. 341.

²⁴⁴ Там же. – С. 9.

ИСТОЧНИКИ

1. Аверинцев, С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской [Текст] / С. С. Аверинцев // София-Логос. Словник. - К.: Дух и Литера, 1999. - 464 с.
2. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С.С. Аверинцев - М., CODA, 1997. - 343 с.
3. Альберти, Леон-Баттиста. Десять книг о зодчестве: В 2-х т. [Текст] / Леон-Баттиста Альберти. - М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. - Т. 1.- 392 с.
4. Андрущенко, Н.П. Архитектура харьковского Госпрома [Текст] / Н.П. Андрущенко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті /под ред. Н.Е. Трегуб. Спеціальний випуск по матеріалам Міжнародної науково-практичної конференції «Конструктивізм в Україні», посвященній 75-літтю Госпрома. Х: ХГАДИ, № 6/2005, С. 45-48.
5. Античная литература. Греция. Антология [Текст] - М.: Высшая школа, 1989, - Ч.І.- 512 с. Ч.ІІ.- 383 с.
6. Антонов, В.Л. Композиция городской среды (методологические проблемы системного подхода) [Текст]: Дис... докт. archit. 18.00.01 / В.Л.Антонов. - М., 1987. - 440 с.
7. Антонов, В.Л. Градостроительное развитие крупнейших городов [Текст] / В.Л. Антонов. - К.- Х. Симферополь, 2005. - 644 с.
8. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга: Образ города. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга [Текст] / Н.П. Анциферов. - М.: Наука, 1991.- 103 с.
9. Анциферов, Н.П. «Непостижимый город» [Текст] / Н.П. Анциферов. - Л.: Лениздат, 1991. - 335 с.
10. Арган, Дж.К. История итальянского искусства [Текст] / Пер. с итал: В 2-х т. / Дж.К. Арган. - М.: Радуга, 1990 - Т. 1: Античность. Средние века. Раннее Возрождение.- 319 с.
11. Асеев, Ю.С. Архитектура древнего Киева [Текст] / Ю.С. Асеев. - К.: Будивельник, 1982. - 158 с.
12. Барабанов, А. Человек и архитектура: Семантика отношений): [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://gnozis.info/>.
13. Баткин, Л.М. О социальных предпосылках итальянского Возрождения //Проблемы итальянской истории [Текст] / Л.М. Баткин. - М.: Наука, 1975. - С. 220-258.
14. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности [Текст] / Л.М. Баткин. - М.: Наука, 1980. - 272 с.
15. Боннар, А. Греческая цивилизация [Текст] / А. Боннар: Пер. с фр.: В 3-х т. - М.: Искусство, 1992.
16. Брунов, Н.И. Храм Василия Блаженного в Москве. Покровский собор [Текст] / Н.И. Брунов. М.: Искусство, 1988. - 255 с.
17. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики [Текст] / В.В. Бычков. - К.: Путь к истине, 1991. - 407 с.
18. Бычков, В.В. Русская средневековая эстетика XI-XVI века [Текст] / В.В. Бычков. - М.: Мысль, 1995. - 637 с.
19. Вагнер, Г.К. Древнерусский ансамбль как образ мира [Текст] / Г.К. Вагнер. // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. - М.: Изобразительное искусство, 1988. - С. 97-139.
20. Вагнер, Г.К. Искусство Древней Руси [Текст] / Г.К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская. - М.: Искусство, 1993. - 255 с.
21. Вернан, Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли [Текст] / Ж.-П. Вернан. - М.: Прогресс, 1988. - 223 с.
22. Витрувий, Марк Поллион. Десять книг об архитектуре [Текст] / Марк Поллион Витрувий: Пер. с лат. Ф. А. Петровского.- М.: Изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. - 330 с.
23. Воеводина, Л.М. Мифология и культура: Учеб. пос. [Текст] / Л.М. Воеводина. - М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2002. - 384 с.
24. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г.-Г. Гадамер. - М.: Искусство, 1991. - 368 с.
25. Гарен, Е. Проблемы итальянского Возрождения [Текст] / Е.Гарен: Пер. с итал. - М.:

Прогресс, 1986. - 394 с.

26. Гачев, Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос [Текст] / Г.Гачев. - М.: Издательская группа «Прогресс»-«Культура», 1995. - 480 с.
27. Голан, А. Миф и символ [Текст] / А. Голан. - М.: Русслит, 1993. - 375 с.
28. Голосовкер, Я.Э. Логика мифа [Текст] / Я.Э. Голосовкер. - М.: Наука, 1987. - 218с.
29. Голосовкер, Я.Э. Сказания о титанах [Текст] / Я.Э. Голосовкер. - М.: Высшая школа, 1993. - 320 с.
30. Гомер. Одиссея [Текст] / Гомер: Пер. с древнегреческого В. Жуковского.- М.: Правда, 1984. - 320 с.
31. Горфункель, А.Х. Философия эпохи Возрождения [Текст] / А.Х. Горфункель. - М.: Высшая школа, 1980. - 368 с.
32. Гращенко, В.Н. Портрет в творчестве Пьеро делла Франческа [Текст] / В.Н Гращенко // Искусство Западной Европы и Византии. - Наука, 1978. - С. 9-39.
33. Гуманитарный комплекс архитектуры. К вопросу о гуманитарных исследованиях в архитектуре [Текст] /под общ. ред. докт. арх. С.А. Шубович; Харьк. нац. акад. город. хоз-ва, - Х.: ХНАГХ, 2005. - 311с.
34. Гуревич, А.Я. Средневековый мир и культура безмолвствующего большинства [Текст] /А.Я.Гуревич. - М.: Искусство, 1990 - 396 с.
35. Данилова, И.Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры [Текст] / И.Е.Данилова. - М.: Искусство, 1991. - 294 с.
36. Данте Алигьери. Божественная комедия /Пер. М.Лозинского. [Текст] / Данте Алигьери. - М.: Интерпракс, 1992. - 624 с.
37. Долгий, В.М.Архаическая культура и город [Текст] / В.М. Долгий, А.Г. Левинсон // Вопросы философии.- 1971.- № 7. - С. 91-102.
38. Донских, О.А. Античная философия. Мифология в зеркале рефлексии [Текст] / О.А. Донских, А.Н.Кочергин - М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. - 238 с.
39. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения / Сост. Б.И. Пуришев [Текст] - М.: Просвещение. 1976 - 638 с.
40. Золотослов. Поэтический космос Давньої Русі [Текст] - К.: Дніпро, 1988. - 295 с.
41. Зубов, В.П. Архитектурная теория Альберти [Текст] / В.П. Зубов. // Леон Баттиста Альберти.- М.: Наука, 1977.- С. 50-149.
42. Иконников, А.В. Основы архитектурной композиции [Текст] / А.В. Иконников, Г.П. Степанов. - М.: Искусство, 1971. – 224 с.
43. Иконников, А.В. Функция, форма, образ в архитектуре [Текст] / А.В. Иконников. - М.: Стройиздат, 1986. - 288 с.
44. Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства [Текст] / А.В. Иконников. // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. - М.: Изобразительное искусство, 1988. - С. 163-204.
45. Иконников, А.В. Тысяча лет русской архитектуры [Текст] / А.В. Иконников. - М.: Искусство, 1990.- 384 с.
46. Иконников, А.В. Утопическое мышление и архитектура [Текст] / А.В. Иконников. - М.: Архитектура-С, 2004. - 400 с.
47. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин. - М.: Интрада, 1996. - 256 с.
48. Ильин, М.А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века [Текст] / М.А. Ильин. - М.: Искусство, 1980, - 144 с.
49. Катарсис; метаморфозы трагического сознания [Текст] / Сост. и общ. ред. В.П. Шестакова - СПб.: Алетейя, 2007. - 384 с.
50. Кереньи, К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. Пер. с англ. [Текст] / К. Кереньи. – М.: «Рефл-бук», 2000. - 288 с.
51. Козинцев, Г.М. Пространство трагедии //Собр. соч.: В 5-ти т. [Текст] / Г.М. Козинцев. - Л.: Искусство, 1984.- Т. 4.- С. 6-265.
52. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика [Текст] /Сост. А. Стригалева и И. Коккинаки. - М.: Искусство, 1985. - 311

с.

53. Коптева, Г.Л. Семантика порога в архитектурной ритмике городской среды [Текст] / Г.Л. Коптева. – Харьков: ХНАГХ, 2009. - 104 с.
54. Косенко, И.С. Национальный дендрологический парк «Софиевка» [Текст] / И.С. Косенко. - Умань: Ремарк, 2006. - 208 с.
55. Культура древнего Рима [Текст]: В 2-х т./АН СССР. Ин-т всеобщей истории. - М. 1985. - Т. 1 - 430 с.
56. Левинсон, А.Г. Семантика городской среды [Текст] / А.С. Левинсон. // Декоративное искусство.-1975.- № 9.- С. 33-35.
57. Леви-Строс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Строс. - М.: Наука, 1985.- 535 с.
58. Лёзов, С. Эрнст Кассирер и философия мифа [Текст] / С. Лёзов. // Октябрь.- 1993. - № 7. - С. 164-167.
59. Линч, К. Образ города [Текст] / К. Линч. - М.: Стройиздат, 1982.-327 с.
60. Линч, К. Совершенная форма в градостроительстве [Текст] / К. Линч. - М.: Стройиздат, 1986.-264с.
61. Лихачев, Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей [Текст] / Д.С. Лихачев. - М.: Наука, 1982. - 343 с.
62. Лихачев, Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы [Текст] / Д.С. Лихачев. - СПб.: Алетейя, 1997. - 584 с.
63. Логвин, Г.Н. Киев [Текст] / Г.Н. Логвин. - М.: Искусство, 1982. - 336 с.
64. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения [Текст] / А.Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1978. - 623 с.
65. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Последние века [Текст] / А.Ф. Лосев. - М.: Искусство, 1988.- Кн. 1.- Кн. 2.- 448 с.
66. Лосев, А.Ф. Греческая мифология [Текст] / А.Ф. Лосев. //Мифы народов мира.- 2-е изд. - М.: Советская энциклопедия, 1991.- Т.1.- С. 321-335.
67. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа [Текст] / А.Ф. Лосев. // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991.- С. 21-186.
68. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А.Ф. Лосев. - М.: Политиздат, 1991.-526 с.
69. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития [Текст] / А.Ф. Лосев. - М.: Искусство, 1992.- Кн. 1.- 656 с. Кн. II. - 604 с.
70. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. - 880 с.
71. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А.Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1993. - 959 с.
72. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии [Текст] / Ю.М. Лотман. - СПб: «Искусство-СПБ», 1996 - 848 с.
73. Лотман, Ю.М. Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. - СПб: «Искусство-СПБ», 2004. - 704 с.
74. Лотман, Ю.М. Об искусстве [Текст] / Ю.М. Лотман. - СПб: «Искусство-СПБ», 2005. - 704 с.
75. Лотман, Ю.М. Разговор о пространстве [Текст] / Ю.М. Лотман //Воспитание души. - Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. - С. 117-121.
76. Лукреций. О природе вещей / Пер. Ф.А.Петровского [Текст] / - М.: Изд-во АН СССР, 1958,- Кн. 1.-260 с.
77. Любовная лирика Востока [Текст] - М.: Правда, 1988. - 511 с.
78. Мардер, А.П. Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества [Текст] / А.П. Мардер. - М.: Стройиздат. 1988. - 210 с.
79. Михайлов, Б.П. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. - М.: Изд. лит. по стр-ву, 1967. - 280 с.
80. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. [Текст] /Под ред. С.А. Токарева. - М.: Сов. энциклопедия, 1991.- Т. 1-671 с. Т. 2. - 719 с.
81. Немировский, А. И. Этруски. От мифа к истории [Текст] / А.И. Немировский. - М.: Гл. ред.

- восточной литературы изд-ва «Наука», 1983. - 361 с.
82. Петрарка, Ф. Лирика. Автобиографическая проза: Пер. с итал. и лат. [Текст] / Ф. Петрарка. - М.: Правда, 1989. - 480 с.
 83. Позднеев, М.М. Психология искусства. Учение Аристотеля [Текст] / М.М. Позднеев. - М.: СПб, Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. - 816 с.
 84. Пропп, В.Я. Морфология сказки [Текст] / В.Я. Пропп. - Л.: АКАДЕМТА, 1928. - 152 с.
 85. Пучков, А.А. Поэтика античной архитектуры [Текст] / А.А. Пучков. - К.: Феникс, 2008. - 992 с.
 86. Пучков, А.А. О принципах и границах применимости термина «поэтика» в архитектуроведении [Текст] / А.А. Пучков. //Региональные проблемы архитектуры и градостроительства. Сб. науч. тр. № 7-8.- Одесса: Астропринт, 2005. - С. 344-353.
 87. Раппапорт, А.Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века. [Электрон. ресурс]. // Режим доступа: <http://www.artpages.org.ua>
 88. Райт, Ф.-Л. Органическая архитектура [Текст] Ф.-Л. Райт. // Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - С. 178-188.
 89. Ревзин, Г.И. Очерки по философии архитектурной формы [Текст] Г.И. Ревзин. - М.: ОГИ, 2002. - 144 с.
 90. Ретюнских, Л. Т. Философия игры [Текст] / Л.Т. Ретюнских. - М.: Вузовская книга, 2005. - 256 с.
 91. Рыбаков, Б.А. Язычество древней Руси [Текст] / Б.А. Рыбаков. - М.: Наука, 1988. - 782 с.
 92. Сарабьянов, Д.В. Стиль модерн [Текст] / Д.В. Сарабьянов. - М.: Искусство, 1989. - 294с.
 93. Семиотика пространства [Текст] Сб. науч. трудов Международной ассоц. семиотики пространства /Под ред. А.А. Барабанова. - Екатеринбург: Архитектон, 1999.- 686 с.
 94. Сендерович, С.Я. Морфология загадки [Текст] / С.Я. Сендерович. - М.: Языки славянской культуры, 2008. - 208 с.
 95. Серафимов, С.С. Творческий отчет [Текст] / С.С. Серафимов. // Архитектура СССР-1935. - № 5. - С. 28.
 96. Таруашвили, Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества [Текст] / Л.И. Таруашвили. - М.: Языки русской культуры, 1998. - 376 с.
 97. Топоров, В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) [Текст] / В.Н. Топоров. // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Под ред. С. А. Токарев - М.: Сов. энциклопедия, 1991 - Т. 2 - С. 161-163.
 98. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического [Текст] / В.Н. Топоров. - М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995. - 624 с.
 99. Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст] / Б.С. Успенский. - М.: Школа. Языки русской культуры. 1995. - 360 с.
 100. Федоров, В.В. Мифосимволизм архитектуры [Текст] / Федоров, В.В., Коваль И.М. - М.: КомКнига, 2006.- 208 с.
 101. Фрейденберг, О.М. Миф и литератора древности [Текст] / О.М. Фрейденберг. - М.: Наука.- 1978. - 605 с.
 102. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О.М. Фрейденберг. - М.: Лабиринт, 1997. - 448 с.
 103. Фрагменты ранних греческих философов [Текст] - Ч. I. - М.: Наука. 1989. - 576 с.
 104. Хюбнер, К. Истина мифа / Пер. с нем. [Текст] / К. Хюбнер. - М.: Республика. 1996.- 448 с.
 105. Хейзинга, Й. Осень средневековья [Текст] / Й. Хейзинга. - М.: Культура. 1995. - Т. 1.- 414с.
 106. Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга. - М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. - 464 с.
 107. Хюбнер, К. Истина мифа: Пер. с нем. [Текст] / К. Хюбнер. - М.: Республика, 1996.-448 с.
 108. Цапенко, М.П. Архитектура левобережной Украины XVII-XVIII веков [Текст] / М.П.

- Цапенко. - М.: Стройиздат, 1967. - 236 с.
109. Чанышев, А.Н. Курс лекций по древней и средневековой философии А.Н. Чанышев. - М.: Высшая школа, 1991. - 512 с.
110. Чепелюк, Ю.В. Архитектурная композиция как выражение «целого»-«единого» [Текст] / Ю.В. Чепелюк. - К.: НИИТИАГ, 2000. - 32 с.
111. Чинь Френсис Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция /Пер. с англ. [Текст] / Френсис Д.К. Чинь. - М.: АСТ: Астрель, 2005. - 399 с.
112. Черкасова, Е.Т. Архитектура дворцово-паркового ансамбля Шаровка [Текст] / Е.Т. Черкасова. // Харьков. История. Проблемы. Перспективы.- 2004.-№ 1.-С. 15-19.
113. Чехунов, Н.В. Госпром. Время. Судьба [Текст] / Н.В. Чехунов, Г.А. Дубовис. - Х.: Изд. группа «Каравелла-Т». Л., 2004. - 168с.
114. Шубенков, М.В. Структура архитектурного пространства [Текст]: Автореф. дис. ... докт. архит. 18.00.01. Шубенков, М.В.; - М., 2006. – 57 с.
115. Шубович, С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики [Текст] / С.А. Шубович. - Х.: РИП «Оригинал», 1999. - 637 с.
116. Шубович, С.А. Мифопоэтика архитектурного ансамбля [Текст] / С.А. Шубович. - Харьков: Форт, 2009. - 120 с.
117. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. - СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. - 432 с.
118. Эко, У. «Открытое произведение» [Текст] / У. Эко. - СПб: Simposium, 2006. – 412 с.
119. Элиаде, М. Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. - 142 с.
120. Элиаде, М. Космос и история [Текст] / М. Элиаде. - М.: Прогресс, 1987. - 312 с.
121. Янковская, Ю.С. Семиотика в архитектуре - диалог во взаимодействии. Место семиотических исследований в современной теории архитектуры [Текст] / Ю.С. Янковская. - Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. - 125 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. МИФ И ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ	7
2. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ	11
2.1. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА: УПОРЯДОЧЕННОСТЬ И УЗНАВАНИЕ.....	11
2.2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА	15
2.2.1. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ХАОС И КОСМОС	15
2.2.2. ОСНОВНЫЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОППОЗИЦИИ.....	18
2.2.3. ОППОЗИЦИЯ МУЖСКОЕ – ЖЕНСКОЕ.....	25
2.3. ОТ МИФОЛОГЕМЫ – К ОБРАЗУ-СМЫСЛУ	31
3. МИФОПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ	42
3.1. ЛИЧНОСТЬ И МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ. ФЛОРЕНЦИЯ. Ф. БРУНЕЛЛЕСКИ.....	42
3.2. МИФОПОЭТИКА ОТНОШЕНИЙ НЕБА И ЗЕМЛИ. ЦАРСКОСЕЛЬСКИЙ АНСАМБЛЬ.....	51
3.3. ОБРАЗЫ “НЕБЕСНОГО ГОРОДА” И “ТРУДНОГО ПУТИ”. ДРЕВНИЙ КИЕВ.....	63
3.4. СОЛЯРНАЯ СИМВОЛИКА В ПРОСТРАНСТВЕННО-ОСЕВОЙ СТРУКТУРЕ ГОРОДА. СОЛЯРНАЯ ОСЬ ХАРЬКОВА.....	71
4. ИГРОВЫЕ СТРУКТУРЫ В КОМПОЗИЦИИ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ..	76
4.1 ИГРОВАЯ СТРУКТУРА КАК ГУМАНИТАРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ АРХИТЕКТУРЫ.....	76
4.2. АГОНАЛЬНО-ИГРОВАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ. АНСАМБЛЬ В ШАРОВКЕ.....	104
4.3. МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ БРИКОЛАЖ. ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ СОФИЕВКА.....	114
5. МИФОСЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ	128
5.1. СЕМИОТИКА АРХИТЕКТУРЫ – СЕМИОТИКА МИФА.....	128
5.2. ОППОЗИЦИЯ «СИСТЕМНОЕ – НЕСИСТЕМНОЕ» В КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ ГОРОДА.....	132
5.3. НЕСИСТЕМНОЕ В КОМПОЗИЦИИ УЛ. ДАРВИНА В ХАРЬКОВЕ.....	144
5.4. МИФО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ. АНСАМБЛЬ ГОСПРОМА В ХАРЬКОВЕ.....	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	171
ИСТОЧНИКИ.....	172

Наукове видання

ШУБОВИЧ Світлана Олександрівна

**МІФОПОЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН
АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

Монографія

(Рос. мовою)

Відповідальний за випуск канд. архіт., доцент *Г. Л. Коптєва*

За авторською редакцією

Дизайн обкладинки *С. О. Шубович*

Комп'ютерне верстання *С. О. Шубович*

Підп. до друку 15.03.2012 р.

Друк на ризографі

Тираж 500 пр.

Формат 60x90/8

Ум. друк. арк. 11,1

Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства

вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rektorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4064 від 12.05.2011